



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Augurios:

**Materialismo histórico y arte contemporáneo
como una serie de nueve litografías alusivas al tarot
como elemento funcional del proceso creativo del artista**

Tesis

Que para obtener el título de

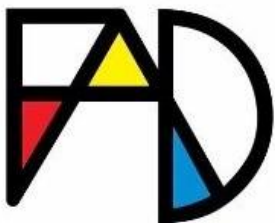
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Francisco Jesús Lugo González

Director

Maestro Constantino Cabello Iturbe



Xochimilco, Ciudad de México, diciembre 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi abuelo Ernesto.

AGRADECIMIENTOS

A los docentes y trabajadores de la FAD-UNAM. Y a mis compañeros estudiantes, por permitirme germinar –una segunda vez– entre ellos.

Al maestro Constantino Cabello, por su ayuda imponderable.

Con especial afecto, a Jaime Taylor, por tenderme su mano generosa en un momento crucial.

A los camaradas mexicanos de La Izquierda Socialista, y de la Corriente Marxista Internacional alrededor del mundo, que con afán sostienen el hilo conductor del marxismo y luchan incansables por la revolución proletaria internacional.

De nueva cuenta, a Luis Alberto, por su amistad, su complicidad y su agudeza.

A Nancy, por su ayuda desinteresada y su compañía solidaria.

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN	17
I. LECTURA DEL PASADO: ARTE Y SOCIALISMO A COMIENZOS DEL SIGLO XX	41
1.1 EL LOCO: <i>Vladimir Mayakovski y el arte de masas</i>	41
1.2 LA TORRE (invertida): <i>Un comentario economicista sobre la vanguardia artística soviética</i>	52
1.3 EL COLGADO: <i>León Trotsky y la cultura proletaria</i>	65
II. LECTURA DEL PRESENTE: MARXISMO Y ARTE CONTEMPORÁNEO	83
2.1 EL DIABLO: <i>La función ideológica del arte contemporáneo</i>	83
2.2 EL MAGO (invertido): <i>Un apunte crítico sobre la condición del arte en la sociedad capitalista</i>	97
2.3 LA LUNA: <i>Enajenación y objetivación en el pensamiento estético de Karl Marx</i>	110
III. LECTURA DEL FUTURO: LA SOCIEDAD COMUNISTA Y EL ARTE	127
3.1 EL JUICIO: <i>La negación revolucionaria de la muerte del arte</i>	127
3.2 EL ERMITAÑO (invertido): <i>Una aproximación sociológica al porvenir del gusto estético</i>	141
3.3 EL SOL: <i>La dictadura de la imaginación</i>	155
CONCLUSIONES	169
APÉNDICE I: ILUSTRACIONES	205
APÉNDICE II: GLOSARIO	215
BIBLIOGRAFÍA	237

La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. [...] En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar.

-MARX y ENGELS, en LA IDEOLOGÍA ALEMANA

PRÓLOGO

*A través de la litografía,
el dibujo fue capaz de acompañar la vida cotidiana con ilustraciones.*

–WALTER BENJAMIN, en *LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA
DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA*

Un primer borrador de este trabajo, con el título de *Presagios del arte futuro: Una serie litográfica sobre la interpretación materialista de la historia del arte como una lectura de nueve cartas del tarot*, precedió al mismo en su intención primigenia de afirmar una perspectiva histórica de la transformación cualitativa de las modalidades artísticas vigentes a partir de la práctica renovada del compromiso artístico revolucionario, mas, fue reemplazado –merced de los rigores de la disciplina académica– por la presente versión; cuyo título, aunque más hermético, no representa sino una nueva aproximación a la intención ya señalada. El medio por el que la misma llega a concretarse es un proyecto artístico de investigación-producción fundamentado en el método del materialismo histórico; en la comprensión de la historia como el desarrollo del modo en que los seres humanos organizan socialmente la satisfacción de sus necesidades colectivas. A contracorriente de la negación del historicismo artístico, tan en boga hoy en día entre las filas de la crítica cultural, esta investigación se propone dar cuenta de la complejidad aparentemente inaprensible de la contemporaneidad artística echando mano de las cartas del tarot como un motivo visual que le permita tematizar el futuro de la propia creatividad artística. No obstante, si bien el medio elegido para acometer este propósito es la técnica de la transferencia litográfica, el fruto de este empeño no se limita a ser un producto artístico visual, sino que también constituye un producto artístico contemporáneo en toda la regla, en el que la creación artística misma es a la vez el medio y el objeto de la reflexión creativa.

Como trabajo de investigación, éste no se conforma exclusivamente como la exégesis de una propuesta artística particular, sino que también envuelve una propuesta metodológica específica para la propia investigación artística, en la que la práctica creativa del apropiacionismo se liga de manera dialéctica con la

investigación documental, convirtiendo a las distintas unidades de su propuesta plástica –una serie de nueve litografías– no en meras ilustraciones de su orientación teórico-política, sino en pensamientos visuales que participan ubicuamente en la indagación de la misma. Se trata de una realización explícita de la mutua determinación inmanente entre los elementos conceptuales y las formas visuales que se involucran en los distintos momentos de un proceso artístico-creativo, siguiendo el modelo del procedimiento heurístico de la lectura del tarot. De un modo análogo a lo que ocurre en la ejecución de esta popular práctica adivinatoria, la interrogante planteada por este proyecto acerca del porvenir del arte más allá de su panorama contemporáneo, con sus respectivas proposiciones estéticas, se traduce en un esquema visual-interpretativo que, simultáneamente, vertebra y enriquece el sentido en el que se articulan dichas proposiciones; ofreciéndole la exploración de senderos imprevistos y esclarecedores. Esta estrategia no sólo representa una reivindicación del arte como forma de conocimiento, sino también una apología de la imagen frente a la iconoclasia reaccionaria que medra en el ambiente de la crítica contemporánea, que la repudia en favor de un conceptualismo abstracto e inerte que constriñe y obnubila la dimensión política del arte.

Con miras a su cumplimiento, esta empresa toma partido por la técnica litográfica, cuya invención, en 1798, de mano del checo-alemán Johann Aloys Senefelder (1771-1834), hizo materialmente posible la reproducción técnica de las imágenes, a gran escala, desplazando a la xilografía y al huecograbado en la prensa escrita, de la que la litografía demostró ser una compañera idónea en términos de su durabilidad y su acoplamiento mecánico con la impresión tipográfica. Además, por supuesto, de ser utilizada para la producción de estampas, la litografía sirvió, entre otros diversos fines, para la reproducción de distintos juegos de cartas, como el tarot. Sin embargo, el presente proyecto no acude a la litografía tradicional, dibujada directamente con lápices grasos sobre bloques graneados de piedra calcárea, ni recurre a otro método litográfico directo, sino que se sirve de una variante particular de la impresión anastática para transferir sobre láminas de aluminio nueve ilustraciones a tinta a partir de impresiones en tóner (anteriormente denominadas xerográficas); se trata de una derivación de la técnica autográfica, que permite la transferencia de un dibujo sobre una matriz de impresión plana sin la intervención inmediata del pulso del artista, con el fin de mantener idénticas las medidas y las formas de una imagen al reproducirla. Este procedimiento particular, que permite al autor de esta serie ahondar en el parecido de sus dibujos con la baraja



La prensa litográfica hizo materialmente posible la reproducción técnica de las imágenes, a gran escala.

que le sirve como objeto de su apropiación artística, es apenas un ejemplo de la gran variedad y solvencia técnica que se cultivan en el taller de litografía 117-B (vespertino) del plantel Xochimilco de la FAD-UNAM.

Cabe añadir que, si bien la intención de renovar el compromiso artístico revolucionario rebasa los alcances de un proyecto artístico y una investigación académica, y que sus condiciones de posibilidad en realidad dependen de fuerzas sociales e históricas concretas, esto no excluye que los artistas, como individuos conscientes, precisen de una orientación autónoma para interpretar el contexto de su producción creativa e incluso intervengan con ella en el curso de los acontecimientos políticos. En tal sentido, la primera función del presente producto es la de esclarecer el pensamiento de su autor en tal forma que pueda extraer de él conclusiones prácticas susceptibles de incidir en su quehacer artístico. Su siguiente propósito es el de dirigirse a otros creadores, en especial a aquellos que, ocupando un sitio marginal en la producción social-artística, deben ceñirse a la disciplina más rigurosa –a la explotación– para no claudicar en sus empeños creativos; estos artistas son quienes mejor pueden representar en la actualidad el porvenir de la creación artística de cara a la desvalorización que hace de ella, como lo hace de toda dimensión humana, la sociedad capitalista. Así, tomando como inspiración al pensamiento marxista y a la tradición de los bolcheviques leninistas, este trabajo propone los siguientes tres ejes de un programa artístico-revolucionario en defensa del carácter humano-creador del arte: 1) Socialización de la herencia histórica del arte universal, en contra de la cultura alienante de la sociedad burguesa; 2) Socialización de la actividad artística, en favor de la transformación cualitativa del arte contemporáneo; 3) Rechazo a la censura del compromiso artístico revolucionario y a la normativización de la creación artística.

Francisco Jesús Lugo González,
Ciudad de México, a 16 de diciembre de 2019.

INTRODUCCIÓN

Yo te convido a creerme cuando digo futuro.

–SILVIO RODRÍGUEZ, CUANDO DIGO FUTURO

Siete lustros han transcurrido desde que el filósofo estadounidense Arthur Coleman Danto (1924-2013) afirmara que la historia del arte había llegado a su fin.¹ Precursora en el terreno de la estética de la afamada sentencia –sobre el fin de la historia misma– de su compatriota y colega Yoshihiro Francis Fukuyama (1952), relativa al colapso de la Unión Soviética y el bloque de los países del Este (1992), su interpretación característicamente postmoderna del fenómeno de la contemporaneidad artística anticipaba en el campo de la cultura lo que los ideólogos burgueses ya acariciaban en el de la política: la tentativa de zanjar de una buena vez la ardiente disputa con el ‘socialismo real’ y establecer definitivamente la supremacía capitalista en todos los órdenes de la vida humana. Su aserción era, empero, sucinta: no cesarían, por supuesto, las novedades en mundo del arte, sino que con el arte contemporáneo habría cesado el sentido mismo de la innovación artística; en lo que respecta –desde esta perspectiva– a la historia del arte, como declara el ciego, anciano y lóbrego monje que cuida de la biblioteca en la popular intriga medieval de Umberto Eco (1932-2016), *El nombre de la rosa* (1980): “No hay progreso, no hay revolución de las épocas [...], sino, a lo sumo, permanente y sublime recapitulación.”²

La historia, no obstante, no llegó a su fin, como tampoco la economía de libre mercado acabó con sus crisis compulsivas de sobreproducción ni el Estado burgués consiguió satisfacer las necesidades más elementales de las masas alrededor del orbe, que precisan con cada vez mayor apremio –si acaso expresándose de maneras aún confusas– un cambio radical en las relaciones sociales de producción imperantes; si todavía ha de abrigarse la esperanza de que

¹ Vid. Arthur C. Danto, “Tres décadas después del fin del arte”, en *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 1999), 43.

² Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, tr. de Ricardo Pochtar (México: Random House Mondadori, 2007), 397.

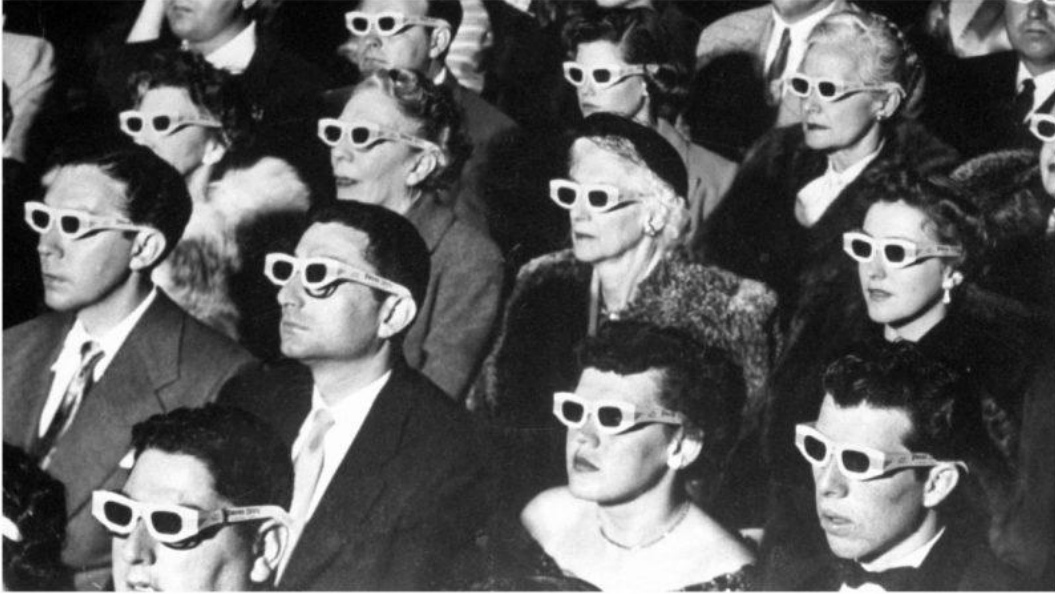
la historia humana no termine, ya no sólo metafóricamente, sino incluso materialmente.³ Sirviéndose de la misma falsificación histórica que había identificado al marxismo-leninismo con la brutalidad y la estrechez de la casta burocrática que usurpó y dilapidó las magnas conquistas de la revolución rusa de 1917, la clase dominante ambicionó enterrar al ‘fantasma del comunismo’ bajo los escombros ruinosos del Muro de Berlín. Sin embargo, la crisis senil de la sociedad capitalista no ha dejado de exigir una solución revolucionaria, a la altura de los tiempos que hoy se viven.⁴

En cuanto a la doctrina del fin de la historia del arte, ésta podría parecer a priori mejor pertrechada que la del fin de la historia misma, sin una relación directa con los acontecimientos políticos e históricos, mas, siempre desde un punto de vista fragmentario que entienda al arte como un ámbito escindible y trascendente de la vida humana; como una esfera formal que se desenvuelve con total independencia de la sociedad. La propia intención de la crítica postmoderna de librarse de los conflictos históricos al romper con los ‘grandes relatos’ modernos lleva ínsita una actitud política que no precisa hacer una apología del capitalismo para convertirse en un bastión ideológico del mismo. El arte contemporáneo se ha labrado un lugar imponderable en la historia del arte, pero pretender por ello que represente la cúspide de la misma es –por decir lo menos– una conclusión non sequitur. Sin deslegitimar por ello a las prácticas contemporáneas de la creación artística, al derruir conceptualmente su historicidad se estipula espuriamente la necesidad abstracta del régimen de producción social que las auspicia; régimen que además es hostil a la propia creatividad artística.

El elevado grado de tecnificación de los medios de difusión de la sociedad capitalista, por un lado, tanto como la avidez de los mercados artísticos por la especulación financiera, por el otro, han producido el cisma característico del arte en la actualidad. Primero, si bien la herencia artística de la humanidad ha sido divulgada ampliamente, la sociedad burguesa también ha producido nuevos géneros artísticos para su consumo masivo. *“La reproductibilidad técnica de la obra*

³ Cfr. Alan Woods, “Fukuyama cambia de opinión: ‘El socialismo debería volver’”, *In Defence of Marxism*, 1 de noviembre de 2018, <https://www.marxist.com/fukuyama-cambia-de-opinion-el-socialismo-deberia-volver.htm>.

⁴ Cfr. Woods, “Revolución mundial”, *In Defence of Marxism*, 4 de noviembre de 2019, <https://www.marxist.com/revolucion-mundial.htm>.



Los espectadores, atónitos, asisten a la primera proyección de una película en tercera dimensión, en 1922 (arriba). En 1917, bajo el seudónimo de R. Mutt, Marcel Duchamp se convierte en precursor del arte conceptual (abajo). Arte de masas y arte contemporáneo: el cisma del arte actual.

de arte modifica la relación de la masa con el arte”,⁵ es cierto, pero ésta, lejos de haberla emancipado, ha servido para sumirla en la oquedad espiritual, ofreciéndole un arte de fácil recepción que la subestima intelectualmente y socaba su humanidad al reducir sus experiencias estéticas a los órdenes de la publicidad y el entretenimiento. Segundo, si bien a lo largo del siglo XX los movimientos artísticos radicales “dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras que a su inutilidad como objetos de ensimismamiento contemplativo”,⁶ eventualmente las instituciones culturales de la clase propietaria no tuvieron mayor reparo en asimilarles teoréticamente y darle carta de naturalidad a su rebeldía, en bien de la amplitud de los horizontes del comercio cultural. En consecuencia, el arte de avanzada, embrollado en sus elucubraciones subjetivistas, se volvió del todo ajeno a las masas, al grado en que éstas ni siquiera pueden reconocerlo más como arte o lo señalan –a menudo no sin motivos valederos– por su fatuidad.

Ante semejante panorama, la suerte del arte político del siglo pasado adquiere gran relevancia. El abuso perpetrado por los regímenes burocráticos del oriente de Europa en contra de sus artistas, avocados a la producción forzada de ‘representaciones oficiales’ de los acontecimientos históricos y las luminarias políticas, así como a la idealización de la vida social de sus naciones, tuvo como contrapartida la amplia aceptación del arte abstracto y el conceptual –ahora hegemónicos– en el gusto de la crítica occidental. Como si se tratara de los iconoclastas durante el Concilio de Trento (1545-1563), los propugnadores del arte contemporáneo rechazaron vehementemente el ‘poder demoniaco’ de las ‘imágenes idolátricas’ y favorecieron en su lugar al arte no figurativo y situacional; al hacerlo, irónicamente, reconocían la autoridad del mismo fenómeno al que se resistían. “Ambas distorsiones se hallan realizando, en su fondo, un mismo círculo hermenéutico idolátrico.”⁷

La actitud política en el arte, si bien no puede reducirse a la ejecución estética de un determinado programa político (negando así su carácter creativo), tampoco puede conformarse –intencionadamente o no– con la simulación desprovista de perspectivas metódicamente trazadas. Amenazado por el prospecto

⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y política*, tr. de Joaquín Bartoleti y Julián Fava (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 115.

⁶ *Ibid.*, 121.

⁷ Manuel Lavaniegos Espejos, “Hermenéutica de la imagen religiosa”, en *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión* (México: UNAM, 2016), 49.

de asemejarse al llamado realismo socialista, característicamente propagandístico, el arte contemporáneo diluyó en el marasmo de la crítica postmoderna su capacidad de comprometerse políticamente. Evadiéndose del esclarecimiento de las condiciones históricas en que los artistas del Este crearon el arte oficial en el contexto de la Guerra Fría, los artistas contemporáneos concedieron a los críticos culturales real-socialistas –tanto como a los ideólogos capitalistas– su concepción unívoca del compromiso artístico revolucionario. Mas, dicho compromiso no debe derivarse in vitro del celo revolucionario del artista individual, sino motu proprio de las contradicciones objetivas mismas en las que se ve envuelta la creación artística en el seno de la sociedad capitalista. “Para que el arte se vuelva genuinamente libre, para que la cultura deje de ser propiedad privada de unos pocos y se vuelva auténticamente humana, primero es necesario romper los lazos de la esclavitud, la explotación y la opresión. Es por eso que el arte, para ser fiel a sí mismo, debe ser un arte revolucionario.”⁸

Es preciso, pues, reconocer que la historia del arte no ha llegado a su fin; que para evitar que sucumba –con toda la cultura– a la decrepitud del capitalismo es necesario que participe activa y libremente de la lucha política por la transformación de la sociedad; que el arte no existe apartado del conjunto social y que las formas históricas de intercambio y organización de la producción no persisten indefinidamente, pues las contradicciones latentes entre los intereses antagónicos que participan en ellas las conducen, tarde o temprano, a una “lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna.”⁹ *El arte posee una continuidad histórica derivada de su pasado, mas, no de manera abstracta e independiente, sino que allende las presentes condiciones sociales de su existencia, al arte todavía puede augurársele un futuro ligado a la propia tarea de la emancipación humana.*

Augurios es una investigación artístico-documental que consiste en un conjunto interdependiente de nueve imágenes litográficas inspiradas en los arcanos mayores de la baraja del tarot y nueve ensayos sobre la relación entre el arte y el socialismo

⁸ Woods, “El capitalismo y el arte”, *In Defence of Marxism*, 18 de mayo de 2018, <https://www.marxist.com/el-capitalismo-y-el-arte.htm>.

⁹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del partido comunista* (Moscú: Progreso, 1979), 30.



Banksy: “Guárdate tus monedas, yo quiero cambio”.
Ejemplo controversial de un artista politizado, en la actualidad.

científico. La realización de dicha investigación propone un proceso creativo dialéctico en el que las imágenes no se limitan a ilustrar el contenido de los ensayos, sino que la producción de éstas también orienta la articulación teórica de aquéllos mediante un procedimiento heurístico. “Las imágenes no derivan de nuestro ordenado intelecto sino más bien a pesar de él, ya que se nos presentan de una manera carente de lógica.”¹⁰ Así, tomando como motivo artístico una serie de imágenes mediatizadas por la tradición gnóstica moderna, se pretende articular un entramado teórico-visual opuesto a la interpretación postmodernista de la historia del arte; interpretación que relativiza el progreso histórico, soslayando la influencia de las transformaciones cualitativas de la producción social en la cultura, y que se

¹⁰ Sallie Nichols, *Jung y el tarot*, 17.^a ed., tr. de Pilar Basté (Barcelona: Kairós, 2015), 23.

ha convertido así en una expresión del conformismo político y cultural de las postrimerías de la sociedad capitalista.

Con la convicción de que por encima de los lugares comunes de corte sociológico-mecanicista en la interpretación de los fenómenos culturales (tendientes al reduccionismo ideológico), la estética es un terreno en que el método marxista puede desplegar profundamente su amplio calado filosófico, la presente investigación se propone armonizar la producción artística con la investigación teórica, en torno al tema del porvenir comunista del arte, aportando evidencias a favor del arte no sólo como medio de expresión política, sino también como instancia epistémica. “Los seres humanos tenemos constitutivamente necesidad de mediaciones, de representaciones, que nos lleven más allá de la inmediatez, que nos distancien de la mera percepción sensorial actual, para poder aprehender nuestra peculiar consistencia temporalizada de haber sido, estar siendo y dejando de ser.”¹¹ Y es precisamente en tal sentido que el tarot, siendo un conocido método adivinatorio, presta sus servicios a este trabajo para vislumbrar por una vía imaginal el futuro de la creatividad artística, más allá del horizonte contemporáneo.

A despecho de las ocasionales aseveraciones de que el Tarot se originó en Egipto, con los cátaros o en cualquier otra docena de locaciones exóticas, la primera baraja conocida del Tarot se originó en el norte de Italia alrededor del año 1470 d.C. Las cartas estaban pintadas lujosamente y embellecidas, y no eran utilizadas para propósitos adivinatorios, sino para jugar. Los primeros mazos incluían las 56 cartas que llegarían a ser conocidas como los “arcanos menores,” y las cartas alegóricas arquetípicas basadas en conceptos tales como la Muerte, el Amor, y las Virtudes Cardinales se añadieron a la postre. [...] Mientras que las cartas de juego (que probablemente le dieron al Tarot sus cuatro palos, en vez de haber ocurrido en el sentido inverso como algunas veces se establece) han sido utilizadas en la adivinación desde mediados del siglo XV, el Tarot siguió siendo un juego para las clases altas hasta aproximadamente 1871.¹²

Con la excepción hecha de la adición de las cuatro reinas de cada palo (bastos, copas, espadas y oros) a la triada de figuras de la baraja italiana (sota, caballo y rey), sumando cuatro figuras por palo, los arcanos menores del tarot eran inicialmente idénticos a la baraja de juego tradicional. La diferencia elemental entre ambas estriba en la inclusión de las 22 cartas alegóricas conocidas como *triumfos* o arcanos mayores en el tarot. “Para ser jugado, el tarot requería de una jerarquía: el

¹¹ Lavaniegos, “Hermenéutica de la imagen...”, 28.

¹² Matthew McFarland, *Keys to the Supernal Tarot* (Stone Mountain: White-Wolf, 2008), 8.

Amor mata a la Templanza, la Muerte mata al Amor pero no destruye a la Gloria, sino al contrario, pero esta a su vez cede frente al Tiempo. Las jerarquías resultantes recuerdan los temas de *I Trionfi*, de Petrarca, escrito a partir de 1352 y editado en Roma en 1471.”¹³ Ajenos al significado y a la nómima original de los *trionfos* primigenios, los creadores de las subsecuentes barajas les impusieron una serie de mutaciones circunstanciales en las que también intervinieron las limitaciones técnicas y materiales a las que estuvo sujeto el proceso de su reproducción, sometiendo al tarot en su conjunto a múltiples interpretaciones locales y temporales, que se ocuparon de divulgarlo, al mismo tiempo que velaban su génesis. “Si los padres fundadores de la cartomancia profesional le atribuyeron al llamado “tarot de Marsella” el privilegio de contener el verdadero orden y composición de los arcanos, fue por el desconocimiento de otros juegos de triunfos más antiguos.”¹⁴ Agotado su auge como baraja de juego, hacia el siglo XVIII el tarot ya sólo era conocido en un puñado de comarcas europeas, hasta que fue redescubierto por los adivinos boloñeses y por los parisinos Jean-Baptiste Alliette ‘Eteilla’ (1738-1791) y Antoine Court de Gébelin (1719-1784), quienes vieron en los *trionfos* la expresión de un tema cósmico.

Algunos tarotistas pertenecían a sociedades secretas, reivindicativas de la sabiduría ancestral; pero cuando publicaban acerca del Tarot, no necesariamente aseguraban derivar su conocimiento de la instrucción arcana. [...] Sin embargo, sus teorías de la génesis del Tarot lo situaban entre los del tipo discreto, tales como sacerdotes egipcios, magos, alquimistas, cabalistas y templarios. En la interpretación más prevalente de los triunfos del Tarot, a éstos se les forzó a alinearse con el alfabeto hebreo, de modo que el Tarot pudiera ser interpretado en los términos del ‘cabalismo cristiano’. [...] De este modo, una baraja de cartas de juego fue integrada dentro de la totalidad del sistema de la teoría mágica occidental. El iniciador de esta idea fue Éliphas Lévi (1810-75), el primer compilador moderno del ocultismo occidental. [...] En la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de los tarotistas franceses alcanzó Inglaterra y los Estados Unidos.¹⁵

En 1909, la dupla del estadounidense Arthur Edward Waite (1857-1942), distinguido miembro de la Orden Hermética del Amanecer Dorado, y su correligionaria, la artista inglesa Pamela Colman Smith (1878-1951), produjo la baraja Rider-Waite del tarot, publicada en Londres por la firma William Rider and

¹³ Bernardo Bolaños Guerra, “Imágenes que no representan saberes”, *Imagen Arte Diseño*, año 1, n.º 1, agosto 2013, 23.

¹⁴ *Ibid.*, 24.

¹⁵ Ronald Decker y Michael Dummet, *A History of the Occult Tarot, 1870-1970* (Londres: Duckworth Overlook, 2013), x-xi.



La secuencia de los 22 arcanos mayores del tarot de Marsella (1761).

Son y hasta el día de hoy la más popular en todo el mundo. Su arrollador éxito se debió a la inclusión de pintorescos personajes y singulares escenas en cada uno de los arcanos menores, que sólo entonces se diferenciaron de las barajas comunes. “En mazos más viejos, los palos de cartas se parecen a las cartas de juego ordinarias. [...] En la [versión] Rider vemos gente haciendo cosas como en los momentos de una historia. El resultado es una suerte de caleidoscopio de experiencias vitales. Mientras que los Arcanos Mayores representan principios vastos, las cartas Menores nos dan un sentido más inmediato de desafíos y victorias, penas y alegrías.”¹⁶ Esta baraja se convertiría durante el siglo XX en el modelo de las barajas de tarot contemporáneas, que abandonarían paulatinamente la esfera de las sociedades secretas para integrarse en la cultura popular, superando sucesivamente su halo misterioso y hasta su reputación como una mera superchería.

¹⁶ Rachel Pollack, *The New Tarot Handbook* (Woodbury: Llewellyn, 2012), 5.



Rachel Pollack: “Mientras que los Arcanos Mayores representan principios vastos, las cartas Menores nos dan un sentido más inmediato de desafíos y victorias, penas y alegrías.” Ilustraciones de Pamela Colman Smith para la baraja Rider-Waite (1909).

“La cartomancia no es por sí arte dañosa, sino grato pasatiempo; el mal de ejercerlo empieza, cuando se olvida o se desconoce su verdadera importancia y se da a sus vaticinios un valor exagerado y supersticioso.”¹⁷ Si bien hoy en día el tarot sigue rodeado de toda clase de parafernalia esotérica, su lectura no es más una práctica secreta, sino que es divulgada por toda una panoplia de manuales y estudios que, si acaso aderezan sus explicaciones del significado de las cartas con atavismos legados por las órdenes místicas decimonónicas, no dejan de ponerlas al alcance del gran público. “Cualquier persona de mediana inteligencia puede, si se lo propone, echar o echarse las cartas”.¹⁸ La lectura del tarot opera mediante un cierto grado de complicidad –tácita y sutil– entre el intérprete y el consultante, que comparten las imágenes de los arcanos menores y mayores como mediación en su intercambio verbal y colaboran inopinadamente en la elaboración de una interpretación significativa de las mismas. Por supuesto que los intérpretes profesionales –sin exclusión de varios intérpretes informales– revisten su práctica con toda suerte de bagatelas histriónicas, que obedecen no pocas veces a su interés egoísta de granjearse la adhesión del consultante, pero éstas también pueden coadyuvar a la efectividad de la lectura aun siendo accesorias. “La lectura del Tarot, como otras formas de adivinación “funciona” sólo en la medida en la que una persona empática e intuitiva puede hacer algunas suposiciones acertadas sobre el consultante y darle algún buen consejo.”¹⁹

Si la naturaleza es azarosa, la ausencia de conocimiento acerca del futuro no siempre es imputable a nuestra ignorancia, sino a la estructura misma de la realidad. [...] Bajo esas circunstancias, jugar a leer el tarot para decidir es, a veces, una actitud racional que cumple con la virtud epistémica de justificar creencias –eligiendo de manera aleatoria entre distintas justificaciones válidas posibles– en vez de suspender el juicio. Todos los lados del “dado” contienen un consejo moral. Además, su uso puede responder a la virtud *prudencial* que sugiere reservar la deliberación a aquellos casos en los cuales los costos del análisis y ponderación de las razones no superan la utilidad de elegir al azar.²⁰

En una primera instancia inmediata, la lectura del tarot es un instrumento para la toma de decisiones asistidas por el azar. Por una parte, por supuesto, entre mayor sea el convencimiento del consultante en torno a la efectividad del método de lectura del intérprete, mayor será su receptividad ante las sugerencias de aquél.

¹⁷ *El arte de echar las cartas*, 3.^a ed. (México: Gómez Gómez Hnos.), 6.

¹⁸ *Ibid.*, 5-6.

¹⁹ McFarland, *Keys Supernal*, 9.

²⁰ Bolaños, “Imágenes que no representan...”, 25.

Mas, la fiabilidad de la lectura del tarot no radica en la sugestión ni el autoengaño, sino en una irrupción lateral del pensamiento imaginativo en las operaciones de la facultad de juicio; siendo –por otra parte– que la aparición aleatoria de las imágenes de la baraja –que mueven a la perplejidad– permite abatir, o al menos relajar, las resistencias inconscientes del consultante en torno al contenido de su consulta, allegándole una óptica novedosa, que puede facilitarle la ponderación de opciones y alternativas que en otras circunstancias le serían extrañas. Pero en una segunda instancia complementaria, la lectura del tarot también puede convertirse en una vía por la que ciertas tendencias internas del consultante, que tienden a permanecer ocultas, se hagan manifiestas. “Me parece que la ayuda que ofrece el Tarot es más eficaz cuando nos acercamos a él, no tanto en busca de consejo para una elección, sino más con la idea de profundizar en los motivos que mueven a esta elección.”²¹

Tratándose especialmente de los arcanos mayores, su destacado grado de iconicidad los convierte en receptáculos privilegiados de los significados culturales. Como si a lo largo de su azarosa historia una necesidad interna se hubiese revelado y depurado en sus sucesivas transformaciones, la secuencia de los 22 *trunfos* reproduce puntualmente los ciclos de la vida humana, vistos a través del prisma de la imaginería simbólica. “Podemos conectar mejor con su significado a través de la analogía con mitos, cuento de hadas, pinturas, hechos históricos o cualquier otro motivo similar que evoque grupos de sentimientos, intuiciones, pensamientos o sensaciones.”²² Si bien es cierto que estas representaciones tienen un carácter histórico-ideológico, su trama delata, si no una llave universal del sentido intemporal de la existencia humana, sí la historicidad de las múltiples expresiones metafóricas de la necesidad constitutiva de las capacidades humanas de verse desplegadas a plenitud. Como las fabulaciones oníricas de la mente inconsciente, las imágenes del tarot reflejan los aspectos inacabados de la vida humana y sirven al propósito subjetivo de conducir hacia ellos la atención de la conciencia. “Naturalmente, cualquier técnica que amplíe el autoconocimiento en el presente, tendrá derivación para el futuro.”²³ En esto consiste la cualidad ‘profética’ del tarot: en su susceptibilidad de develar el desarrollo ínsito de la personalidad individual. También en ello radica su parecido insólito con el materialismo histórico, que extrae del devenir político-económico de las sociedades humanas una síntesis de sus

²¹ Nichols, *Jung y el tarot*, 521.

²² *Ibid.*, 24.

²³ *Ibid.*, 506.

sucesivos saltos revolucionarios. E incluso ahí mismo subyace su semejanza con el arte en relación con otras manifestaciones de la creatividad humana. “Ciertamente, la creación artística y el goce estético prefiguran, a los ojos de Marx, la apropiación específicamente humana de las cosas y de la naturaleza humana que ha de regir en la sociedad comunista, una vez que el hombre salte del reino de la necesidad al de la libertad.”²⁴

Proyectar nuestro mundo interior hacia afuera es algo que hacemos sin querer; simplemente es la manera de funcionar de la psique. De hecho, proyectamos tan continua e inconscientemente que no solemos enterarnos de lo que está sucediendo. Sin embargo, estas proyecciones son herramientas útiles para adquirir autoconocimiento. Por el hecho de ver las imágenes que lanzamos al exterior, como los reflejos de un espejo de nuestra realidad interior, llegamos a conocernos a nosotros mismos.²⁵

Pero mientras que el materialismo histórico debe su ‘clarividencia’ a la aplicación rigurosa del contenido revolucionario de la dialéctica hegeliana en el análisis de la historia social de los seres humanos, la especificidad del tarot como medio interpretativo no recae precisamente en la puntualidad u objetividad de sus conclusiones, que sólo incidentalmente y a posteriori pueden parecer certeras, sino por el contrario, en la ambivalencia consustancial de las imágenes que lo conforman. Diferenciándose de la idolatría suscitada por la imagen panfletaria unívoca, que “parece absorber la sustancia o modelo que representa”,²⁶ la imagen icónica multívoca, “que por medio de la esmerada hechura de su expresión apunta más allá de sí misma, resultando su imperfección y su fragilidad siempre insuficientes”,²⁷ tiene la vocación de enriquecer la imaginación humana, en vez de enajenarla, brindándole una alternativa frente a la iconoclasia reaccionaria y sus iteraciones actuales; “la tendencia dominante en los *mass media* [...] no es otra que la *defenestración* sistemática de los símbolos [...]. Su operatividad ha consistido, básicamente, en degradar todo símbolo a mero referente semiótico, fácil, económica y unívocamente descifrable, con su característica vulgarización *kitsch* o efectista, que manipula y degrada todo mensaje cultural y artístico complejo, lanzándolo, paradójicamente, al más radical equivocismo.”²⁸ La virtud de los

²⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México: Siglo XXI, 2005), 6.

²⁵ Nichols, *Jung y el tarot*, 27.

²⁶ Lavaniegos, “Hermenéutica de la imagen...”, 33.

²⁷ *Ibid.*

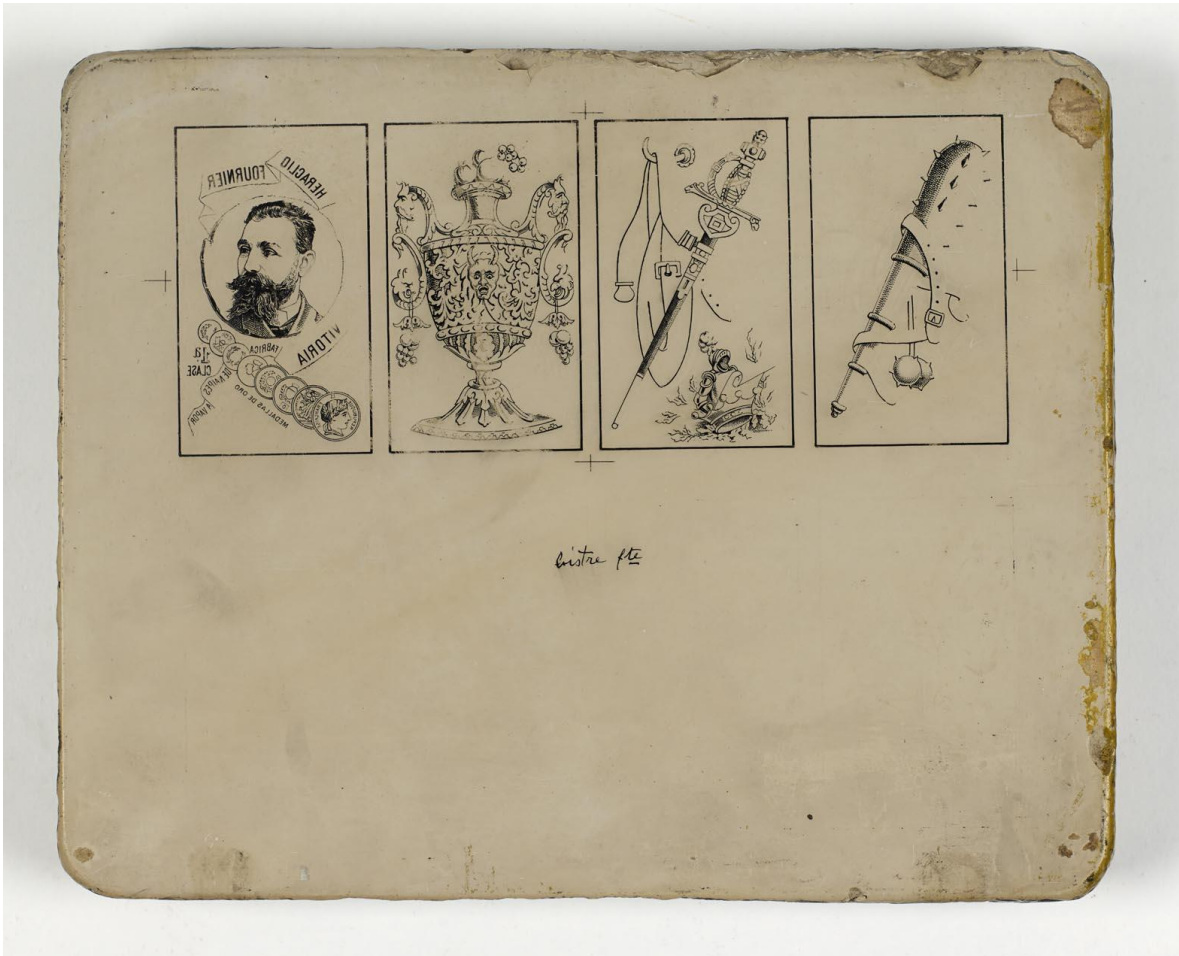
²⁸ *Ibid.*, 76.

verdaderos íconos –como el tarot lo ejemplifica– radica en la versatilidad de su significación, que los distingue de los ídolos y su referencialidad osificada.

La investigación que aquí se propone no persigue el vano afán de vaticinar los futuros derroteros de la creación artística, que, si bien no es un terreno absolutamente autónomo de la producción cultural, sí se caracteriza por gozar de una independencia relativa, derivada de su carácter productivo individualizado; pretender predecir las características formales del arte venidero sería tanto como intentar suplantar unilateralmente el proceso social que les dará vida. En tal sentido, la meta a la que apuntan estos *Augurios* es la de señalar las líneas generales que harán posible una metamorfosis del arte actual a partir de la transformación revolucionaria de la sociedad. Así mismo, tampoco se pretende sustituir al método dialéctico-materialista por las premisas arbitrarias de la práctica adivinatoria en el estudio de los fenómenos sociales e históricos, sino aventurar un experimento artístico en el que aquéllas sirvan como un pretexto para unir tangencialmente a éste con la peculiar dimensión de la vida humana que se cifra en las imágenes simbólicas; haciendo del tarot una metáfora artística del desarrollo histórico. Para acometer este proyecto se ha elegido el modo particular de reproducción técnica de las imágenes que antaño sirvió a la baraja del tarot para abandonar la secrecía y popularizarse, “hasta el surgimiento del sistema de impresión *offset* que no requiere de la piedra [litográfica], reservándose ésta para la producción y enseñanza artística”.²⁹

Cada uno de los nueve *Augurios* constituye la unidad de una imagen litográfica con un texto teórico correlativo. Y cada una de dichas unidades, a su vez, está inspirada en alguno de los arcanos mayores de la versión Rider del tarot; el conjunto mismo está organizado al modo de una tirada de las cartas. “La tirada es la unidad básica de la lectura del Tarot. Incluso si sólo volteas una carta con la pregunta más simple, ésa es una lectura. Ciertamente, algunos intérpretes tan sólo voltearán las cartas más o menos al azar hasta que algo les haga sentido, pero para los más la tirada ayuda a entender las cuestiones [involucradas en la pregunta] y lo que las cartas tienen que decir al respecto de ellas. Hay cientos, miles de tiradas, con más inventadas día con

²⁹ Raúl Cabello, *Litografía: Manual de apoyo para el taller* (México: UNAM, 2008), 14.



**Piedra litográfica con los ases de oros, copas, espadas y bastos (1889).
Museo Fournier de Naipes de Álava, País Vasco.**

día.”³⁰ Como tal, las unidades que componen esta tirada no conforman meramente una secuencia, sino un sistema de elementos entrelazados cuyo significado individual depende de su posición relativa al resto; esto, claro está, en el contexto específico de la interrogante a la que responde la tirada misma: *¿puede el arte tener un futuro que trascienda la contemporaneidad artística?*

La totalidad de la tirada está dividida en tres lecturas diferentes, que serán tratadas individualmente en cada uno de los capítulos de la presente investigación; a saber: una lectura del pasado, una lectura del presente y una lectura del futuro. Simultáneamente, cada una de éstas está compuesta por una triada de cartas

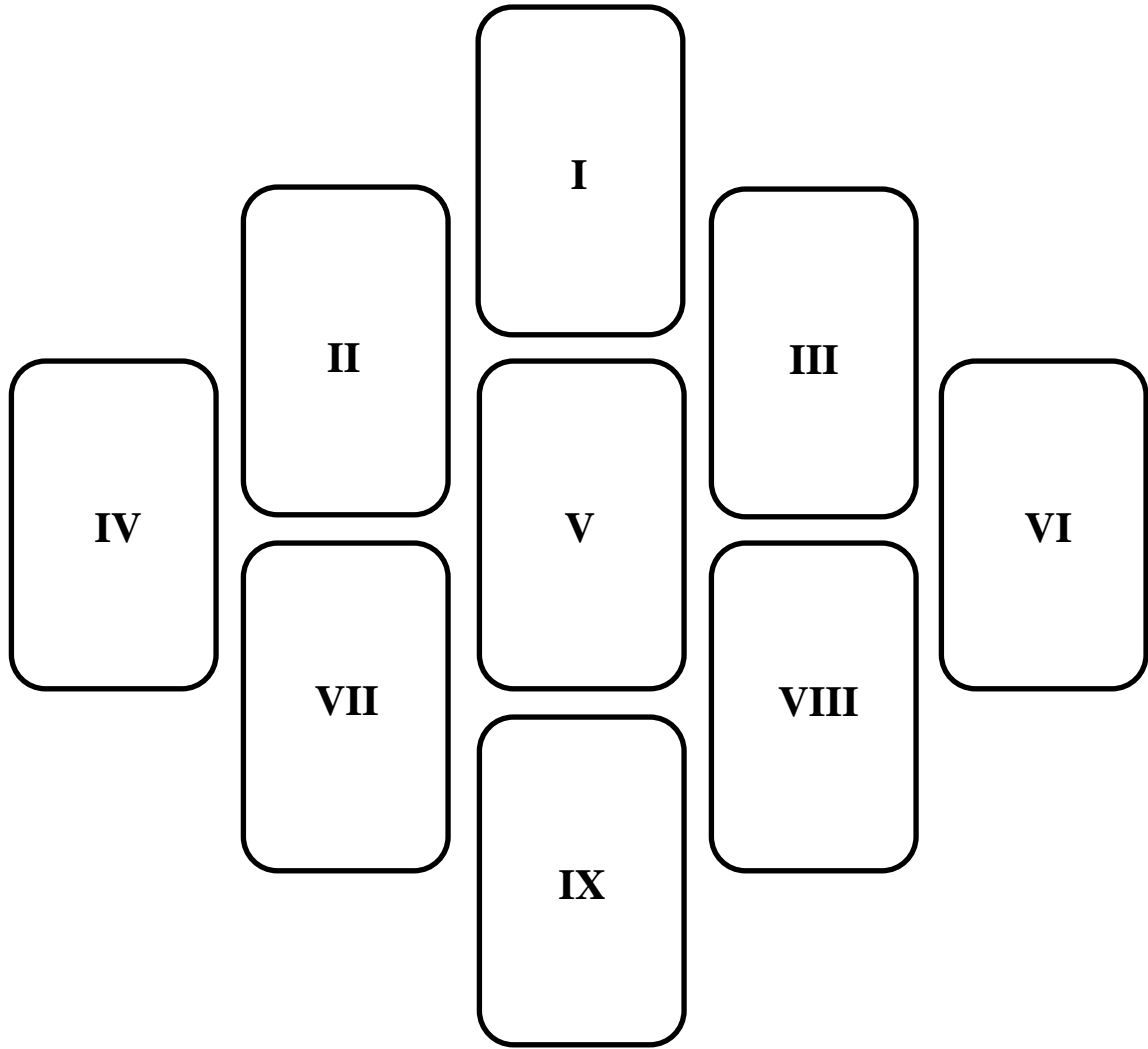
³⁰ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 267.

destinadas a esclarecer el sentido particular de la etapa que representan en el desarrollo de la tirada. Las cartas de que se echa mano como modelos sujetos a la reinterpretación del artista –arcanos mayores todas ellas– no han sido elegidas al azar, sino a partir del sentido general de la hipótesis de esta investigación sobre la continuidad histórica del arte y la ligazón de su futuro con la tarea de la emancipación humana, que les sirve como hilo conductor;³¹ paralelamente, todas ellas intervienen también como una orientación iconográfica del contenido teórico de los augurios individuales y de la manera como estos se articulan colectivamente entre sí en el marco de la tirada. A su vez, cada una de las tres lecturas que la componen tiene una estructura particular que alude a alguna de las tres leyes de la dialéctica: *negación de la negación*, *unidad y lucha de contrarios*, y *transformación de la cantidad en calidad y viceversa*, respectivamente.³² Así mismo, todas ellas se engarzan por medio de la estructura general de la tirada.

Agrupados en tres tercias (una por cada lectura), la disposición de los nueve augurios en la tirada tiene la forma de un rombo con cuatro ejes de simetría. La parte superior, compuesta por los primeros tres augurios, constituye la lectura del pasado, con el primer augurio (i) situado en la cúspide, y los augurios segundo (ii) y tercero (iii) en la base, de un segmento triangular; esta lectura alude a la ley de la *negación de la negación*, con el augurio inicial representando una afirmación que es negada por el siguiente, que a su vez es superado por el subsecuente. La parte intermedia, compuesta por los próximos tres augurios, constituye la lectura del presente, con los augurios cuarto (iv) y sexto (vi) flanqueando al quinto (v) en una línea horizontal que divide al rombo por la mitad; esta lectura alude a la ley de la *unidad y lucha de contrarios*, con el augurio ubicado en el centro de la lectura –y de la tirada misma– sometido a la tensión manifiesta entre los dos augurios en los extremos opuestos. La parte inferior, compuesta por los últimos tres augurios, constituye la lectura del futuro, con los augurios séptimo (vii) y octavo (viii) coronando al noveno (ix), que se ubica en la punta descendente de un segmento triangular; esta lectura alude a la ley de la *transformación de la cantidad en calidad y viceversa*, con el augurio final representando la resultante de la conjunción de los dos augurios precedentes. Todo tal y como se muestra en el siguiente esquema:

³¹ Supra, 21.

³² Vid. Woods y Rob Sewell, “Introducción al materialismo dialéctico”, *In Defence of Marxism*, 17 de octubre de 2012, <https://www.marxist.com/que-es-el-marxismo-ii.htm>.

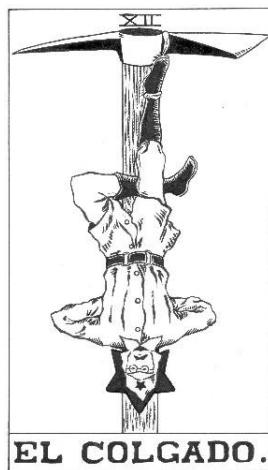
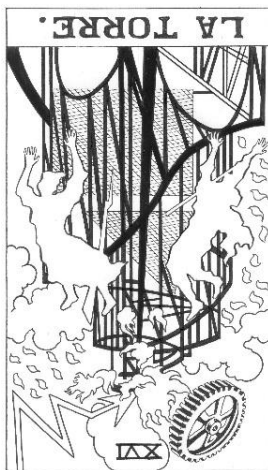


Matemáticamente, también el nueve tiene cualidades misteriosas, pues vuelve sobre sí mismo siempre. Por ejemplo: $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 = 45$, la suma de cuyos dígitos es 9. De manera similar, $9 + 9 = 18 = 9$. También 9 multiplicado por cada dígito del 1 hasta el 9 produce un resultado que se reduce a nueve. Es fácil, pues comprender por qué el nueve es el número de la iniciación, puesto que simboliza el viaje del iniciado hacia la autorrealización. Sea cual sea la circunstancia en la cual el iniciado empiece su viaje y sea cual sea la experiencia que encuentre en su camino, al final debe, también él, volver hacia *sí mismo*.³³

Así, en el primer capítulo, i) la imagen del poeta futurista soviético Vladímir Mayakovski se unirá a la del Loco, el arcano mayor con el numeral cero (0), ii) seguida por el monumento a la III internacional o Torre Tatlin ocupando el lugar del XVI arcano mayor, la Torre, en posición invertida, iii) para continuar con la efigie del

³³ Nichols, *Jung y el tarot*, 247.

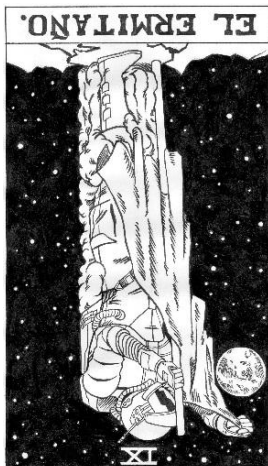
LOS NUEVE AUGURIOS



Lectura del pasado.



Lectura del presente.



Lectura del futuro.

revolucionario bolchevique y teórico marxista León Trotsky encarnando al personaje del XII arcano mayor, el Colgado. En el segundo capítulo, iv) una amalgama de obras representativas del arte contemporáneo hace aparecer al XV arcano mayor, el Diablo, v) mientras que un autorretrato del autor mismo de la serie representa el papel del I arcano mayor, el Mago, en posición invertida, vi) para dar paso a una alegoría del binomio naturaleza-cultura en el sitio del XVIII arcano mayor, la Luna. En el tercer capítulo, vii) la escena de una manifestación política de masas se convierte en el XX arcano mayor, el Juicio, viii) a la vez que la estampa de un cosmonauta hace las veces del IX arcano mayor, el Ermitaño, en posición invertida, ix) para concluir con el arquetipo simbólico del hombre cósmico fundiéndose con el XIX arcano mayor, el Sol.

Los textos correspondientes a cada uno de los augurios comparten una misma estructura interna, dividiendo a cada uno de ellos exactamente en trece párrafos, numerados secuencialmente con un doble propósito: a) el de facilitar al lector la comprensión de sus interrelaciones mediante un sistema de referencias cruzadas, que permita la rápida consulta de los elementos precedentes o subsecuentes, aclarando sus interacciones en el contexto de la tirada, y b) el de posibilitar que su lectura se realice en una secuencia alternativa a la que propone la fusión de texto e imagen, desarticulando las unidades que componen los augurios para poder analizar separadamente los aspectos diferenciados que se conjugan en ellas. Así, 1) cada augurio inicia con una descripción del arcano mayor de la versión Rider en el que se inspira y una explicación del papel que desempeña en la secuencia de los 22 *triumfos* del tarot de Marsella (en el que se basa dicha versión), antecedida, en el caso de los augurios segundo (ii), sexto (vi) y noveno (ix), de una relación de las múltiples sugerencias mitológicas y simbólicas que evocan sus respectivas imágenes: la Torre, la Luna y el Sol, tan singularmente arquetípicas.³⁴ Seguidamente, 2) cada augurio anticipa el motivo teórico que habrá de dar pie a la reinterpretación de su *triumfo* respectivo mediante una breve síntesis de su contenido, que esclarece el tema de que se ocupa y lo contextualiza.³⁵ A continuación, 3) cada augurio explica detalladamente el procedimiento metafórico por el que se apropia de un ícono proveniente de la cartomancia para integrarlo en el discurso artístico-político propuesto por la presente investigación, especificando su interpretación individual

³⁴ Infra, §§1-2, §§14-16, §§27-28, §§40-41, §§53-54, §§66-68, §§79-80, §§92-93, §§105-107.

³⁵ Infra, §§3-4, §§17-18, §§29-30, §§42-43, §§55-56, §§69-70, §§81-82, §§94-95, §§108-109.

de acuerdo con su lugar dentro de la tirada.³⁶ Finalmente, 4) cada augurio concluye con la exégesis de su contenido teórico en la forma de un ensayo sobre un determinado aspecto de la relación entre el arte y el socialismo revolucionario.³⁷

Con respecto a la interpretación simbólica de las cartas del tarot, la presente investigación acudirá recurrentemente a los autores y cartomancistas Arthur E. Waite, Eliphas Levi y Rachel Pollack, cuyo manual *The New Tarot Handbook* fue el punto de partida de este trabajo; se sumarán las compilaciones sobre significados simbólicos de Ami Ronnberg y Sara Carr-Gomm, así como la publicación lúdica de Matthew McFarland y la psicoanalítica de Sallie Nichols, *Jung y el tarot*, que añadió una profundidad inestimable a estos *Augurios*. En lo referente a las fuentes históricas sobre el arte vanguardista soviético, destacan las conferencias públicas de Vladímir Mayakovski, el catálogo de la exposición Vanguardia Rusa: El Vértigo del Futuro (Ciudad de México, 2015-2016), del Museo del Palacio de Bellas Artes (INBA), y la concienzuda indagación de la académica de la FAD-UNAM Ingrid Fugellie Gezan, *Origen y fundación del diseño moderno*. Sobre el arte contemporáneo, fueron consultados los estudios de especialistas tales como Arthur C. Danto, Carlos Oliva Mendoza (FFyL-UNAM), Fredric Jameson, Hal Foster y Terry Smith, mereciendo una mención especial por su lucidez *La historia del arte después de la modernidad*, de Hans Belting. En cuanto a los referentes teóricos del materialismo histórico, estos incluyen distintos títulos de Karl Marx, Friedrich Engels, Vladímir Ilich Uliánov ‘Lenin’ y León Trotsky, junto a los textos sobre la estética marxista de Henri Arvon, Mijaíl Lifshitz y Valeriano Bozal, sin olvidar el esclarecedor libro de Adolfo Sánchez Vázquez (FFyL-UNAM) sobre *Las ideas estéticas de Marx*. Complementan este esfuerzo la introducción de Erich Fromm a la primera edición estadounidense (1961) de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, de Marx, la obra de divulgación coordinada por Carl Gustav Jung hacia el final de su vida, *El hombre y sus símbolos*, y el célebre volumen de Joseph Campbell sobre el estudio comparativo de las religiones, *El héroe de las mil caras*; junto a los nombres de críticos y pensadores como Alan Ryan, David Hume, Eugene E. Ruyle, Marcello Musto, Pierre Bourdieu, Walter Benjamin y la mancuerna de Dubravka Juraga y M. Keith Booker, entre otros; además de publicaciones periódicas como la revista *América Socialista*, la extinta *Imagen Arte Diseño* (FAD-UNAM) y múltiples sitios electrónicos, entre los que cabe

³⁶ Infra, §5, §19, §31, §44, §57, §71, §83, §96, §110.

³⁷ Infra, §§6-13, §§20-26, §§32-39, §§45-52, §§58-65, §§72-78, §§84-91, §§97-104, §§111-117.

mencionar el *Ted Grant Internet Archive* y el portal *In Defence of Marxism*, editado por el marxista galés Alan Woods. Como aparato crítico se ha optado por el sistema de ‘notas y bibliografía’ del *Manual de estilo Chicago-Deusto*, por ser “el más utilizado por las humanidades, literatura, historia y arte.”³⁸

Resta una sola precisión antes de dar paso a la lectura misma de los nueve augurios: este trabajo podría compartir una debilidad común a todos los manuales de cartomancia aparecidos tras la popularización del tarot de Marsella (que carecía por sí mismo de manual alguno), y es que estos textos, que tanto se esmeran en esclarecer el significado de sus imágenes, a menudo se tornan en grilletes para las mismas, tanto más por cuanto se empeñan en alcanzar el sentido ‘verdadero’ de cada arcano, que se deriva para ellos de alguna doctrina oculta y trascendental que supuestamente precede a cada imagen. “En consecuencia, los personajes y dibujos de estas cartas parecen más alegóricos que simbólicos; el dibujo aparece como ilustración de conceptos verbalizados más que como sentimientos sugerentes e interiorizaciones (*insights*) que están más allá de las palabras.”³⁹ Dicho defecto también recuerda a las interpretaciones dogmáticas del marxismo-leninismo, que ven en éste una doctrina que precede a los acontecimientos histórico-políticos y no un método para reinterpretarlos. Como salvaguarda de esta limitante, cabe reiterar que estos *Augurios* son una obra parcial, en tanto que no son más que una lectura y reinterpretación de nueve cartas de la baraja del tarot y no una baraja nueva por entero (asignatura hoy pendiente para su autor), y que son el producto original de un trabajo artístico que está subjetivamente acotado, a la vez que está abierto a la posibilidad de contener en su seno más que lo estrictamente previsto durante su creación. “El viaje a través de las cartas del Tarot, es básicamente un viaje a nuestra propia profundidad. Cualquier cosa que encontremos en ese viaje es, en el fondo, un aspecto de nuestro más profundo yo.”⁴⁰

³⁸ “Guía breve para citas y referencias bibliográficas”, *Deusto Publicaciones*, acceso el 16 de diciembre de 2019, http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf?fbclid=IwAR1_SGnVA5fUFIHKQMwKZmeDTyMJLuRjg_CiNQYhIpO30Cw5N4klkx6qK4.

³⁹ Nichols, *Jung y el tarot*, 22.

⁴⁰ *Ibid.*, 17.

**Los corazones son también motores.
El alma es también fuerza motriz.
Somos iguales,
camaradas de la clase trabajadora,
proletarios del cuerpo y del espíritu.
Solamente unidos,
solamente juntos podremos engalanar el universo,
acelerar el ritmo de su marcha.
Ante una oleada de palabras, levantemos un dique.
¡Manos a la obra!
¡Al trabajo nuevo y vivo!**

**-VLADÍMIR MAYAKOVSKI, EL POETA ES UN OBRERO
(fragmento)**

I. LECTURA DEL PASADO: ARTE Y SOCIALISMO A COMIENZOS DEL SIGLO XX

1.1 EL LOCO: *Vladimir Mayakovski y el arte de masas*

*Era el tiempo de los estrenos, el comienzo del porvenir,
Era el néctar contra el veneno, la tierra en celo, era el fusil.*

*Era el canto definitivo y la vida cantó en su voz:
La canción del desposeído, el canto bueno del buen cantor.*

–SILVIO RODRÍGUEZ, *CANCIÓN A MAYAKOVSKI (fragmento)*

- §1. “Con paso ligero, como si la tierra y sus obstáculos tuviesen poco poder para constreñirle, un hombre joven con vistosos atavíos se detiene al borde del precipicio rodeado por los grandes picos del mundo; él avizora el azul distante ante sí –su vasto cielo más que el prospecto inferior. Su actitud de caminata ávida se hace notar, aunque se le ve detenido en ese preciso instante; su perro aún da saltos. El borde que se abre ante la profundidad no le aterriza; es como si los ángeles le esperasen para sostenerle, si al final saltara desde la altura. Su semblante está lleno de inteligencia y ensoñación vigilante. En una mano tiene una rosa y en la otra un caro bastón, del que pende por encima de su hombro derecho una cartera bordada peculiarmente. Él es un príncipe de otro mundo que anda de travesía por el nuestro –todo envuelto en la gloria matinal, en el aire ávido. El Sol, que brilla detrás de él, sabe de dónde viene, a dónde va, y cómo ha de regresar por un sendero distinto pasados varios días. Es el espíritu en busca de experiencias.”⁴¹
- §2. El Loco ocupa un lugar señero entre los arcanos mayores del tarot de Marsella. Marcado con el numeral cero (0), su lugar en la secuencia de los 22 *trionfos* está sujeto a múltiples interpretaciones. Se le puede situar al final, tras el XXI arcano mayor –el Mundo– o incluso justo antes del mismo, cuando el numeral de cada carta se asocia a los caracteres del alfabeto hebreo, correspondiéndole

⁴¹ Arthur Edward Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*, acceso el 16 de diciembre de 2019, http://pds16.egloos.com/pds/200910/23/30/The_Pictorial_Key_to_the_Tarot.pdf, 50.

CUATRO REPRESENTACIONES DEL LOCO



Tarot de Marsella (1761).



Tarot lombardo (1810).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Acuariano (1970).

la letra Shin:⁴² “A donde los mortales sin freno descienden en rebaños.”⁴³ Empero, la estadounidense Eden Gray (1901-1999) lo colocó justo al comienzo y “fue la primera persona que describió al Tarot como “La Travesía del Loco.””⁴⁴ El protagonista de esta travesía no es otro que el individuo humano, que atraviesa por diversos desafíos a lo largo de su vida, y cada uno de los arcanos mayores representa una fase dentro de este sendero, que puede llevarlo a la plenitud de su desarrollo. “Podemos decir que el Loco del Tarot es el sí-mismo como una prefiguración inconsciente del ego.”⁴⁵ Divididos en tres etapas de siete *triumfos* cada una, la secuencia de los arcanos mayores describe el tránsito del Loco de la ingenuidad a la madurez y hasta la culminación de su destino. El personaje de esta carta observa desde su punto promontorio la vastedad del paisaje metafórico ante sí.

- §3. El poeta futurista soviético Vladímir Vladímirovich Mayakovski (Baghdati, Georgia, 19 de julio de 1893) se quitó la vida el 14 de abril de 1930, en Moscú, a la sazón capital de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), disparándose con un revolver en el corazón. Se dice que la actriz Verónica Polonskaya (1908-1994) fue la última persona en verle con vida, oyendo un disparo tras de sí al abandonar el apartamento del poeta; ellos sostenían una relación adúltera, pero la actriz se rehusaba a renunciar a su matrimonio. El día anterior, Mayakovski le habría amenazado con segar su propia vida y ella no pudo creerle. No obstante, su suicidio sigue siendo en muchas formas el motivo de candentes controversias. La nota suicida (escrita dos días antes), en la que pedía al ‘camarada gobierno’ velar por su familia, fue interpretada a menudo como una ironía. Se rumoró que la bala extraída de su cadáver no se correspondía con el modelo de su pistola, además de que los vecinos reportaron haber oído dos disparos en vez de uno y el oficial a cargo de la investigación fue asesinado diez días más tarde. Su hija –norteamericana de madre rusa– Elena Vladímirovna Mayakovskaya (1926-2016), llamada Helen Patricia Thompson (profesora universitaria neoyorquina), aseguró en sus memorias que su padre había recibido una pistola en una caja de zapatos, que

⁴² Vid. *ibid.*, 13.

⁴³ Eliphaz Levi, *Dogma y ritual de alta magia* (México: Berbera, 2002), 86.

⁴⁴ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 2.

⁴⁵ Sallie Nichols, *Jung y el tarot*, 72.

para la aristocracia rusa significaba una encrucijada entre la humillación y la muerte.⁴⁶

- §4. El suicidio de Mayakovski “ponía un epitafio en la tumba del arte revolucionario.”⁴⁷ El advenimiento del estalinismo había minado profundamente no sólo a la herencia política del bolchevismo, sino también a la pléyade de manifestaciones artísticas que se habían desatado tras la Revolución de Octubre. La libertad consciente de un arte ligado a la vida social, que había guiado la búsqueda de un arte genuinamente revolucionario, fue sustituida por el dogma propagandístico del realismo socialista. Ante un ambiente de creciente coacción ejercida por la ascendente burocracia sobre los artistas, durante una conferencia pública celebrada veinte días antes de su deceso, en la que relataba las crecientes dificultades que enfrentaba en su trabajo creativo, Mayakovski advirtió a sus escuchas: “Tal vez hoy sea una de mis últimas veladas”.⁴⁸
- §5. Este primer augurio, que da inicio a la lectura del pasado, presenta a Vladímir Mayakovski encarnando el arcano mayor con el numeral cero (0). Por su posición en la lectura, señala el aspecto inicial de un conflicto en el pasado del arte: la intención de constituir una expresión artística propia de la vida socialista, tal que aniquilara históricamente al arte de la vieja sociedad burguesa. Este punto de partida se desdoblará en dos facetas contradictorias y complementarias en las siguientes cartas de la triada que conforma la lectura del pasado⁴⁹ y éstas darán paso a la lectura del presente.⁵⁰ El poeta soviético sujeta por el cañón –con su mano izquierda– la pistola con la que segó su propia vida, sustituyendo a la rosa que aparece en su lugar en la versión Rider del tarot. “Como otras armas, la pistola conlleva un eros propio”.⁵¹ Mientras que

⁴⁶ Cfr. Dalia Karpel, “The ‘Raging Bull’ of Russian Poetry”, *Haaretz*, 5 de julio de 2007, <http://www.haaretz.com/1.4950002>.

⁴⁷ Woods, “El marxismo y el arte: Introducción a los escritos de Trotsky sobre arte”, acceso el 16 de diciembre de 2019, <https://nodo.ugto.mx/wp-content/uploads/2016/05/El-marxismo-y-el-arte.pdf>, 11.

⁴⁸ Vladímir Mayakovski, “Veinte años de trabajo”, en *Una bofetada al gusto del público*, tr. de Ismael Filgueira (Sevilla: Azul, 2009), 60.

⁴⁹ *Infra*, §19; *Infra*, §31.

⁵⁰ *Infra*, §44.

⁵¹ Ami Ronnberg, ed., *The Book of Symbols* (Colonia: Taschen, 2010), 498.



EL LOCO: VLADÍMIR MAYAKOVSKI

“las rosas sugieren que la belleza y la vida son efímeras.”⁵² Sus atavíos y su entorno, aunque mantienen familiaridad con aquella versión, son los propios de su época; se remonta sobre un montículo de libros y contempla desde ahí un paisaje industrial; en la esquina inferior izquierda aparecen un grupo de cúpulas bulbosas, propias de la arquitectura imperial zarista. El perro blanco que acompaña al Loco permanece idéntico. “Por un lado, el blanco era [en la alquimia] ingenuidad infantil, inconciencia, inmadurez y falta de experiencia.”⁵³ Por el otro, el perro “puede encontrar aquello que hemos perdido en los bosques proverbiales de lo desconocido”.⁵⁴ Una bandera soviética raída ocupa el lugar de la cartera que lleva el Loco sobre su hombro. “Algunos dicen que contiene las experiencias de su vida, otros que son sus memorias de vidas pasadas.”⁵⁵ Del mismo modo, el socialismo científico aspira a sintetizar la memoria colectiva del movimiento obrero. Finalmente, “los rayos solares parecen haber transmitido propiedades mágicas de fertilidad, creatividad, profecía, sanación, e incluso (para los alquimistas) del potencial viviente para la plenitud que habita en cada individuo.”⁵⁶

- §6. En las conferencias públicas que dirigía a audiencias de trabajadores, Mayakovski explicó su necesidad artística y personal de hacer entender su obra a un público obrero y la de entregar su vida entera a esa obra y a ese público. Así, el poeta soviético reflexionó sobre las aparentes barreras que separan al arte de vanguardia del público con una educación artística escasa y limitada, la relación de éste con la vida de aquél, su posición frente a la tradición artística aristocrática y burguesa, y la posibilidad de que los artistas desarrollen un arte auténticamente revolucionario y de masas. El arte de vanguardia sufre a menudo el rechazo de las capas amplias de la sociedad que, azuzadas por los críticos adversos a la vanguardia artística, lo reputan impudicamente de incomprendible sin molestarse en indagar realmente en él. Nadie en sus cabales se enorgullece de ser ignorante de la ciencia y la tradición. “Pero, sin complejos, gritan: ¡No comprendo a los futuristas!”⁵⁷

⁵² Sara Carr-Gomm, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos* (México: Tomo, 2003), 206.

⁵³ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 660.

⁵⁴ *Ibid.*, 296.

⁵⁵ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 15.

⁵⁶ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 22.

⁵⁷ Mayakovski, “Los obreros y los campesinos no os entienden”, en *Una bofetada*, 37.

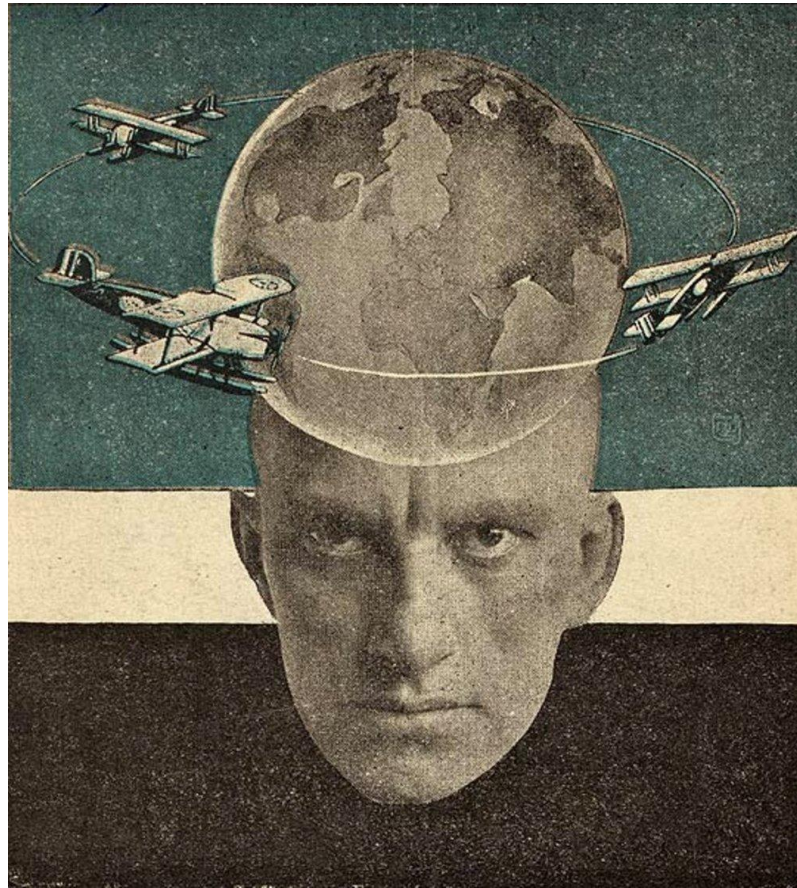
- §7. Mayakovski señaló que la incapacidad de comprender al arte de vanguardia no constituye por sí misma una objeción suficiente en contra de su validez. Antes de desahuciarlo, al menos sería prudente desvelar el sinsentido que envuelve, no suponer sin más que por parecer incomprensible carece de sentido. Aun si dicho arte, por la dificultad que supone comprenderlo, se constituye en un arte accesible sólo a una minoría, no por ello habría perdido necesariamente toda su conexión con el conjunto de la sociedad. Hay un arte minoritario, asegura el poeta georgiano, que ciertamente no tiene ningún provecho más que para aquellos pocos a los que está dirigido. Un segundo género de arte minoritario, en cambio, está dirigido a un público integrado por productores artísticos que transmitirán su contenido al conjunto de la sociedad a través de su propio trabajo. “Estos libros serán la semilla y constituirán el esqueleto del arte de masas.”⁵⁸
- §8. Un arte que sea en pleno sentido un arte de masas no podrá producirse esquemática o mecánicamente, sino que será el resultado de un proceso complejo que no sólo implicará el concurso de los artistas, sino el de toda la sociedad. “El arte no nace siendo arte de masas, lo será después de mucho esfuerzo; después de realizar un análisis crítico que determinará si su utilidad es permanente y efectiva”.⁵⁹ Un arte semejante puede incluso adelantarse a los tiempos, es decir, ocultar su sentido para revelarlo posteriormente, cuando el estadio de la conciencia social que preconiza sea actualizado por el curso de los acontecimientos. Pero simultáneamente, sólo podrá emerger de su conexión con las condiciones históricas concretas; de la necesidad social que encarna. “De esta forma, la poesía contra la guerra por la cual en 1914 las masas se rasgaban las vestiduras engañadas por los patriotas, sonaba en 1916 como una revelación. Y viceversa.”⁶⁰
- §9. La crítica arrojada desde el conservadurismo social y estético contra el arte de vanguardia sólo por ser arte de vanguardia –por ser incomprensible– soslaya un hecho: que aun el arte tradicional, en sus manifestaciones más refinadas, es el patrimonio cultural de una minoría; de la clase social dominante. La actitud de Mayakovski ante la tradición artística era irreductible: sólo el arte de

⁵⁸ Ibid., 39.

⁵⁹ Ibid., 40.

⁶⁰ Ibid.

**Mayakovski, foto-
montaje por Aleksánder
Ródchenko (1926).**



**De visita en México (1925),
retratado por Diego Rivera.**

vanguardia sería la verdadera herencia del pueblo soviético. Empero, éste también llegaría a apropiarse de las manifestaciones clásicas del arte y llegaría a comprenderlas por encima de sus determinaciones ideológicas y como parte del devenir histórico. Cuando el arte sea real y plenamente un bien social y no sólo lo sean sus manifestaciones populares, esta nueva sociedad, si bien reconocerá lo humano en el arte heredado por la vieja sociedad y se nutrirá de él, sólo podrá reconocerse plenamente en su propia expresión artística. “Los clásicos no serán las lecturas preferidas por el pueblo soviético. Lo serán los poetas de hoy y del futuro.”⁶¹

§10. El propio Mayakovski padeció desde su trinchera artística las limitaciones que el régimen estalinista impuso, ya desde sus albores, a la vida socialista; los tirajes y la distribución bibliotecaria de la poesía futurista –y la difusión del arte de vanguardia en lo general– dependían del sector más conservador de la sociedad soviética: la burocracia. El arte vanguardista se vio privado desde el comienzo de los años 1930’s de su pleno potencial como educador de las masas de trabajadores, que habían hecho la revolución a marchas forzadas y a partir de condiciones materiales y culturales extremadamente atrasadas. Aunque el arte de vanguardia tenía una gran acogida entre los trabajadores, los campesinos y los estudiantes a través del esfuerzo de sus autores por mostrárselo en sus propias publicaciones periódicas y presentaciones públicas, dicho esfuerzo se veía superado –ante las titánicas dimensiones de la tarea– por la obstrucción de los burócratas, que terminaron por imponer su gusto mediocre y sus intereses miopes; “la burocracia también es literatura. ¡Y con mucha mayor divulgación que la nuestra!”⁶²

§11. Poco antes de su trágica muerte, en su última conferencia, Mayakovski relató de viva voz a su público las condiciones desesperadas en las que luchaba por construir un arte que perteneciera verídicamente a las masas. El poeta futurista encontró en su experiencia literaria que las arengas más panfletarias, de un ardor revolucionario sólo aparente (las favoritas del régimen usurpador), caducaban rápidamente. Por eso dedicó su empeño más decidido como poeta a incomodar y provocar a su audiencia: “Mi actividad literaria [...] ha sido, para hablar con franqueza, un combate literario, una bofetada al gusto del

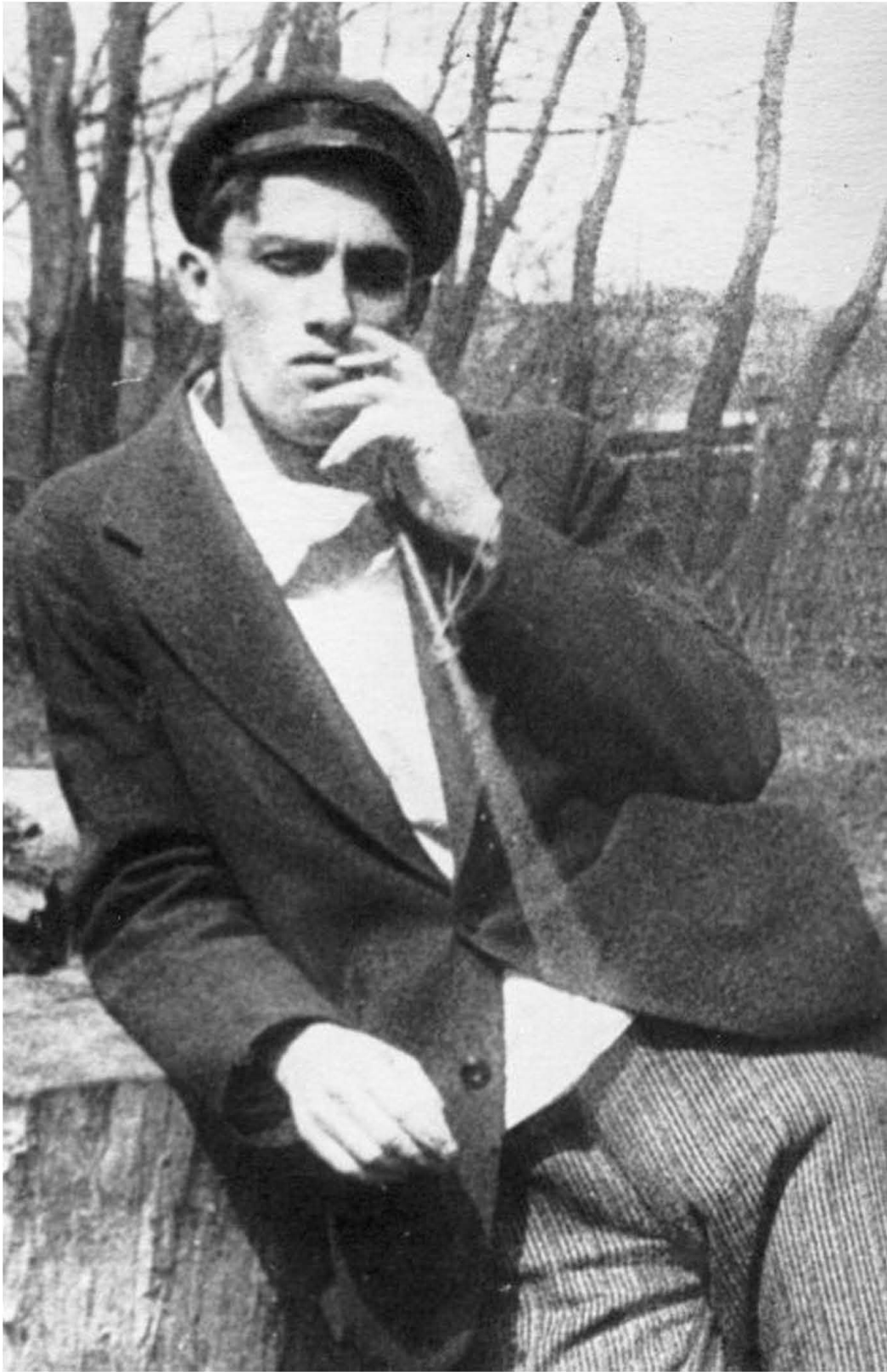
⁶¹ Ibid., 44.

⁶² Ibid., 53.

público”.⁶³ La belleza artificiosa y caduca de la vieja sociedad subsistía en la grandilocuencia de los poetas, que tan poco sabían en realidad de su nuevo público y de su vida y se expresaban en un lenguaje que no era el de éste. Hostigado, se negó a renunciar a su carácter de escritor revolucionario, partícipe de la construcción del socialismo; autor de una poesía más útil que bella, una que retratara los problemas de su sociedad. Así inauguró el llamado teatro de la Revolución de Octubre e incursionó en la sátira y los versos de agitación antirreligiosa, a menudo imprimiendo él mismo y llevando a costas sus propios tirajes como un obrero de las letras, hasta ser asfixiado por los traidores contrarrevolucionarios.

- §12. El artista genuinamente revolucionario no se percibe a sí mismo como un ser escindido de los procesos sociales por la mediación de su genio artístico. Antes bien, el nuevo arte, el arte del socialismo, que no está más dirigido a una minoría instruida, es un arte involucrado en la vida social y comprometido con los problemas concretos de las masas trabajadoras: es también un ejercicio político. Este arte tiene una estrecha relación de condicionamiento recíproco con su público, que construye las condiciones materiales de su existencia, y que bajo el manto de nuevas relaciones sociales puede, por primera vez, apropiárselo. No dictamina ni disimula la realidad de éste, sino que abreva en ella, contribuyendo simultáneamente a su desarrollo. Sobre las espaldas de la revolución, la conciencia del pueblo soviético tuvo la oportunidad de dar un gigantesco salto hacia adelante, y Mayakovski creyó fervientemente en la responsabilidad de los artistas revolucionarios de tenderles la mano al otro lado de la brecha civilizatoria, sólo para preparar un nuevo salto hacia alturas inconcebibles. Mas, la mirada del poeta georgiano, como la del Loco, estaba puesta mucho más allá del abismo que se abría frente a sí, y si bien sentía en las entrañas el movimiento subterráneo de la reacción estalinista, que cancelaría sus perspectivas más ambiciosas, la suya fue una absoluta vocación de futuro, que lo empujó a dar un salto de fe. “El primer paso de una larga travesía. El primer beso de un nuevo amante. La primera equivocación, el primer gran triunfo. Los primeros tropiezos en el oficio de una nueva carrera, o

⁶³ Mayakovski, “Veinte años de trabajo”, 59.



Dalia Karpel: “El ‘toro furioso’ de la poesía rusa”.

los primeros pasos titubeantes de un niño. El Loco es la carta de los comienzos.”⁶⁴

§13. “Tras veinte años es fácil celebrar un aniversario. Se reúnen los libros, se elige una presidencia de barbas respetables, se pide a cinco o diez personas que alaben las virtudes de uno y se invita a los buenos amigos a que no le insulten más en los periódicos [...]. Pero no se trata de esto, camaradas, se trata de que el viejo lector, el viejo público de los concurridos y viejos salones [...] ha muerto para siempre. Sólo el público trabajador, el proletariado y las masas campesinas que son hoy los que construyen nuestra nueva vida, edifican el socialismo y desean llevarlo a todo el mundo, ellos deben ser nuestros verdaderos lectores. Y por lo tanto yo debería ser el poeta de estos lectores.”⁶⁵

1.2 LA TORRE (invertida): *Un comentario economicista sobre la vanguardia artística soviética*

*Pero el SEÑOR bajó para observar la ciudad
y la torre que los hombres estaban construyendo, y se dijo:
«Todos forman un solo pueblo y hablan un solo idioma;
esto es sólo el comienzo de sus obras,
y todo lo que se propongan lo podrán lograr.
Será mejor que bajemos a confundir su idioma,
para que ya no se entiendan entre ellos mismos».*

—GÉNESIS 11: 5-7, NVI

§14. “El triunfo dieciséis representa dos figuras humanas lanzadas violentamente desde la torre de un faro. Parecen asombradas pero ilesas. La torre en sí misma no ha sido demolida, pero una llama de luz, una lengua de fuego, chocó con la corona de oro que le servía de tejado.”⁶⁶

§15. La torre es una representación lo mismo del cuerpo humano erguido que de la estratificación de su conciencia. Se yergue hacia el cielo, representando el anhelo de la trascendencia, formando un eje entre lo mundano o telúrico y lo

⁶⁴ McFarland, *Keys Supernal*, 15.

⁶⁵ Mayakovski, “Veinte años de trabajo”, 57-58.

⁶⁶ Nichols, *Jung y el tarot*, 391.

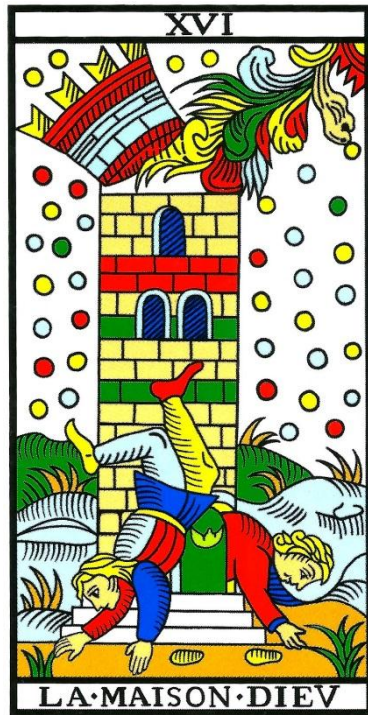
divino o aéreo, o bien el arquetipo de la montaña cósmica o *axis mundi*: el centro tanto del mundo físico como del psíquico o espiritual. En su carácter como observatorio, también puede representar el temperamento visionario. La historia bíblica de la destrucción de la torre de Babel representa la *caída* o pérdida de la unidad terreno-divina. Como estructuras defensivas, las torres son sitios de resguardo en cuyo derredor se construyen los centros urbanos, más allá de los cuales el mundo se vuelve inhóspito. Estas torres-fortaleza cumplen la función de mantener el caos a raya, siendo algo estable frente a un mundo cambiante. Si bien la Torre tiene connotaciones eminentemente fálicas, que representan la jerarquía de lo poderoso sobre lo inerme, en las fábulas medievales su interior representa el contenedor femenino, que lo mismo puede ser una prisión o un refugio espiritual. Las torres de las iglesias y minaretes apuntan al cielo como centro del mundo espiritual, y desde ellas los rezos y los tañidos de las campanas sacralizan los espacios y momentos litúrgicos. Las torres construidas en los albores de la era moderna representaron para la naciente burguesía del Renacimiento un signo de la civilización, donde se concentra el comercio y se acumula la riqueza, lo mismo que los excesos. Así, las torres modernas a menudo se convirtieron en íconos del nacionalismo burgués. Actualmente, las torres del capitalismo tardío – auténticas proezas de la técnica– se asocian con la torre de marfil, que lo mismo representa la pureza de la Virgen María que el aislamiento espiritual.⁶⁷ En la presente etapa histórica de creciente desigualdad económica, las torres representan también el alejamiento de la clase dominante respecto de la vida cotidiana de las mayorías explotadas.

§16. Como parte de la travesía del Loco descrita por Eden Gray,⁶⁸ la Torre pertenece a la tercera corrida de siete *triunfos*, que va del XV al XXI arcano mayor: la etapa culminante de la jornada del individuo humano en la realización de su destino personal. “El Loco ha llegado muy lejos, incluso ha muerto y ha sido resucitado, y aún quedan siete cartas por delante –un nivel distinto por entero. Aquí el Loco se ha vuelto un verdadero héroe mítico, pues mientras que estas cartas finales podrían parecer muy complicadas, cuentan en realidad una historia muy

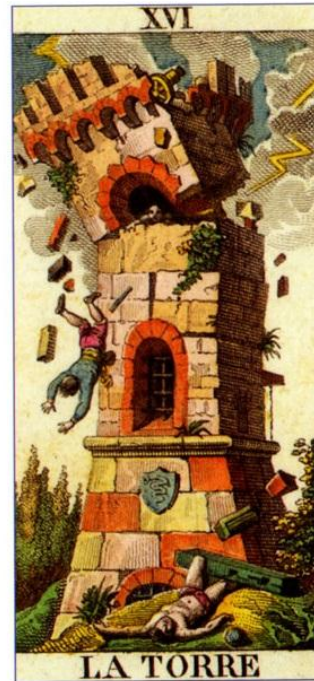
⁶⁷ Cfr. Ronnberg, *The Book of Symbols*, 622.

⁶⁸ *Supra*, §2.

CUATRO REPRESENTACIONES DE LA TORRE



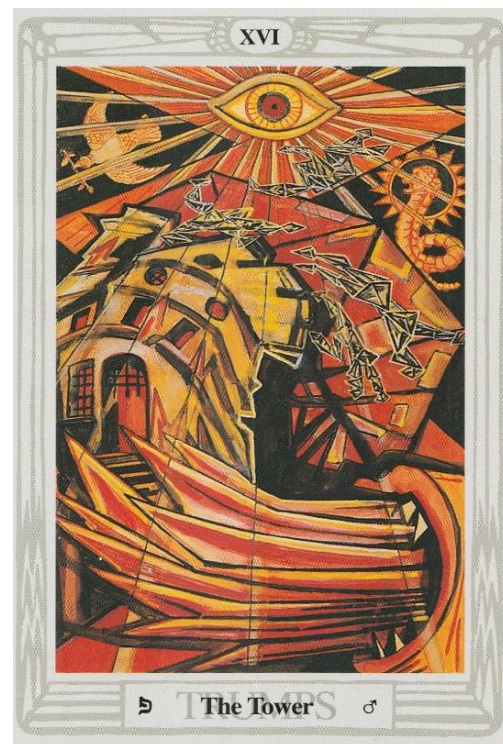
Tarot de Marsella (1761).



Tarot piemontés (1835).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Crowley (1942).

sencilla, a la que llamo la Liberación de la Luz.”⁶⁹ Tras haber alcanzado y agotado también la madurez, una luz se abre brecha en la oscuridad – representada por el relámpago en este XVI *triunfo*– y aumenta sucesivamente su intensidad hasta culminar en el XXI arcano mayor. Esta carta está asociada a la letra Ayin del alfabeto hebreo: “Dios manda en el rayo y gobierna en el fuego.”⁷⁰ Si bien esta imagen –una de las más icónicas del tarot de Marsella– suele asociarse con la bíblica torre de Babel y con el castigo divino contra la *hybris* o desmesura humana (“Los hombres trataron de construir una estructura tan alta que alcanzara los Cielos, y Dios les echó por tierra por su insolencia”),⁷¹ su significado más sucinto es el de un cambio o transformación profundo y radical; un gran salto hacia adelante, como el que ocurre durante las revoluciones sociales. “Podemos ver esta carta de una manera más positiva. El relámpago derrumba una situación atrincherada que se ha vuelto tan rígida como una torre de piedra que no tiene puerta. La energía se desata, y todo cambia.”⁷²

§17. La llamada Torre Tatlin es uno de los grandes símbolos del arte revolucionario del siglo XX y es tanto más emblemática por no haberse llegado a construir. Se le conoce, en buena medida, por mediación de los planos y dibujos en los que la proyectó su autor, el pintor y arquitecto soviético Vladímir Yevgráfovich Tatlin (Jarkiv, Ucrania, 28 de diciembre de 1885-Moscú, Rusia, 31 de mayo de 1953), quien es considerado, junto con el pintor Kazimir Malévich (1878-1935), como uno de los dos artistas más representativos del suprematismo. Pero es principalmente por los modelos en distintos materiales que de ella ensambló Tatlin –y otros arquitectos después de él– que se le recuerda. “El proyecto de monumento a la III Internacional (V. Tatlin, 1919) fue un emblema de la época, símbolo de la ruptura revolucionaria, del deseo de conquistar nuevos mundos. Los arquitectos, cuya filosofía de proyección se enmarcaba en el espíritu del simbolismo romántico, ampliaron el espectro de búsqueda de nuevas formas, alcanzaron la libertad creativa, utilizaron las posibilidades constructivas de una

⁶⁹ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 12-13.

⁷⁰ Levi, *Dogma y ritual*, 86.

⁷¹ McFarland, *Keys Supernal*, 113.

⁷² Pollack, *The New Tarot Handbook*, 79.

nueva técnica.”⁷³ Una doble espiral se revuelve en torno a una viga vertical central que se inclina en un ángulo de 23.5°, guardando en su seno –en orden ascendente– un cubo, una pirámide invertida, un cilindro y una esfera, sucesivamente más pequeños.⁷⁴ Cada uno de ellos giraría a un ritmo diferente sobre su propio eje: el cubo concluiría sus revoluciones en lapsos de un año, la pirámide lo haría cada mes, el cilindro en periodos de 24 horas y la esfera completaría un giro de 360° cada media hora.

§18. El monumento diseñado por Tatlin representaría el ascenso de la civilización humana hacia el comunismo –por la vía del socialismo– a través del movimiento dialéctico de la historia y estaría dedicado a la organización política internacionalista fundada en 1919 por Vladímir Ilich Uliánov ‘Lenin’ (1870-1924), en las postrimerías la revolución rusa de 1917, ante la bancarrota de la política reformista de la II Internacional y sus líderes revisionistas, quienes aprobando en 1914 los créditos de guerra en los distintos países en los que los partidos socialdemócratas afectos a ésta tenían una amplia fuerza parlamentaria, arrojaron a los obreros de Europa como carne de cañón a la gran conflagración mundial organizada por el imperialismo. La III Internacional Comunista sería el instrumento de la clase trabajadora, a nivel mundial, para extender la revolución socialista, ya que la Revolución de Octubre no era para Lenin sino el preámbulo de la revolución mundial; no era concebible para el líder bolchevique –un científico social en toda la línea– que el atraso material y cultural del Imperio zarista sirvieran como una base apropiada para la construcción de la sociedad comunista, por lo que era imperativo que la III Internacional concentrara a las fuerzas vivas de la revolución –a la vanguardia política de la clase obrera– en los países más vastamente industrializados de Europa. La traición del Partido Socialdemócrata Alemán (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, SPD) contra la revolución alemana de 1918, consumada al entregar a los líderes espartaquistas Rosa Luxemburgo (1871-1919) y Karl Liebknecht (1871-1919) a las fauces de la reacción, que los asesinó al nacer la República de Weimar, selló el destino de la revolución internacional y del

⁷³ Irina Korobina, “La construcción de un nuevo mundo”, en *Vanguardia rusa: El vértigo del futuro*, ed. por Sergio Raúl Arroyo, tr. de Rina Ortiz (México: INBA, 2015), 151.

⁷⁴ Vid. Ralph Croizier, “Tatlin’s Tower: The Monument to the Future that Never Was”, *World History Connected* 11, n.º 1 (febrero 2014): http://worldhistoryconnected.press.illinois.edu/11.1/forum_croizier.html.

naciente Estado soviético. Aislada políticamente, atrasada económicamente y arrasada por una cruenta guerra civil (1918-1923), la URSS sufrió un proceso de degeneración burocrática; los funcionarios que habían servido al régimen zarista y al gobierno provisional burgués apuntalaron al contrarrevolucionario pragmático Iósif Vissariónovich Dzhugashvili ‘Stalin’ (1878-1953) como líder de una gigantesca masa –campesina y proletaria– poco instruida, al morir Lenin. El destino de la Torre Tatlin quedó ligado al de la III Internacional, la que Stalin hizo disolver inopinadamente en 1942 –incluso sin la celebración de un congreso general– para imponer definitivamente la doctrina reaccionaria del socialismo en un solo país (1924).⁷⁵

§19. Este segundo augurio, perteneciente también a la lectura del pasado, presenta a la Torre Tatlin en el centro del XVI arcano mayor, con la peculiaridad de que la carta aparece invertida. “De acuerdo con una interpretación, [significa] lo mismo en un grado menor además de opresión, aprisionamiento, tiranía.”⁷⁶ Según la posición que tiene en la lectura, representa la faceta negativa del conflicto presentado en la carta precedente:⁷⁷ la aspiración de crear un arte genuinamente revolucionario se vio materialmente frustrada por el viraje conservador de la política y la sociedad soviéticas. Un relámpago golpea la cúspide de la Torre Tatlin y de él se desprenden llamaradas y humaredas; “el relámpago a menudo golpea al objeto más alto en su camino.”⁷⁸ De las dos figuras que caen desde lo alto sólo pueden distinguirse sus siluetas – recordando a los carteles de la Agencia Telegráfica Rusa (*Rossíyskoe Telegrafnoe Agentstvo*, ROSTA)⁷⁹ a diferencia de las que aparecen en la versión Rider del tarot. La de la izquierda lleva puesta una falda y una pañoleta ceñida a su cabeza, y deja caer un fusil con una bayoneta acoplada. La de la derecha viste pantalón y calza botas, y suelta una bandera que le envuelve mientras cae. La corona que se desprende de la cúspide ha sido reemplazada por el engrane que aparece en el fotomontaje *Autoparodia* (1922), del pintor y fotógrafo constructivista Aleksándr Mijáilovich Ródchenko (1891-1956). “La corona era

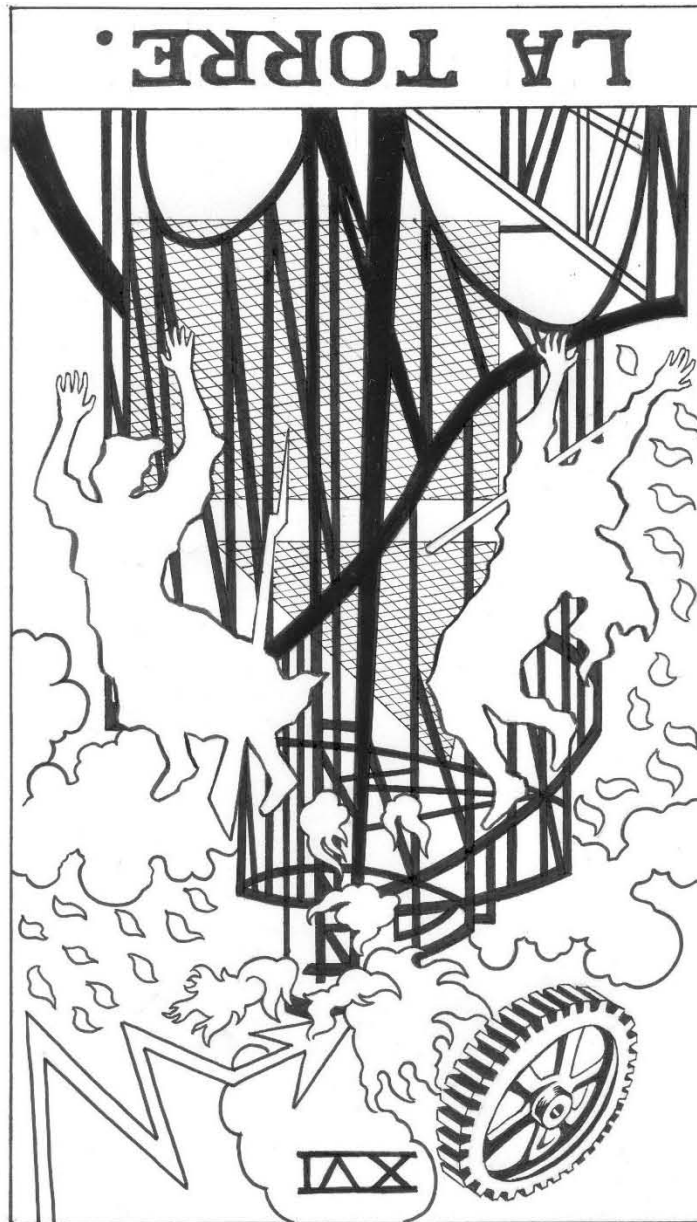
⁷⁵ Cfr. Woods, “Stalin: El aniversario de la muerte de un tirano”, *La Izquierda Socialista*, 5 de marzo de 2003, <https://old.laizquierdasocialista.org/node/2809>.

⁷⁶ Waite, *Pictorial Key*, 111.

⁷⁷ *Supra*, §5.

⁷⁸ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 70.

⁷⁹ Vid. Elena Barkhatova, “Cartel: Una imagen del proletariado”, en *Vanguardia rusa*, 331.



LA TORRE (invertida): MONUMENTO A LA III INTERNACIONAL

el emblema de la meta del opus de sintetizar estos elementos [alquímicos] con el Sol, o de integrar al nivel de la fisiología las diversas propiedades de la totalidad del sí mismo con apolínea conciencia.”⁸⁰ Los personajes que caen de la Torre son en cierta forma prisioneros de su propia obra –de sus propias ideas encumbradas– hasta que son liberados violentamente por el relámpago. “Los dos que construyeron este edificio lo coronaron rey”.⁸¹ De igual modo, la vanguardia artística soviética habría sido recipiendaria de un sesgo sociológico en su interpretación de los fenómenos artísticos, de un carácter más mecánico que dialéctico; la cúspide ciclópea que irguieron los artistas soviéticos, impulsados por la revolución, fue golpeada duramente por la contrarrevolución y, sin embargo, dejó una huella perdurable en la historia del arte.

§20. “La Revolución de Octubre fue el acontecimiento más liberador de la historia humana. Mientras el papel dirigente lo jugaba la clase obrera, la revolución atrajo a sus filas a lo más activo y progresista de la sociedad rusa. Los mejores representantes de los intelectuales lucharon hombro con hombro junto a las masas. El aire estaba impregnado de un espíritu completamente nuevo que galvanizaba y electrizaba. Existía la suficiente inspiración para el escritor y el artista. Cuando todo se ha dicho y hecho, ninguna obra de arte puede expresar adecuadamente la épica y el drama de la revolución y la lucha de miles de hombres y mujeres normales por su emancipación social. La vida en sí misma, cuando alcanza estas cotas tan elevadas, es infinitamente más rica que el arte. [...] Las revoluciones son siempre muy locuaces. Las masas, obligadas durante mucho tiempo a guardar silencio, de repente encuentran su voz. Se produce una oleada de discursos, oradores callejeros, cuestionamiento y discusión en todas partes: en las calles, fábricas, barracones del ejército... De repente la sociedad adquiere vida. Este nuevo espíritu de libertad y experimentación, inevitablemente encuentra su reflejo en el arte y la literatura. La revolución pone al arte al alcance de las masas.”⁸²

§21. La vanguardia artística soviética, aun habiéndose convertido en una expresión elocuente de la ebullición social desatada por los acontecimientos revolucionarios de 1917, no surgió llanamente a partir de la revolución ni

⁸⁰ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 540.

⁸¹ Nichols, *Jung y el tarot*, 392.

⁸² Woods, “Marxismo y arte”, 7.



Ródchenko, Autoparodia (1922).



Cartel de la agencia ROSTA realizado por Mayakovski, en 1921.

aislada de los movimientos artísticos vanguardistas surgidos también en aquella época en Europa occidental, sino que luego de desarrollarse a lo largo del periodo precedente, y conectada con aquéllos, encontró en el joven Estado obrero un terreno fértil y extenso para prosperar unida a las necesidades de las masas. “La república de los soviets, al anunciar la construcción de un mundo nuevo, necesitaba urgentemente profesionales capaces de organizar la vida en manera innovadora, inteligente, racional y justa. [...] Las respuestas a las exigencias de la época no podían surgir en los talleres de los famosos arquitectos que trabajaban individualmente. Sus hábitos profesionales se habían forjado en otra realidad histórica. La vida había transformado los valores formados durante siglos.”⁸³ Y si la revolución de 1905 había sido un ensayo general para el proletariado ruso y para los artistas que ya rompían radicalmente con el gusto estético de la aristocracia zarista, aquélla no era una tendencia exclusiva del Imperio ruso. Durante toda la historia del movimiento obrero a lo largo del siglo XIX, éste encontró a menudo un reflejo en diversas manifestaciones artísticas que también ambicionaban transformar la realidad social; señaladamente en el realismo crítico.

§22. El arte soviético primigenio –particularmente la escuela constructivista– está estrechamente emparentado con aquellas tendencias artísticas decimonónicas que se vincularon más orgánicamente con la vida cotidiana y sirvieron, en tal sentido, como piedras angulares del diseño como disciplina moderna: el movimiento *arts & crafts* y el *art nouveau*. Su parentesco es, sin embargo, mucho más cercano con su contemporánea, la Bauhaus: “Ambos movimientos definen tendencias radicales surgidas en el *periodo de entreguerras* de la primera mitad del siglo XX. [...] *Cuestionan el aislamiento del arte* respecto del entorno social, político y cultural de la época. [...] Persiguen transformar el arte y con ello cambiar el mundo. Son *movimientos utópicos*. Poseen a la vez un carácter estético y social. [...] Pretenden *acercar el arte a la vida* y a las masas, integrando los aportes científicos, tecnológicos e industriales de la época a sus procesos. [...] El arte abandona su autonomía tradicional para constituirse en *factor de producción y organización de la sociedad*.”⁸⁴ Como vanguardias modernas, ambas proyectan sus respectivos programas artísticos hacia el

⁸³ Korobina, “La construcción de un...”, 148.

⁸⁴ Ingrid Fugellie Gezan, *Origen y fundación del diseño moderno* (México: Fontamara, 2015), 160.

futuro, aspiran a la creación de una obra de arte total y ejercitan radicalmente la experimentación material y formal. Y sin embargo, las separa una diferencia contextual fundamental: mientras que el constructivismo florece por algún tiempo al amparo del poder soviético, la Bauhaus debe permanecer como un movimiento rupturista en la República de Weimar; la marginación sufrida por las mujeres participantes en la Bauhaus fue elocuente por su contraste con la libertad de sus pares soviéticas.⁸⁵

§23. La relación del constructivismo ruso con la Bauhaus no es su único referente, aunque es claramente el más importante, en la medida en la que ambas se vincularon con la producción social de objetos y espacios de uso cotidiano a través de la masificación, para incidir directamente en la vida de las mayorías. Y si bien es indudable que tuvieron una influencia recíproca la una en la otra, es preciso reconocer que la inserción del constructivismo en la economía planificada soviética suponía una ventaja inestimable en la persecución de sus objetivos programáticos comunes, mientras que la Bauhaus debía bregar a contracorriente de la sociedad de mercado. El constructivismo se desarrollaba en medio de la vorágine artística revolucionaria, en un ambiente tan diverso como febril, que incluía manifestaciones artísticas de masas, actuaciones callejeras, exposiciones monumentales y una pléyade de carteles políticos que respondían críticamente a los acontecimientos, sin estar sometidos a la vigilancia opresiva del gobierno. Antes de la muerte de Lenin y aún por algunos años después de la misma, especialmente bajo la dirección de Anatoli Vasílievich Lunacharski (1875-1933) como Comisario Popular Soviético de Educación, el régimen socialista estaba comprometido con la prevención del surgimiento de monopolios artísticos;⁸⁶ incluso el arte imperial zarista fue protegido como una herencia del pueblo soviético, que trascendía su origen ligado a la vieja sociedad aristocrática-feudal.

§24. También las artes convencionales y sus expresiones vanguardistas europeas formaban parte del rico caldo de cultivo del que se nutría el arte vanguardista soviético. “La pintura de vanguardia sirvió como catalizador en el proceso de formación de la nueva filosofía estética de la arquitectura moderna.

⁸⁵ Cfr. *ibid.*, 307-323.

⁸⁶ Cfr. Sánchez Vázquez, “Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución”, en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, 2.^a ed. (México: FCE, 2003), 152-168.



Torre Tatlin o Monumento a la III Internacional (1919).

A principios del siglo XX, dentro de las búsquedas estéticas formales (cubismo, suprematismo, purismo, neoplasticismo, cubofuturismo), surgió la tendencia a elaborar los recursos estéticos de nuevo estilo, que fueran comunes a todas las artes.”⁸⁷ No obstante, a diferencia del arte de la sociedad burguesa, éstas no reclamaban una autonomía abstracta en el escenario del vanguardismo soviético, sino que constituían las fuentes en las que abrevaba la creatividad pública. Para los constructivistas estaba muy claro “que el arte no debía embellecer la vida sino organizarla.”⁸⁸ Los artistas soviéticos más destacados de la época sencillamente no podían sustraerse del vibrante entorno social en el que desarrollaban su tarea.

§25. El declive del arte vanguardista soviético no fue inmediato sino paulatino, y se desarrolló en la medida en la que el poder de la burocracia estalinista se consolidaba. Todavía durante los primeros años que siguieron a la muerte de Lenin pudo el constructivismo jugar un papel activo, ligado al desarrollo de la Unión Soviética. “El joven país de los soviets, al poseer recursos limitados, tenía la necesidad ingente de responder a los requerimientos de la época.”⁸⁹ Los motivos de su decadencia no fueron todos ellos estrictamente políticos, sino también económicos. Para continuar desplegando su potencial plenamente (ligado orgánicamente como éste lo estaba al sano desarrollo del Estado obrero), el arte revolucionario habría dependido de un vasto desarrollo industrial aun superior al alcanzado por la URSS en aquel periodo, tal que superara al de las potencias capitalistas, y que sólo habría sido posible mediante la consecución de una política internacionalista. “La ideología del constructivismo pierde paulatinamente su ritmo de desarrollo y ante la falta de nuevos descubrimientos, se transforma en estilización “en el espíritu constructivista”. La desilusión envuelve a la arquitectura por la baja calidad de la construcción, la falta de materiales y de tecnología. Muchos arquitectos cambian el rumbo de sus intereses, algunos estudian la arquitectura clásica para proseguir la tradición, otros vuelven al arte.”⁹⁰

⁸⁷ Korobina, “La construcción de un...”, 150.

⁸⁸ Ibid., 156.

⁸⁹ Ibid., 159.

⁹⁰ Ibid., 166.

§26. A medida que se abría el telón de la Segunda Guerra Mundial, invadido el ambiente político soviético de un sentido de urgencia ante la amenaza fascista, el régimen burocrático se hundió más profundamente en su proceso de degeneración, creando su propia expresión característica en el terreno del arte: el realismo socialista. Éste fingió la realidad idílica del Estado obrero degenerado, aduló indiscriminadamente a la burocracia corrupta de la que dependía, contribuyó a la falsificación histórica e impuso una unificación estilística entre sus artistas; convirtiéndose, más bien, en un 'idealismo socialista' en el que la norma se oponía a lo real. “Las conquistas que había alcanzado la vanguardia se declararon yerros.”⁹¹ El arte revolucionario soviético no desapareció envuelto en la fulgurante llamarada en la que había aparecido ni tuvo un final definitivo, capaz como fue de pervivir a través de su prodigiosa influencia sobre la cultura mundial, sino que la fuente de la que brotaba fue sofocada por la perversidad estalinista. “El franco inicio de su dictadura hacia 1928-29, con toda una cauda de estrategias de terror tendientes a eliminar cualquier asomo de disidencia, unido a la progresiva eliminación de la intelectualidad crítica al régimen, determina la amenaza y posterior marginación sufridas por el conjunto de artistas que buscan transformar la estructura tradicional de las artes y el diseño, entre quienes destacaron los miembros del movimiento constructivista ruso.”⁹²

1.3 EL COLGADO: *León Trotsky y la cultura proletaria*

*Llegué a las ciudades en tiempos de desorden
Cuando el hambre reinaba en ellas.
Llegué con los hombres, en tiempos agitados,
Y me rebelé junto con ellos.
[...] Nuestras fuerzas eran escasas. Nuestra meta
Estaba todavía muy lejos
Pero a la vista, aunque para mí
Resultara inalcanzable.*

⁹¹ Ibid., 168.

⁹² Fugellie, *Origen y fundación*, 157-158.

*Así pasó el tiempo
Que me fue concedido sobre la tierra.*

–BERTOLT BRECHT, *A LOS QUE VENDRÁN* (fragmento)

§27. “La horca de la que está suspendido forma una cruz de *Tau*, mientras que la figura –dada la posición de sus piernas– forma una cruz gamada. Hay un halo alrededor de la cabeza del aparente mártir. Nótese que (1) el árbol del sacrificio es una madera viva, que aún tiene hojas; (2) que la expresión facial es de trance profundo, no de sufrimiento; (3) que la figura, en su conjunto, sugiere vida en suspensión, vida no obstante y no muerte. Es una carta de profundo significado, pero todo el significado está velado. [...] Diré muy simplemente por mi propia parte que expresa la relación, en uno de sus aspectos, entre la Divinidad y el Universo. [...] Aquel que pueda entender que la historia de su naturaleza superior está imbricada en este simbolismo recibirá intimaciones concernientes a un gran despertar que es posible, y sabrá que tras el sagrado Misterio de la Muerte hay un glorioso Misterio de la Resurrección.”⁹³

§28. El XII arcano mayor del tarot de Marsella se encaja en la segunda de las tres etapas de siete *trunfos* que constituyen la representación del tránsito del individuo humano por la vida.⁹⁴ “La segunda parte de la historia lleva al Loco a través de una profunda transformación, comenzando con la gentileza de la Fuerza y la misteriosa luz del Ermitaño, y culminando con la Muerte de todo cuanto parecía importante en lo que al Loco –a *nosotros*– concierne para descubrir lo que llamo nuestras verdaderas personalidades “angélicas” en la carta 14, la Templanza.”⁹⁵ Luego de haber identificado su lugar en la sociedad, pero antes de liberarse de las ataduras mundanas, la persona humana tiene la tarea de consolidarse, renunciando a sus deseos más característicamente infantiles. “Se piensa que la carta ilustra una inversión iniciática, la auto-renunciación de las limitaciones superadas para alcanzar la madurez espiritual.”⁹⁶ Al Colgado se le vincula con la letra Lamed del alfabeto hebreo: “Promete a su pueblo un rey en el porvenir.”⁹⁷ Este personaje, suspendido en

⁹³ Waite, *Pictorial Key*, 40.

⁹⁴ *Supra*, §2.

⁹⁵ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 12.

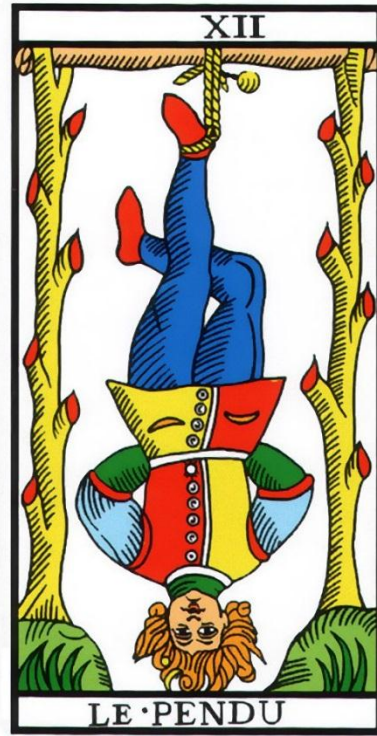
⁹⁶ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 746.

⁹⁷ Levi, *Dogma y ritual*, 86.

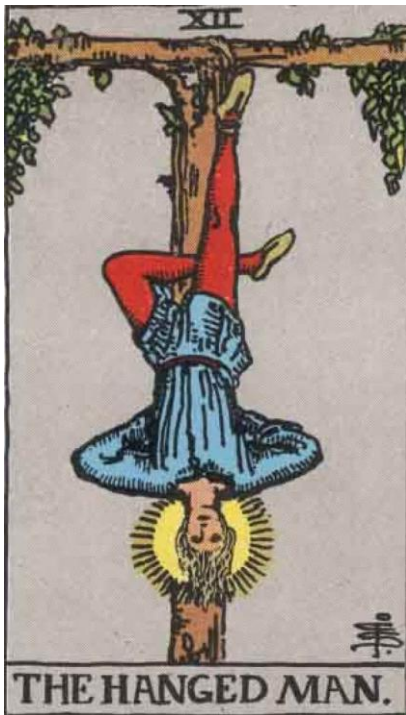
CUATRO REPRESENTACIONES DEL COLGADO



Tarot Sforza (1450).



Tarot de Marsella (1761).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Darkana (2013).

el aire e inerte, parece prima facie estar sometido a un terrible tormento, toda vez que puede asociársele sin dificultad al ahorcamiento o a la crucifixión. No obstante, esta primera apariencia puede resultar engañosa, puesto que la suya es una expresión en realidad serena, como si el sentido de su sacrificio no fuese el de una ordalía, sino el de un rito de pasaje. “Una manera común de leerle es como un señalamiento de soportar estoicamente el sufrimiento, aprender de él, internalizarlo y seguir adelante.”⁹⁸ Su extraña situación da indicio de que el Colgado habría llegado a aceptar su suplicio, pues éste le brinda la oportunidad de observar al mundo desde una perspectiva que al resto no le resulta evidente. “Todos tendemos, casi instintivamente, a dar vuelta a la carta del Colgado para enderezarla. [...] Después de hacerlo [...] su mirada se encuentra con la nuestra serena y confidencialmente; con cierta autoridad parece sonreírnos como si supiera un secreto.”⁹⁹

§29. Lev Davidovich Bronstein, llamado León Trotsky (Yanovka, Ucrania, 7 de noviembre de 1879), fue asesinado en su casa del barrio de Coyoacán –ubicado entonces en las afueras de la Ciudad de México– el 21 de agosto de 1940, por Jaime Ramón Mercader del Río (1913-1978), un agente estalinista que había conseguido infiltrarse en su círculo íntimo para ultimarle. Como Lenin, Trotsky militó en el Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia (*Rossiyskaya Sotsial-Demokratichyeskaya Rabóchaya Pártiya*, RSDRP) ya desde antes de que cundiera el cisma que en 1903 lo dividió en dos facciones: bolcheviques (mayoritaria) y mencheviques (minoritaria). Si bien la separación ocurrió en realidad por un asunto secundario (sobre los requisitos de la militancia), a la postre distinguió a ambos grupos por sus actitudes divergentes respecto a la revolución. El joven Trotsky permaneció un año con los mencheviques y luego sostuvo una postura conciliacionista. Presidió el sóviet de San Petersburgo en 1905, y al igual que Lenin, luego de la revuelta que derrotó al zarismo en ‘febrero’ de 1917, erigiendo un gobierno provisional menchevique, volvió del exilio con premura, uniéndose a los bolcheviques. Su teoría de la revolución permanente (1906) trazaba una perspectiva política con la que coincidió la de Lenin –en sus tesis de abril de 1917– en torno a la debilidad orgánica de la burguesía rusa y su dependencia del capital extranjero, que le impedían abolir

⁹⁸ McFarland, *Keys Supernal*, 87.

⁹⁹ Nichols, *Jung y el tarot*, 302.

las relaciones sociales y económicas semifeudales que imperaban en el país, haciendo indispensable que la clase trabajadora tomase las riendas de la revolución e instaurase el socialismo. Trotsky presidió el Comité Militar Revolucionario durante el alzamiento de ‘octubre’, firmó los tratados de paz de Brest-Litovsk (1918) y, como Comisario del Pueblo para la Guerra, tuvo la encomienda de formar y organizar al Ejército Rojo, al mando del cual abatió la intervención de 21 potencias extranjeras en apoyo al Ejército Blanco contrarrevolucionario. Tras el deceso de Lenin, encabezó la Oposición de Izquierda en contra de la troika formada, junto con Stalin, por Lev Borísovich Kámenev (1883-1936) y Grigori Yevséievich Zinóviev (1883-1936), hasta su deportación en 1928. De nuevo en el exilio, conformó la Oposición de Izquierda Internacional, que fue el embrión de la IV Internacional, cuya fundación consideró en todo punto necesaria ante el giro ultraizquierdista de la III Internacional estalinista en contra de la social-democracia, que tuvo consecuencias criminales en Alemania, donde la doctrina del social-fascismo resquebrajó al movimiento obrero y auspició el ascenso del Partido Nazi (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP), y que luego se vio reafirmada en las funestas directrices con las que el Politburó intervino en la Guerra Civil española (1936-1939), tan gravosas para la causa republicana. El revolucionario soviético preconizó cómo los herederos del estalinismo reintroducirían el capitalismo en Rusia, si una revolución política en la URSS en contra de la burocracia no restituía el régimen obrero-democrático y su política internacionalista. Sus cuadros políticos inexpertos vieron colapsar a la IV Internacional tras el asesinato de Trotsky.¹⁰⁰

§30. León Trotsky y su esposa Natalia Ivánovna Sedova (1882-1962) desembarcaron en el puerto de Tampico –procedentes de Noruega– el 9 de enero de 1937, como huéspedes del gobierno del Presidente Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970), quien les concedió el asilo gracias a los buenos oficios del muralista Diego Rivera (1886-1957), quien intercedió por ellos a instancias de Octavio Nicolás Fernández Vilchis (1914-2003), fundador de la Liga Comunista Internacionalista (LCI). El 25 de julio de 1938, en la Ciudad de México, la firma

¹⁰⁰ Cfr. Ted Grant, “Trotsky’s Relevance Today”, *Ted Grant Internet Archive*, acceso el 16 de diciembre de 2019, <http://www.tedgrant.org/archive/grant/1990/relevance.htm>.

de Diego Rivera sustituyó a la de Trotsky –a petición suya¹⁰¹ al pie del Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente que el emigrado redactó en colaboración con el poeta surrealista francés André Breton (1896-1966) y que sirvió como documento fundacional de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Ésta constituiría una trinchera a dos frentes en contra de la censura del fascismo y el estalinismo y en defensa de la libertad de la creación artística en los albores de la segunda masacre imperialista planetaria. El llamado enunciado en dicho manifiesto no fue dirigido de manera exclusiva a los artistas revolucionarios, mas, defendía – contra el purismo y la indiferencia– el lazo entre el arte y la revolución como un binomio fundamental de la expresión individual y la colectiva de la libertad humana, y declaraba abiertamente el antagonismo intrínseco entre ésta y la sociedad capitalista, que la restringe también en su dimensión artística.¹⁰²

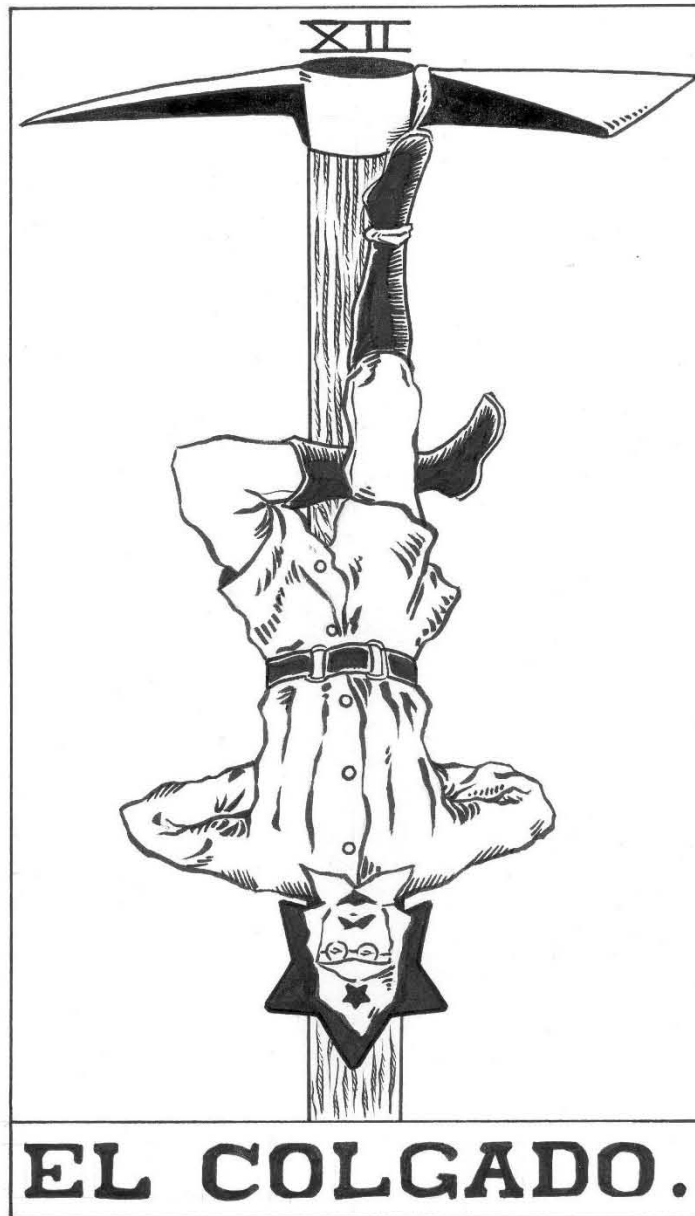
§31. Este tercer augurio, con el que culmina la lectura del pasado, presenta a León Trotsky como el personaje del XII arcano mayor. Como conclusión de dicha lectura, resuelve provisionalmente el conflicto manifiesto en la conjunción de las dos cartas anteriores;¹⁰³ provisionalmente, pues sólo lo agota en la medida en la que éste se reanuda en una fase superior a partir de la lectura del presente:¹⁰⁴ el arte revolucionario, si bien es un frente ideológico de la lucha política por la creación de una nueva sociedad (más libre cuantitativa y cualitativamente), es también una manifestación de la necesidad expresiva individual del ser humano y es, en tal sentido, un fenómeno tan amplio y diverso que no puede reducirse a un programa político. Trotsky –el Colgado– viste su uniforme militar, abrigado con una gabardina y un sombrero invernal, además de calzar botas. Pende no de un árbol, sino del piolet o piqueta –*ice axe*; en inglés: hacha de hielo– empuñado por su asesino al victimarle. La motivación del ejecutor catalán –que actuaba de riguroso incógnito– para elegir su instrumento mortífero parece un tanto hermética, pero sus

¹⁰¹ Vid. Bárbara Brito, “El manifiesto por un arte revolucionario independiente y las ideas artísticas de Diego Rivera hasta 1940”, *Marxismo y Revolución*, 26 de septiembre de 2014, <https://marxismoyrevolucion.wordpress.com/2014/09/26/el-manifiesto-por-un-arte-revolucionario-e-independiente-y-las-ideas-artisticas-de-diego-rivera-hasta-1940/>.

¹⁰² Cfr. Fernando Buen Abad Domínguez, “La FIARI, vanguardia del arte en Latinoamérica”, *América Socialista*, n.º 5, febrero 2012.

¹⁰³ Supra, §5; Supra, §19.

¹⁰⁴ Infra, §44.



EL COLGADO: LEÓN TROTSKY

resonancias culturales no lo son tanto; a lo largo de la historia, los verdugos “embozados [...] han “pasado a hacha” al ofensor.”¹⁰⁵ La mezcla de calumnia y brutalidad administrada en contra del desterrado es acorde con uno de los atributos representados por el Colgado: “Opuesto a sus familiares, amigos y a su gobierno, este inconformista puede ser tachado de delincuente.”¹⁰⁶ Su asesinato debía ser también un asesinato moral definitivo, toda vez que Trotsky –aun reducido a una posición avasalladoramente minoritaria– se oponía al régimen burocrático reaccionario echando mano de un riguroso análisis materialista y dialéctico, propiamente marxista-leninista, que aquél no podía rebatir en los mismos términos; denunciaba los crímenes políticos del estalinismo, a la par que defendía las legítimas conquistas de la Revolución de Octubre. “Pero mientras que los alquimistas vieron esto [el árbol sacrificial mítico] como la consumación de la obra, la realidad del árbol –y de la psique– es que tales momentos de realización son seguidos a menudo por nuevos ciclos de desecación y crecimiento.”¹⁰⁷ Finalmente, el aura de beatitud que rodea la cabeza del Colgado en la versión Rider del tarot ha sido reemplazada por una estrella roja, que hace eco de la que lleva Trotsky en su sombrero militar: el emblema del Ejército Rojo.

§32. Si la actitud crítica de Trotsky hacia la Unión Soviética fue oscurecida y hasta silenciada públicamente, en la misma medida en la que esclareció el devenir del que fue el primer Estado obrero de la historia, el que aun habiendo transformado profundamente las relaciones sociales y económicas del antiguo Imperio ruso habría tenido que afanarse –a partir de la renovación de la democracia obrera– por elevar su grado de industrialización por encima del de las potencias capitalistas (en vez de sólo proclamar su superioridad propagandísticamente), su actitud hacia el arte revolucionario es también tan reveladora como es prácticamente desconocida. Y sin embargo, quizás de entre “todos los grandes pensadores marxistas, Trotsky fue el que mostró un interés más vivo por el arte, incluido el arte moderno.”¹⁰⁸ Además de reconocer la libertad política de los artistas, junto con el carácter intrínsecamente revolucionario de su actividad, les previno también sobre el amaneramiento

¹⁰⁵ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 488.

¹⁰⁶ Nichols, *Jung y el tarot*, 305.

¹⁰⁷ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 130.

¹⁰⁸ Woods, “Marxismo y arte”, 5.

que seguía al proyecto de la creación de un arte enteramente nuevo, que obviara la tarea de auxiliar primero a las clases recién emancipadas en la labor de asimilar y apropiarse de la cultura heredada por la antigua sociedad, antes de edificar una cultura superior, que no sería ya la de esta o aquella clase social, sino la cultura del socialismo.

§33. “Todo lo que ha sido conquistado, creado, construido por los esfuerzos del hombre y que sirve para poder mejorar el poder del hombre es cultura.”¹⁰⁹ Y el arte también forma parte de dicha producción. Así como el resto del conjunto, éste está condicionado históricamente y es un reflejo de las relaciones económicas propias de la sociedad dividida en clases, y es también un instrumento de la dominación ideológica de una clase sobre el resto. Para liberarse del yugo de la naturaleza, el ser humano sometió a sus semejantes al yugo de los medios sociales de producción y al de las ideas de una clase dominante. “En las fuerzas productivas está expresada en su forma material, la destreza económica de la humanidad, su capacidad histórica para asegurar su existencia.”¹¹⁰ Esta misma capacidad está expresada en una forma inefable en el arte. Y del mismo modo que la emancipación de una clase social depende no de la destrucción de los medios técnicos que la oprimen en sus relaciones económicas, sino de su apropiación, el arte de la vieja sociedad también constituye una porción de la herencia que aquélla ha de legar a la posteridad, e incluso es uno de los medios necesarios para trascenderla. Pues el arte arroja luz sobre la historia en beneficio de la conciencia. “Sí, la cultura fue el instrumento principal de la opresión de clase; pero es también, y sólo ella puede llegar a ser, el instrumento de la emancipación socialista.”¹¹¹

§34. “El arte es una de las formas mediante las que el hombre se sitúa dentro del mundo; en este sentido la herencia del arte no se distingue de las herencias de la ciencia y de la técnica –y no resulta menos contradictoria que la de ellas–. A pesar de ello, y a diferencia de la ciencia, el arte es un modo de conocimiento del mundo, no como un sistema de leyes, sino como un grupo de imágenes, y al propio tiempo es un procedimiento para la inspiración de determinadas

¹⁰⁹ León Trotsky, “Cultura y socialismo”, en *La era de la revolución permanente*, ed. por Isaac Deutscher, tr. de Manuel Aguilar et. al. (México: Saeta, 1967), 310.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid., 318.

emociones y de ciertas disposiciones de ánimo. El arte de los siglos pasados ha hecho al hombre más complejo y más flexible, ha elevado su mentalidad a un nivel más alto, lo que lo ha enriquecido en todos los órdenes. Este enriquecimiento constituye un precioso logro de la cultura, por tal, el conocimiento del arte del pasado resulta una precondition necesaria no sólo para la creación de un nuevo arte, sino también para la edificación de una nueva sociedad, pues el comunismo necesita gente con una mente altamente desarrollada. [...] Puede [el arte del pasado enriquecernos], precisamente porque es capaz de nutrir nuestra sensibilidad y educarla. Si infundadamente fuéramos a repudiar el arte del pasado, devendríamos en una gran pobreza espiritual.”¹¹²

- §35. Ya desde la época que precedió a la Revolución de Octubre, el término cultura proletaria fue una divisa común entre los grupos políticos y artísticos rupturistas que ejercieron su actividad en aquel periodo convulso, aglutinados en el movimiento de la Cultura Proletaria (*Proletárskaya Kultura*, Proletkult) a partir de 1917. Así, la construcción de una cultura renovada parecía una tarea imponderable en el contexto de la revolución socialista, ¿pues cómo habría de derrocar la clase obrera a la burguesía si no podía oponer su propia cultura a la de ésta? Trotsky se mostró en desacuerdo con dicha suposición. Es cierto que del ascenso histórico de cada nueva sociedad surge una nueva etapa de la cultura material y espiritual del ser humano. Mas, históricamente, la producción de una nueva cultura ha demostrado ser un periodo más bien dilatado, tal que no se completa sino hasta que la clase social que la produce ya ha dejado atrás el cenit de su desarrollo político. La clase social emergente sólo consigue dar a luz a sus cumbres culturales sobre la base de su pleno desarrollo económico y alcanzándolo prepara el ascenso de otra clase social antagónica, de modo que sus grandes obras son ya un legado para la posteridad; sus medios productivos y su ideología –exhaustos– comienzan a oprimir el modo de vida de su sucesora. De hecho, “la burguesía no sólo se desarrolló materialmente en el seno de la sociedad feudal, uniéndose a ésta de mil maneras y apoderándose de la riqueza, sino que además se atrajo a los intelectuales, creándose así puntos de apoyo culturales (escuelas, universidades, academias, periódicos, revistas), mucho antes de apoderarse

¹¹² Ibid., 317.



**Dos representaciones propagandísticas de Trotsky:
en una emula a San Jorge y extermina a la hidra capitalista (izquierda),
en la otra encarna al terror rojo a los ojos de la Polonia blanca (derecha).**



**La policía exhibe el arma homicida usada contra Trotsky
por Ramón Mercader el 21 de agosto de 1940, en Coyoacán.**

abiertamente del Estado.”¹¹³ Así, el desarrollo de la cultura proletaria le parecía a Trotsky una empresa prematura, toda vez que la burguesía había sometido al proletariado a privaciones tremendas, lo mismo en el orden material como en el espiritual, y más aún en medio de una confrontación todavía inconclusa, pues *“la dictadura del proletariado no es la organización económica y cultural de una nueva sociedad, sino un régimen militar revolucionario en lucha para instaurar esa organización.”*¹¹⁴

§36. Trotsky ponderaba que la auténtica tarea artística de la revolución socialista, a comienzos del siglo XX, consistía en la apropiación del proletariado del arte heredado por la sociedad burguesa y la aristocracia, pues no existía una perspectiva franca en la que pudiera proyectarse la consolidación de un arte proletario cuando la revolución internacional era una tarea pendiente e impostergable para el triunfo del socialismo. “Pero se puede objetar: fueron precisos milenios para crear el arte de la sociedad esclavista y sólo siglos para el arte burgués; ¿por qué, entonces no habrían de bastar unas décadas para el arte proletario?”¹¹⁵ Sin embargo, a diferencia de todas las revoluciones anteriores, la revolución proletaria significa —en virtud de la propia constitución de la producción capitalista moderna— la abolición de todas las diferencias de clase y la abolición de las mismas representa también la abolición de cualquier forma de gobierno; el marxismo concibe al Estado obrero como un Semiestado, cuyo propósito histórico es desaparecer. “Todos los movimientos han sido hasta ahora realizados por minorías o en provecho de minorías. El movimiento proletario es un movimiento propio de la inmensa mayoría en provecho de la inmensa mayoría. El proletariado, capa inferior de la sociedad actual, no puede levantarse, no puede enderezarse, sin hacer saltar toda la superestructura formada por las capas de la sociedad oficial.”¹¹⁶ El socialismo será una transición de vuelta a la primitiva sociedad sin clases a partir de un desarrollo económico incomparablemente superior: un regreso al comunismo no fundado en la escasez, sino en la abundancia, que suprimirá las ataduras materiales de

¹¹³ Trotsky, “Cultura proletaria y arte proletario”, en *Sobre arte y cultura*, 2.ª ed., tr. de S. Alonso et. al. (Madrid: Alianza, 1973), 104.

¹¹⁴ *Ibid.*, 106.

¹¹⁵ *Ibid.*, 107.

¹¹⁶ Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 42.

la libertad humana. Así, “antes de superar la etapa de aprendizaje cultural el proletariado habrá dejado de ser proletariado.”¹¹⁷

- §37. “La burguesía llegó al poder habiendo dominado plenamente la cultura de su tiempo. El proletariado, por su parte, llega al poder poseyendo sólo una aguda necesidad de dominar la cultura.”¹¹⁸ La aspiración de los artistas vanguardistas soviéticos de producir un paradigma artístico enteramente nuevo era, en este sentido, desproporcionada, y estaba todavía enmarcada en el contexto del pensamiento burgués; si bien todavía se le puede calificar de revolucionaria, en el sentido político, pues la orientación de su ejercicio les vinculaba efectivamente con las necesidades sociales, y en el sentido artístico, pues se desarrollaron –durante algunos años– en un entorno auspicioso para la innovación formal. En los términos del materialismo histórico, una cultura revolucionaria lo será en una forma muy concreta: al servicio de la socialización de la cultura heredada; ésta “reside en que no será aristocrática, para una minoría privilegiada, sino que será una cultura de masas, universal, popular.”¹¹⁹ Si la intención de producir un arte proletario a partir de proposiciones formales fue el resultado honesto del desarrollo de la vanguardia artística moderna en la órbita de una revolución socialista y la expresión genuina de una sociedad que daba un salto repentino en el perfeccionamiento de su cultura material y espiritual, ella misma estaba atada al destino de la vanguardia política y enfrentó una rápida decadencia ante el avance de la contrarrevolución. “Expresiones como «literatura proletaria» y «cultura proletaria» son peligrosas, porque comprimen erróneamente el porvenir cultural dentro de los estrechos límites actuales; falsean la perspectiva, no respetan las proposiciones, no respetan las medidas y cultivan la peligrosísima arrogancia de los pequeños círculos.”¹²⁰
- §38. Tal pareciera que no pocos artistas revolucionarios –los creadores del arte proletario– contaban con alcanzar las escalas del futuro montados sobre la ola de la revolución. De una forma similar a lo que ocurrió con los militantes más atrasados del movimiento político revolucionario, los artistas que no quisieron

¹¹⁷ Trotsky, “Cultura proletaria y arte...”, 111.

¹¹⁸ Ibid., 108.

¹¹⁹ Ibid., 109.

¹²⁰ Ibid., 120.



Comisario del Pueblo para la Guerra (1918-1923).

encontrar un final trágico trataron de ubicar su nicho entre las filas del arte oficial (censurados por el estalinismo); otros fueron barridos por el desencanto. La excitante promesa de ser parte de la aurora de una nueva era en la historia del arte se desvaneció en el aire. Esta desmoralización –comprensible– cundió tanto más hondamente donde la comprensión del movimiento histórico era más mecánica y superficial. “Es imposible encontrarle salida a este atolladero por los medios del propio arte. [...] El arte no puede ni salir de la crisis ni mantenerse al margen. No puede salvarse solo. Perecerá inevitablemente [...] si la sociedad contemporánea no logra transformarse. El problema tiene, pues, un carácter totalmente revolucionario.”¹²¹ Como si el movimiento artístico revolucionario confiara sólo en sus propios medios, asumió como suya exclusivamente la responsabilidad de operar un renacimiento unilateral de toda la cultura. La pretensión de ofrecer a las masas trabajadoras un arte del todo nuevo habría enmascarado la desconfianza de los artistas en la capacidad del pueblo revolucionario para adueñarse de la cultura heredada. Pero aun con toda su vivaz radicalidad, el movimiento del arte revolucionario sobreestimaba su propia fuerza y sus alcances, como si no se percatase de que el impulso vital que lo alimentaba era dependiente de un movimiento superior en el orden de la historia, que lo subsumía; como si aún arrastrara consigo la herencia del idealismo, encarnado en su fe irreductible en su independencia. “Si el colgado puede aceptar su destino y «encomendar su espíritu» a un poder superior a la consciencia del ego, puede entonces «entregar el espíritu» de su personalidad anterior entrando en una nueva vida con un nuevo espíritu. Si pude tolerar y entender su crucifixión, emergerá de este oscuro encuentro por el otro lado del precipicio, hacia un nuevo mundo, por decirlo de alguna manera. Habiendo llegado al otro lado, continuará su viaje de nuevo, pero esta vez de manera más consciente y dedicada.”¹²²

- §39. “El arte verdadero, es decir, el que no se contenta con variaciones sobre modelos ya hechos, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede no ser revolucionario, es decir, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque solo fuese para liberar a la creación intelectual de las

¹²¹ Trotsky, “El arte y la revolución”, en *Sobre arte y cultura*, 202.

¹²² Nichols, *Jung y el tarot*, 314.

cadenas que la atan y permitir a toda la humanidad elevarse a alturas que solo unos cuantos genios aislados han alcanzado en el pasado. Al mismo tiempo, reconocemos que solo la revolución social puede abrir el camino hacia una nueva cultura.”¹²³

¹²³ André Bretón, Diego Rivera [y Trotsky], “Manifiesto por un arte revolucionario e independiente”, en *América Socialista*, n.º 5, febrero 2012, 27.

No había dormido [Lenin] en toda la noche. ¿Por qué? Todos nos inquietamos. ¿Acaso había estado incómodo, había chinches? ¿Habíamos hecho ruido? No. Entonces ¿era que las preocupaciones le habían impedido dormir? Al fin Vladimir Ilich respondió: –No he dormido en toda la noche porque he leído estos libros. ¡Son tan interesantes! Los cogía uno después de otro y me he olvidado de todo. ¡Qué terreno tan cautivador es la historia del arte! ¡Cuánto trabajo hay aquí para un bolchevique! ¡Qué lástima que no se pueda hacer todo! Si tuviera más tiempo, quisiera estudiar profundamente esta parte de la vida social de los hombres.

–ANATOLI LUNACHARSKI, en LENIN Y EL ARTE

II. LECTURA DEL PRESENTE: MARXISMO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

2.1 EL DIABLO: *La función ideológica del arte contemporáneo*

*Mudo, de pie, sobre el peñón erguido
se agita en la tiniebla el condenado;
la cólera divina aún no ha doblado
la indómita cabeza del vencido.
[...] Es el primer rebelde, el primer grito,
la más altiva imprecación lanzada
ante la augusta faz del infinito.*

–LEOPOLDO DÍAZ, *SATÁN* (fragmento)

§40. “La Cabra Cornuda de Mendes, con alas como las de un murciélago, está de pie sobre el altar. [...] La mano derecha está alzada y extendida, siendo el reverso de la bendición dada por el Hierofante en la quinta carta. En la mano izquierda hay una gran antorcha flameante, invertida hacia la tierra. Un pentagrama reverso está en su frente. Hay un anillo enfrente del altar, desde el que penden dos cadenas hasta el cuello de dos figuras, una masculina y una femenina. Éstas son análogas a aquellas en la quinta carta, como si se tratara de Adán y Eva tras la Caída. Así lo son la cadena y la fatalidad de la vida material. [...] Las figuras tienen cola, para significar a la naturaleza animal, pero hay inteligencia humana en sus rostros, y aquél que está exaltado por encima de ellos no ha de ser su amo para siempre. Incluso ahora, él es también un cautivo, sostenido por la maldad que hay en él y cegado a la libertad del servicio.”¹²⁴

§41. En el concierto de los 22 *trunfos* del tarot de Marsella, el XV arcano mayor –el Diablo– inaugura la tercera corrida de siete cartas, con la que culmina la travesía del Loco, y es seguido por la Torre.¹²⁵ Si en aquella carta el rayo que golpea la cúspide del minarete abre una herida luminosa en la penumbra, que

¹²⁴ Waite, *Pictorial Key*, 43.

¹²⁵ *Supra*, §2; *Supra*, §16.

se ensancha más y más en las cartas sucesivas, hasta culminar en el último de los *triumfos*, donde la luz irradia a toda la existencia e incluso a cada etapa precedente del proceso del autodescubrimiento (“la liberación de cualesquiera luz espiritual atrapada en la oscuridad”),¹²⁶ el Diablo representa el momento que antecede a la irrupción de aquel relámpago; el momento en el que la oscuridad se apodera del alma. Le corresponde la letra Samech del alfabeto hebreo: “El malo es el espíritu del orgullo y de la cólera.”¹²⁷ Como metáfora de la inconciencia, la oscuridad que envuelve al Diablo “es nuestra primera realidad”:¹²⁸ el potencial que permanece reprimido antes de la realización de cualquier obra espiritual. “Él es el tentador, el esclavista y, quizás, un portador de iluminación a través del pesar y el sufrimiento, pero más a menudo, lo que representa es la atadura.”¹²⁹ Empero, los personajes que aparecen asidos por el cuello con sus cadenas sólo aparentemente están inmovilizados; su actitud revela, en cambio, indecisión o suspensión del juicio. “Si observas los aros, verás que están lo bastante sueltos para que las personas se los quiten y se alejen.”¹³⁰

§42. Si, a comienzos del siglo XX, el utopismo fue una tendencia recurrente entre las vanguardias artísticas como la Bauhaus y la escuela constructivista rusa, el movimiento nacido en Zúrich, Suiza, a partir de la convocatoria publicada el 2 de febrero de 1916 por el poeta alemán en el exilio Hugo Ball (1886-1927) para inaugurar el establecimiento conocido como el Cabaret Voltaire¹³¹ destacó no por su respuesta revolucionaria contra la desolación ocasionada por el belicismo europeo, sino por el patente nihilismo de su apuesta contracultural. Los poetas, músicos y artistas de toda índole que se amalgamaron en el movimiento dadaísta conjugaron tal ánimo de experimentación artística que llegaron a controvertir no sólo los límites formales de sus respectivas disciplinas, sino los propios paradigmas culturales de la ilustración; dado que la racionalidad burguesa había gestado la cruenta confrontación entre las

¹²⁶ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 76.

¹²⁷ Levi, *Dogma y ritual*, 86.

¹²⁸ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 100.

¹²⁹ McFarland, *Keys Supernal*, 108.

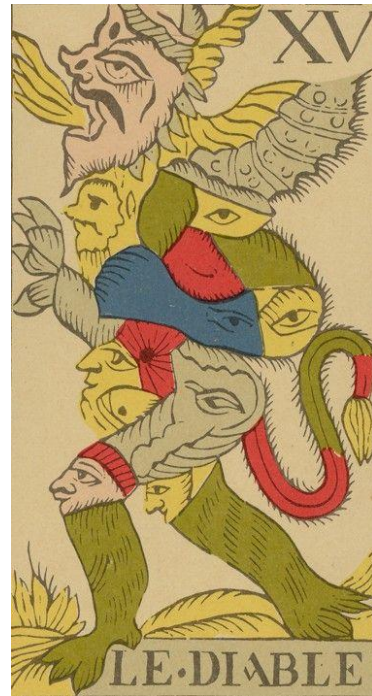
¹³⁰ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 74-75.

¹³¹ Vid. Patricia Allen, “Cabaret Voltaire: Dada’s Movement and Magazine”, *Intellect*, n.º 8, primavera 2018, <https://sites.sju.edu/magazine/2018/02/cabaret-voltaire-dadas-movement-magazine/>.

CUATRO REPRESENTACIONES DEL DIABLO



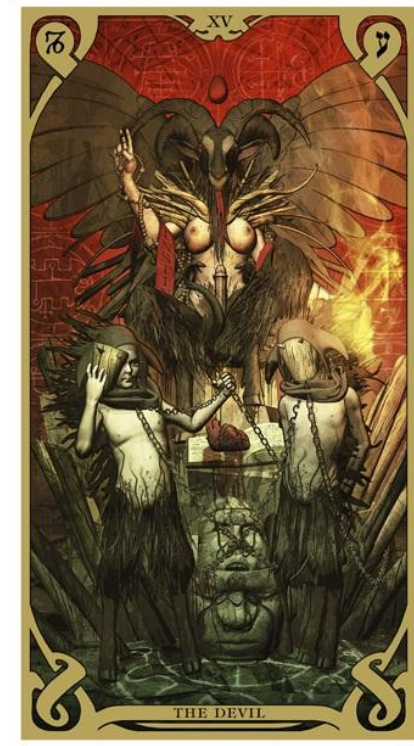
Tarot de Marsella (1761).



Tarot belga (1775).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot del Sol Nocturno (2014).

potencias coloniales y la consecuente deshumanización de la sociedad misma, su producción espiritual no merecía –para ellos– más que ser abortada. “Estos movimientos continúan la modernidad en cuanto que responden –con ímpetu desenfrenado– al espíritu de ruptura, innovación y emancipación, característico de ella. Pero la continúan en forma tan radical que acaban por impugnar sus aspectos fundamentales, o desatar una subversión estético-social en el seno de ella.”¹³² Así, en aras del programa antiartístico del dadaísmo, los gestos transgresores de sus más célebres representantes y especialmente sus incursiones en géneros artísticos innovadores –como el *object trouvé* y el *ready made*– sentaron las bases del arte conceptual de la postguerra; sin embargo, éste no emergió plenamente sino hasta después de que el expresionismo abstracto hubo llevado hasta sus últimas consecuencias la indagación moderna, netamente estilística. En medio de un nuevo periodo de auge económico, marcado por la extrema polarización política de la llamada Guerra Fría, el hallazgo del arte objetual resurgió en Occidente como un recurso para los artistas interesados no sólo en el formalismo y el simbolismo, sino también en las cualidades discursivas de la obra artística.¹³³

- §43. “Es innegable que durante buena parte del siglo XX, lo contemporáneo fue el gran secundón de lo moderno. Esto comenzó a cambiar en las últimas décadas. En las artes visuales, la gran novedad, hoy tan cegadoramente obvia es el cambio de un arte moderno a otro contemporáneo, que comienza a gestarse en los años cincuenta, emerge en los años sesenta, es combatido durante los setenta, pero se vuelve inequívoco desde los ochenta.”¹³⁴ La prevalencia de las prácticas artísticas más heterogéneas y tendientes a cuestionar en forma y contenido el entramado vigente de las relaciones entre la sociedad, la política, los recintos culturales, los espacios públicos, los artistas y sus obras –el conjunto de la institucionalidad artística– es ya definitiva a comienzos del siglo XXI. A despecho de que ejercicios tales como el *performance*, el videoarte, el *happening* o la instalación sigan siendo descalificados por los sectores

¹³² Sánchez Vázquez, “Modernidad, vanguardia y posmodernismo”, en *Cuestiones estéticas y artísticas...*, 276.

¹³³ Cfr. Juan Alegría Licuime, “Duchamp, el posmodernismo y la muerte del arte”, *Crítica.cl*, 29 de marzo de 2006, <http://critica.cl/artes-visuales/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte>.

¹³⁴ Terry Smith, “El arte contemporáneo por dentro”, en *¿Qué es el arte contemporáneo?*, tr. de Hugo Salas (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 19.

conservadores de la crítica cultural (como ocurrió en su momento con el vanguardismo moderno), la práctica contemporánea del arte no puede ser censurada ni ‘rectificada’ como error histórico, como tampoco ella misma supone la anulación de las prácticas tradicionales. La necesidad del arte contemporáneo depende del propio devenir histórico del arte, a pesar de que sus exégetas postmodernistas lo conciben como una expresión suprahistórica y a contrapelo de la periodización modernista de la historia del arte, de la que son detractores: “‘Contemporáneo’, entonces, bien podría significar ‘sin periodo’, perpetuamente fuera del tiempo o, cuanto menos, no sujeto al despliegue de la historia [...], quedar suspendido en un estado posterior o más allá de la historia, permanecer para siempre y únicamente en un presente sin pasado ni futuro.”¹³⁵

§44. Este cuarto augurio, que inaugura la lectura del presente, muestra al personaje del XV arcano mayor como un amasijo de obras artísticas contemporáneas. “A Satanás se le representa como un híbrido con cuernos, orejas puntiagudas, cola, garras, pezuñas hendidas, alas de murciélago y cara de animal.”¹³⁶ De acuerdo con su posición en la lectura, representa la primera de dos fuerzas opuestas que atenazan al personaje de la siguiente carta;¹³⁷ frustradas coyunturalmente las aspiraciones del arte revolucionario a inicios del siglo XX,¹³⁸ el rechazo hacia la cultura burguesa se decantó en un utopismo reaccionario: el proyecto de subvertirla abstrayéndose de sus condiciones históricas concretas. Empezando por el pentagrama que aparece sobre la cabeza del Diablo en la versión Rider del tarot, el mismo es sustituido por un fragmento del *ready made* Rueda de Bicicleta (1913), del dadaísta francés Marcel Duchamp (1887-1968). “Armado de este signo y convenientemente dispuesto, podéis ver el infinito a través de esa facultad, que es como el ojo de vuestra alma”.¹³⁹ En seguida, sus cuernos son reemplazados por los Bastones de Bronce y Acero (1975), del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986), y su rostro por el retrato de Marilyn Monroe perteneciente a la Serie Inversa (1978-1979) del estadounidense Andy Warhol (1928-1987). La escultura Uvas (2011),

¹³⁵ Smith, “¿Qué es el arte contemporáneo?”, en *¿Qué es el arte...?*, 304.

¹³⁶ Carr-Gomm, *Diccionario de arte*, 212.

¹³⁷ *Infra*, §57; *Infra*, §71.

¹³⁸ *Supra*, §19; *Supra*, §31.

¹³⁹ Levi, *Dogma y ritual*, 55.



EL DIABLO: APOTEOSIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

del artista chino Ài Wèwèi (1957), hace las veces de las alas de murciélago extendidas tras de sí. “La cualidad que comparten el murciélago y el Diablo es la capacidad de navegar a ciegas en la oscuridad.”¹⁴⁰ Continuando con sus brazos, el derecho –que permanece alzado– toma la forma de un fragmento de un acrílico sin título, de 1985 (122x122cms), del pintor estadounidense Keith Haring (1958-1990), mientras que el izquierdo –sosteniendo una antorcha– es suplido por otro del grafiti Bombardero Florido, del artista urbano, radicado en Inglaterra, conocido como Banksy (1974). En cuanto al torso y las extremidades inferiores, su sitio es ocupado por el lienzo 24 (1960) del ejercicio plástico Revolución Azul, del francés Yves Klein (1928-1962), a la vez que el altar del que penden las cadenas de los cautivos está formado por un apilamiento de tres latas de la obra conceptual Mierda de Artista (1961), del italiano Piero Manzoni (1933-1963). “Las cadenas sugieren el peso de lo que aparentemente está predestinado y la intransigencia de los complejos y compulsiones a las que parecemos atados.”¹⁴¹ En las colas de los personajes presos aparecen las instalaciones Calabaza (1994), de la artista japonesa Yayoi Kusama (1929), a la izquierda, y Arte con Agua y Fuego (2006), del danés Jeppe Hein (1974), a la derecha; las cabezas de los mismos están transformadas, aludiendo a un conocido *performance* de Beuys: Cómo Explicar los Cuadros a Una Liebre Muerta (1965).¹⁴² “Lo que hace su figura tan desagradable es la aglomeración sin sentido de sus distintas partes. Este aglomerado irracional atenta contra el orden de las cosas, minando el esquema cósmico sobre el que descansa toda la vida.”¹⁴³ La imagen del arte contemporáneo presentada por la crítica cultural como un arte de la perenne contingencia postmoderna –un arte de la diversidad posthistórica– es tan desconcertante como el agregado de las partes disímbolas del Diablo.

§45. El arte contemporáneo se definiría a sí mismo en oposición a lo moderno, particularmente por permitirse prescindir de la noción historicista del devenir del arte como una sucesión progresiva de periodos o estilos; “no designa [la

¹⁴⁰ Nichols, *Jung y el tarot*, 364.

¹⁴¹ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 514.

¹⁴² Vid. José Luis Serrano, “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta”, *La Taberna del Mar*, 5 de mayo de 2010, <https://latabernadelmar.blogspot.com/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>.

¹⁴³ Nichols, *Jung y el tarot*, 366.

contemporaneidad] un periodo sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos.”¹⁴⁴ Desde el Renacimiento, las distintas escuelas del arte moderno habrían normado su evolución en torno al eje estilístico; la aparición de cada nuevo estilo suponía la superación del anterior, que pasaba a formar parte, desde ese momento, del legado imperecedero del arte. El vanguardismo decimonónico suponía en su momento la ruptura histórica más radical en tal sentido, mas, el conceptualismo todavía habría de desplazar a las inquietudes de índole técnico-formal para poner en el centro del debate –y de la praxis– el propio quid de lo artístico: aquello que convierte en arte a la obra artística. Este nuevo vuelco, a decir de la literatura especializada filocontemporánea, liberaba a los artistas, de una buena vez y para siempre, del odioso lastre del historicismo estético: “Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo.”¹⁴⁵

§46. El rasgo característico del arte contemporáneo como un arte ajeno a la periodicidad estilística es su *modus operandi*, que consiste en la apropiación de vocablos artísticos procedentes de otras épocas y de diversos contextos culturales. En este sentido, la contemporaneidad se trata precisamente de la reactualización del pasado; toda la historia del arte –con las expresiones artísticas marginadas de la misma– se convierte en un rico acervo del que los artistas contemporáneos pueden echar mano, libres como se reconocen de la necesidad apremiante de la innovación formal. Así, el arte contemporáneo se distingue como un “momento marcado no por un renacimiento de estilo, sino por su implosión en el pastiche; no por un retorno del sentido histórico, sino por su erosión; y no por un renacer del artista/arquitecto como *auteur* sino por la muerte del autor –como origen y centro del significado.”¹⁴⁶ Este inequívoco sello de lo contemporáneo –a tono con el pensamiento postmoderno– representa, para sus apologetas más entusiastas, la conquista del ‘fin de la historia del arte’. La suma flexibilidad de las prácticas contemporáneas

¹⁴⁴ Danto, “Moderno, posmoderno y contemporáneo”, en *Después del fin*, 32.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 37.

¹⁴⁶ Hal Foster, “Polémicas (post)modernas”, en *Modernidad y postmodernidad*, comp. por Josep Pico (Madrid: Alianza, 1988), 255.

significaría que es inconcebible que éstas puedan caducar como los estilos históricos modernos; más que de un arte duradero, se trataría de una condición del arte para toda la posteridad: “Superada la era de los grandes relatos, tal vez no haya otra cosa.”¹⁴⁷

§47. La categorización del arte contemporáneo resulta algo más que ardua, tomando en cuenta la multiplicidad de expresiones que son admisibles dentro de su paradigma. “La contemporaneidad se manifiesta no sólo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás.”¹⁴⁸ Esto no representa, para sus críticos más adversos, más que una justificación ad hoc para una práctica artística deshonesta, toda vez que el espectro de lo contemporáneo es tan amplio que admite que prácticamente cualquier cosa pueda ser reivindicada como arte. “Se trata de un fraude contra el público perpetrado por los profesionales del mundo del arte, una elite condescendiente que defiende su quiosquito en nombre de los elevados valores que, a su vez, busca imponer sobre el público con miras a su mejoramiento.”¹⁴⁹ Sin embargo, aun cuando esta sospecha pudiera verificarse en no pocas ocasiones, la misma es decididamente impotente, incapaz como es de dar cuenta del advenimiento del arte contemporáneo; su único diagnóstico consiste en negarle el estatuto de arte a la contemporaneidad, en pos de un retorno al canon moderno, pasando por alto –miopemente– que el arte contemporáneo está enraizado en una realidad histórica determinada, que impone su existencia. “Las instituciones de producción de artes visuales (escuelas de arte, museos, galerías, casas de subasta, editoriales y educadores) alcanzaron un desarrollo industrial que las lleva a ofrecer mucho más arte nuevo, con mayor velocidad y menor control, a las apabullantes multitudes de consumidores”.¹⁵⁰ A su vez, esta realidad no puede ser derrocada por medio del arte, y no obstante, tampoco se trata de una realidad irrevocable.

¹⁴⁷ Smith, “El arte contemporáneo por...”, 21.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Smith, “¿Qué es el arte...?”, 306.

¹⁵⁰ Ibid., 312.



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Bastones de Bronce y Acero (Beuys), Rueda de Bicicleta (Duchamp), Serie Inversa (Warhol), pintura sin título (Haring), Uvas (Ai Wèiwèi), Bombardero Florido (Banksy), Mierda de Artista (Manzoni), Revolución Azul (Klein) y Cómo Explicar los Cuadros a una Liebre Muerta (Beuys). Diversidad 'posthistórica' del arte.

§48. Como la manifestación vigente y actual de que se trata, en el seno del arte contemporáneo se expresan también toda suerte de interpretaciones de los fenómenos sociales. Yendo de lo más recalcitrantemente conservador hasta lo más vehementemente progresista, el arte contemporáneo lleva ínsita una actitud política; “toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura –ya se trate de apologías o de estigmatizaciones– es, también y al mismo tiempo, *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.”¹⁵¹ Pero a pesar de su vasta diversidad, por todo cuanto tienen en común en su oposición al historicismo, incluso las posturas más radicalmente críticas del capitalismo concebidas por el postmodernismo son resueltamente ilusorias; “Enseñémosles [a los hombres] a sustituir estas quimeras [dogmáticas] por pensamientos que correspondan a la esencia del hombre, dice uno, a adoptar ante ellos una actitud crítica, dice otro, a quitárselos de la cabeza, dice el tercero, y la realidad existente se derrumbará.”¹⁵² La libertad abstracta que el arte contemporáneo habría conquistado para los artistas no es concretamente sino un velo que oculta o disimula la relaciones de producción que consciente o inconscientemente condicionan su ejercicio creativo. “Es imposible vivir en la sociedad y no depender de ella. La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz no es sino la dependencia embozada (o que se trata de embozar hipócritamente) respecto a la bolsa de oro, al soborno y al condumio.”¹⁵³ A través de sus instrumentos institucionales de legitimación cultural, la sociedad burguesa imprime su sello en el arte contemporáneo. Incluso señalando abiertamente en su propio trabajo la opresión latente en la sociedad de clases, los artistas contemporáneos se engañan y mistifican su propio quehacer cuando ven en él un sucedáneo de la lucha política revolucionaria.

§49. “El desarrollo de todos los aspectos de la realidad social está determinado en último análisis por el *desarrollo autónomo* de la producción y la reproducción materiales. En consecuencia, también el papel del arte creativo aparece bajo una luz diferente. El arte, al igual que la ley o el estado, no tiene historia

¹⁵¹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, tr. de José Luis Pardo Torío (Barcelona: Paidós, 1991), 14.

¹⁵² Marx y Engels, *La ideología alemana*, tr. de Wenceslao Roces (Madrid: Akal, 2014), 9.

¹⁵³ Vladímir Ilich Uliánov [Lenin], “La organización del partido y la literatura del partido”, en *Obras escogidas* (Moscú: Progreso, 1961), 151.

independiente, por ejemplo, fuera de los cerebros de los ideólogos. En realidad, la literatura y el arte están condicionados por todo el desarrollo histórico de la sociedad.”¹⁵⁴ En su pretensión de disipar el mito del historicismo moderno, la crítica contemporánea sólo apunta contra una particular manifestación, característicamente burguesa, pero sin trascenderla. Así, imagina –o simula– estar operando una transformación de las pautas culturales, por la vía de los conceptos, mientras se adapta, en los hechos, al consenso social vigente. “Este postulado de cambiar de conciencia viene a ser lo mismo que el de interpretar de otro modo lo existente, es decir, de reconocerlo por medio de otra interpretación.”¹⁵⁵ Efectivamente, la periodización estilística de la historia del arte probó ser, cuando más, un ensayo provisional y contradictorio, pero también una muestra de la estrechez idealista, que concibe al arte como un terreno suprasocial, provisto de un devenir señaladamente independiente. No obstante, la conclusión de que esto significa que la evolución histórica del arte es aleatoria, o inverificable, es igualmente errónea. “Hasta los objetos de la «certeza sensorial» más simple le vienen dados [al ser humano] solamente por el desarrollo social, la industria y el intercambio comercial.”¹⁵⁶

§50. “La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas. Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión y, por tanto, entre otras cosas, también como productores de ideas, que

¹⁵⁴ Mijail Lifshitz, *La filosofía del arte de Karl Marx*, tr. de Stella Mastrángelo (México: Siglo XXI, 1989), 91.

¹⁵⁵ Marx y Engels, *La ideología alemana*, 15.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 36.



Sallie Nichols: “Lo que hace su figura tan desagradable es la aglomeración sin sentido de sus distintas partes. Este aglomerado irracional atenta contra el orden de las cosas, minando el esquema cósmico sobre el que descansa toda la vida.” Imagen del juego de la lotería mexicana.

regulen la producción y la distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de la época.”¹⁵⁷

§51. Pese a su amplia proliferación comercial, el arte contemporáneo es un arte bajo constante escrutinio; prevalecen las incógnitas en torno a sus intenciones o su significado, y la sospecha entre las más amplias capas del público de que se trata de un arte inescrutable o francamente inferior a las cumbres pasadas de la creación artística. Pero esto no significa que el arte contemporáneo sea deleznable, o que sea lícito reducirle a ser una manifestación cultural de corte irremediabilmente decadente; e incluso si hubiera evidencia de ello, éste no tendría que ser su sino definitivo. Como el arte de toda época, también el arte contemporáneo contribuirá con su experiencia al crecimiento de la cultura humana, que eventualmente lo subsumirá dentro de nuevas experiencias creativas, cuando las condiciones sociales de su apogeo sean abolidas. “Esta revolución en el arte se verificará cuando [...] contemplemos el arte pasado sin vergüenza y cuando cese nuestro deseo de venganza contra el arte contemporáneo.”¹⁵⁸ Es preciso trazar una distinción entre el quehacer legítimo de los artistas contemporáneos y el juicio que de éste hace la crítica cultural burguesa. Su exégesis postmoderna yerra al suponer que la supresión de todo historicismo representa una solución para las contradicciones históricas del devenir artístico, que cancelándolo emancipa a los artistas y que así adquiere el poder de suspender a la esfera del arte en vilo, allende los conflictos y las convulsiones históricas. Semejante interpretación de la historia del arte delata, en cambio, el escepticismo propio de la cultura capitalista en su crisis senil y su necesidad de castrar cualquier amenaza en contra de su mediocridad. Empero, si hubiera que señalar al menos una aportación histórica del arte contemporáneo, ésta tendría que ser su consecuente imposibilidad de ver más al arte con una mirada ingenua. “Como ya descubrieron Adán y Eva, el papel del Diablo es tan ambiguo que a menudo es imposible saber cuál es. Por un lado, nos tienta a la desobediencia, invitándonos a probar el fruto prohibido así como a tragar el bocado del bien y del mal. Por otro lado, si no fuera por esa

¹⁵⁷ Ibid., 39.

¹⁵⁸ Carlos Oliva Mendoza, “Arte y monadología”, en *Espacio y capital* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2016), 201.

inducción a la acción y al conocimiento, seríamos todavía hoy como niños pequeños presos en el jardín idílico y seguro, pero limitado, del Paraíso.”¹⁵⁹

§52. “Con la recuperación de elementos estilísticos del pasado, sin renunciar a la fe moderna en la tecnología y a la exaltación del mercado, lo que tenemos es una alternativa no a la modernidad, sino a una forma histórica de ella: la radical de vanguardia. La tentativa posmoderna puede ser aceptada en el marco moderno, tardocapitalista, que ha hecho imposible la vida a la vanguardia, en la medida en que, bien aceptada, se ajusta a él. Al liberar el arte de toda carga emancipatoria, reavivar el pasado y distanciarse nuevamente de la vida, el posmodernismo viene a remachar los clavos de la integración en el sistema, y, en este sentido, sería una nueva versión de la modernidad estética con la particularidad de que asume su integración económica e ideológica sin la nostalgia vanguardista de la rebeldía perdida de los tiempos heroicos.”¹⁶⁰

2.2 EL MAGO (invertido): *Un apunte crítico sobre la condición del arte en la sociedad capitalista*

*Mis hechizos se acabaron,
Y tan sólo me quedaron
Estas pobres fuerzas mías.
[...] Mi arte ya no puede nada,
ni en sirena, duende, ni hada [...].*

–WILLIAM SHAKESPEARE, *LA TEMPESTAD* (Epílogo de Próspero, fragmento)

§53. “Él se yergue en un rellano de vida, rodeado de rosas rojas (de la pasión) y lirios blancos (de la pureza). El mismo par de colores aparecen en sus túnicas, el rojo del deseo envolviendo al blanco de la intención pura y el poder sin egoísmo. El cetro mágico cristalino en su mano derecha apunta hacia arriba en dirección a los cielos, como si sustrajese la energía de los dioses. Pero la energía no es para él mismo, pues su mano izquierda apunta hacia abajo a las flores. Él es un sirviente de la creación. La energía se mueve a través de sí, y él la dirige, pero no trata de controlarla o de tomar posesión de ella. [...] Sobre la mesa ante él

¹⁵⁹ Nichols, *Jung y el tarot*, 367.

¹⁶⁰ Sánchez Vázquez, “Modernidad, vanguardia y posmodernismo”, 283.

yacen los cuatro emblemas de los Arcanos Menores, el basto (vara floreciente), la copa, la espada y el pentáculo. Estos muestran que ha aprendido a dirigir los cuatro elementos de la vida: el fuego, el agua, el aire y la tierra. [...] Por encima de su cabeza vemos el signo del infinito [...]. Alrededor de su cintura lleva puesta una serpiente con la cola en la boca, un símbolo antiguo de la eternidad.”¹⁶¹

§54. El Mago da comienzo a la primera de las tres etapas del periplo vital al que hizo referencia Eden Gray al explicar la secuencia de los 22 *triumfos* del tarot de Marsella.¹⁶² Diferenciándose de la indeterminación representada por el arcano mayor con el numeral cero (0), en él hace su aparición la conciencia individual que ha de habérselas con el mundo y la sociedad, formarse y llegar a valerse por sí misma. “Podríamos describir a la primera [etapa] como los desafíos exteriores de la vida”.¹⁶³ Incluso la posición de sus brazos recuerda a la letra Aleph,¹⁶⁴ la primera del alfabeto hebreo: “Todo anuncia una causa activa, inteligente.”¹⁶⁵ El personaje del I arcano mayor representa la voluntad transformadora que precede a toda existencia propiamente humana, voluntad que aun en estado incipiente es capaz de llevarlo a trascenderse a sí mismo; voluntad que en sus alcances insospechados tiene también un carácter milagroso y divino. “Todos nosotros compartimos los poderes mágicos del Mago. Nuestro es el potencial para la iluminación y la realización de acontecimientos ni siquiera soñados todavía.”¹⁶⁶

§55. La emergencia de un arte como el contemporáneo, que conllevó una radical ruptura de los consensos tradicionales de la producción, la interpretación y la recepción de las obras artísticas, no puede explicarse sin su integración en el modo de producción capitalista, que implicó un proceso histórico de paulatina emancipación de los medios de apropiación de los productos artísticos respecto de las consideraciones del orden estético. Ciertamente, tal parece que en la actualidad el pragmatismo es el criterio imperante en la consagración de las obras artísticas y sus autores. Si bien durante el tránsito hacia la era

¹⁶¹ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 18-19.

¹⁶² *Supra*, §2.

¹⁶³ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 12.

¹⁶⁴ Vid. Levi, *Dogma y ritual*, 28.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 85.

¹⁶⁶ Nichols, *Jung y el tarot*, 107.

CUATRO REPRESENTACIONES DEL MAGO



Tarot de Marsella (1761).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Scapini (1988).



Tarot Simple (2019).

moderna la subsistencia del artista dejó eventualmente de ser un asunto de interés colectivo –gestionado por instituciones de carácter social– para llegar a depender de una relación mercantil privada, sus primeras interacciones comerciales con la aristocracia renacentista tuvieron un carácter directo e individual. Mas, la irrupción de la burguesía en el terreno político tuvo como consecuencia elemental para los artistas el desplazamiento de la aristocracia como su patrocinador; la nueva clase dominante medió sus mutuas relaciones con la creación de un mercado artístico administrado por un cuerpo profesional de expertos. Hacia el siglo XX, repletos los museos en que los coleccionistas exhibían sus cuantiosos haberes culturales, la lógica mercantil llevó a la expansión del mercado artístico y a la inclusión de una abundante gama de nuevos géneros en el mismo. La creciente necesidad de asimilación comercial del arte finalmente marginó a los criterios estéticos en beneficio de otros, de carácter político-económico: la recipiendaria del reconocimiento social de lo artístico es, actualmente, aquella mercancía específica en la que convergen los intereses del productor con los del consumidor. El gusto es secundario en esta nueva relación mediatizada, privando sobre de él el olfato para los negocios.¹⁶⁷

§56. Como resultado de la transmutación de la obra artística en mercancía, merced de la asimilación de la creación artística en la sociedad capitalista, sobrevino un retraimiento relativo del carácter social del arte, y con éste una creciente brecha entre un gusto estético minoritario y otro mayoritario. “No es más [el arte] un acto del que participemos cada uno y cada una sino sólo aquellos que se forman culturalmente para acceder a la develación estética.”¹⁶⁸ Esta división, sin embargo, no se resume en la escisión tradicional entre el arte erudito y el arte popular, sino que se trata –por una parte– del surgimiento de un arte superintelectualizado, dramáticamente dissociado del gran público, y –por la otra– del advenimiento de un arte-entretenimiento, propagado hasta el paroxismo, pero nacido por igual de las exigencias mercantiles de las relaciones de producción capitalistas. Este último, aun siendo en todo sentido un arte de masas, difiere diametralmente de aquél que ambicionara en la época soviética el movimiento Proletkult, en tanto que suplanta el contenido estético con bagatelas puramente técnicas, en pos de un mayor atractivo y difusión

¹⁶⁷ Cfr. Ruy Schneider Revueltas, “Arte y capitalismo”, *Replicante*, 14 de junio de 2013, <https://revistareplicante.com/arte-y-capitalismo/>.

¹⁶⁸ Oliva, “El fin del arte”, en *El fin del arte* (México: Ítaca, 2010), 23.

comerciales. “El arte no existe como tal en las sociedades globalizadas, pero la representación de los sentidos, en forma de ausencia y deseo, es infinita.”¹⁶⁹

§57. Este quinto augurio muestra al propio autor de la serie en el centro de la lectura del presente; autorretratándose como la figura del I arcano mayor. “Todos los artistas son magos, pues manipulan las cosas de cada día, convirtiéndolas en objetos trascendentes.”¹⁷⁰ Estando invertida, la carta significa: “*Energía bloqueada, que puede resultar en sentimientos de debilidad o malversación de fuerzas.*”¹⁷¹ Apresado entre la carta precedente y la subsecuente,¹⁷² su situación en la lectura delata una tensión latente que sólo habrá de liberarse en la lectura del futuro:¹⁷³ los artistas del presente se debaten entre el carácter humano-creador del arte y las limitaciones histórico-ideológicas que oprimen al mismo. “Nuestro espíritu mercurial (a quien podemos etiquetar como nuestro Mago interior) comparte también estas dos facetas. Es a la vez nuestro «espíritu creador de materia» y a la vez está «confinado y prisionero» en la oscuridad de nuestro oscuro inconsciente.”¹⁷⁴ El artista sujeta en alto, con su mano derecha, un híbrido de lápiz y pincel como emblema de su oficio y en sustitución del cetro de la versión Rider del tarot. Reemplazando la lemniscata o símbolo del infinito, podemos encontrar encima de su cabeza la cinta ideada por el astrónomo alemán August Ferdinand Möbius (1790-1868); un objeto matemático con una sola cara, que unifica –paradójicamente– la oposición binaria entre interior y exterior.¹⁷⁵ La hebilla circular en su cinturón tiene la forma del *ouroboros*; una serpiente devorando su propia cola. “Éste le es familiar a la mayoría como un símbolo convencional de la eternidad, pero aquí indica más especialmente la eternidad de la realización en el espíritu.”¹⁷⁶ Las rosas por encima de él son ahora fuegos artificiales, que estallan en lo alto, así como su túnica es un halo que asciende desde los lirios de neón en la parte inferior, a los que apunta con la mano izquierda. “Para los alquimistas, el

¹⁶⁹ Oliva, “Mundo global (arte y percepción estética)”, en *El fin del arte*, 36.

¹⁷⁰ Nichols, *Jung y el tarot*, 90.

¹⁷¹ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 20.

¹⁷² Supra, §44; Infra, §70.

¹⁷³ Infra, §83.

¹⁷⁴ Nichols, *Jung y el tarot*, 85.

¹⁷⁵ Vid. Jorge Grippo, “Banda de Moebius”, *Psico Notas*, 4 de mayo de 2012, <http://www.psiconotas.com/banda-de-moebius-314.html>.

¹⁷⁶ Waite, *Pictorial Key*, 29.



EL MAGO (invertido): AUTORRETRATO

proceso entero de la transformación psíquica tiene lugar sub rosa (bajo la rosa).”¹⁷⁷ Mientras que “el lirio representa la integridad psíquica que ya no es separada por la afección.”¹⁷⁸ Acordes con aquellas luces festivas, los instrumentos comunes del prestidigitador popular –un bastón, un sombrero de copa, un serrucho y un par de aros– toman el lugar de los cuatro símbolos ordinarios de la baraja tradicional colocados sobre la mesa (bastos, copas, espadas y oros); el arte a menudo es reducido por la sociedad capitalista a ser una mera diversión. “Por supuesto, el Mago es conocido en varias barajas como el Prestidigitador. [...] El Prestidigitador es sorprendente a causa de su habilidad, pero al final del día, sus habilidades son el resultado de largos años de práctica y determinación. [...] El Prestidigitador también puede ser un charlatán, alguien que usa sus habilidades de una forma que no es necesariamente dañina ni puramente egoísta [...], pero que aun así da una pobre imagen de sí.”¹⁷⁹

§58. “Si no enfocamos a la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a percibir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas. [...] Además, una forma determinada de producción material supone, en primer lugar, una determinada organización de la sociedad y, en segundo lugar, una relación determinada entre el hombre y la naturaleza. El sistema político y las concepciones intelectuales imperantes dependen de estos dos puntos. Y también, por consiguiente, el tipo de su producción intelectual. [...] Al proceder así [de espaldas a esta concepción histórica] se sale del único terreno en que es posible comprender tanto los elementos ideológicos de las clases dirigentes como la libre producción intelectual propia de esta organización social concreta. No puede, por tanto, remontarse [quien así procede] sobre el plano de sus trivialidades. [...] Así se explica uno que la producción capitalista sea hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía, etcétera.”¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 162.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 156.

¹⁷⁹ McFarland, *Keys Supernal*, 19.

¹⁸⁰ Marx, “El arte y la producción capitalista”, en *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, comp. por Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1972), 248-249; “Historia crítica de la teoría de la plusvalía”, en *El capital*, tr. por Wenceslao Roces (Buenos Aires: Cartago, 1956), 4:201-202.

§59. Con el surgimiento de la sociedad capitalista y sus distintivas formas de intercambio, los productos humanos devinieron en mercancías, mediante la diferenciación de su valor de uso respecto de su valor de cambio. “El que produce un objeto para su uso directo, para consumirlo, crea un *producto*, pero no una *mercancía*.”¹⁸¹ La acumulación de riqueza por parte de la clase propietaria depende de la posibilidad de intercambiar ventajosamente las mercancías que se apropia a cambio del salario del trabajador. Para conseguirlo, fija su tasa de intercambio a partir de una medida abstracta de trabajo social de la que se deriva el precio de las mercancías, incluida la remuneración del propio trabajo como una mercancía más a reproducir; “*los valores relativos de las mercancías se determinan por las correspondientes cantidades o sumas de trabajo invertidas, realizadas, plasmadas en ellas.*”¹⁸² Carente de medios de producción propios, la clase trabajadora se ve desprovista de otro artículo para intercambiar que no sea su propia fuerza de trabajo, de la que se deriva un plusvalor que ella no usufructúa, sino que le es enajenado por la burguesía. “El creciente empleo de las máquinas y la división del trabajo quitan al trabajo del proletario todo carácter propio y le hacen perder con ello todo atractivo para el obrero. Este se convierte en un simple apéndice de la máquina, y sólo se le exigen las operaciones más sencillas, más monótonas y de más fácil aprendizaje.”¹⁸³ El trabajo artístico –singularizado– se distingue del trabajo asalariado –estandarizado– en que sus productos no pueden reemplazarse por otros equivalentes, y por lo tanto, la cantidad de trabajo social abstracto involucrada en su producción es indeterminada; “la actividad del artista no es sino fuerza de trabajo que puede desarrollarse libremente, fuerza de trabajo no enajenada.”¹⁸⁴

§60. Pese a la irreductibilidad del valor de uso de las obras artísticas, sus productores, a fin de continuar existiendo como tales, deben reducirlas artificialmente a un valor de cambio trocándolas en mercancías. “A diferencia de lo que sucede en el trabajo industrial, el artista produce ante todo valor de

¹⁸¹ Marx, “Salario, precio y ganancia”, en *Trabajo asalariado y capital/Salario, precio y ganancia*, 2.^a ed. (México: Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx, 2014), 89.

¹⁸² *Ibid.*, 90.

¹⁸³ Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 37.

¹⁸⁴ Valeriano Bozal, “Estética y marxismo”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 3.^a ed., ed. por Valeriano Bozal (Madrid: A. Machado Libros, 2002), 2:171.

uso. [...] Sin embargo, en una sociedad de economía de mercado sólo aquellos objetos que acceden al mercado pueden realizar su valor de uso.”¹⁸⁵ Merced del intercambio capitalista, el valor de uso de los productos artísticos –su valor estético– queda marginado en su dimensión social, suplantado por un valor de cambio arbitrario. La producción capitalista es indiferente a las características individuales de los productos humanos en las que radica justamente su valor de uso; el capitalismo es indiferente ante el arte en tanto que arte: “Contemplada desde el punto de vista de las relaciones objetivas de la sociedad capitalista, la máxima obra de arte es igual a determinada cantidad de estiércol.”¹⁸⁶ Negado el carácter creador de la obra artística, también la libertad del artista queda severamente comprometida; el pleno desenvolvimiento de su quehacer depende del aval fáctico del mercado. El capitalismo es hostil al arte tanto como lo es al propio ser humano, sometiéndolos por igual. “Esta contradicción entre arte y capitalismo no es casual, sino esencial; se encuentra determinada por la naturaleza misma de la producción capitalista, en cuanto que sus leyes tienden a extenderse a todas las actividades humanas; es decir, a comercializar o mercantilizar todo. [...] Ya en la esfera del trabajo, la producción capitalista entra en contradicción con su principio creador, y el trabajo adquiere la forma de un trabajo enajenado.”¹⁸⁷

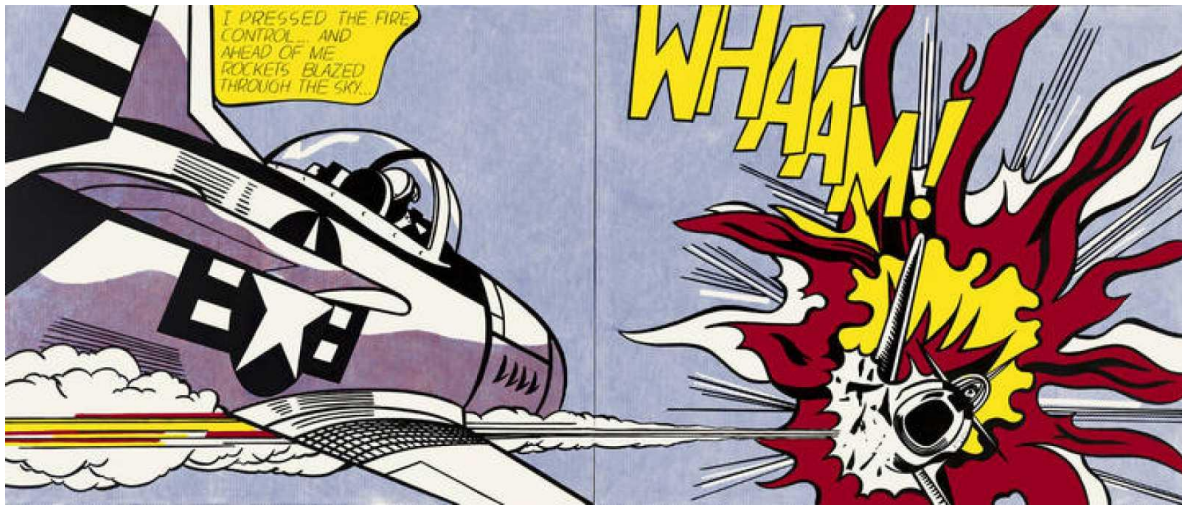
§61. La única clase de arte que puede contar con el respaldo efectivo de la producción capitalista –es decir, el de la clase social dominante– para su difusión multitudinaria es aquél que ofrezca una mayor rentabilidad, a despecho de sus cualidades estéticas constatables. “La sujeción del arte a la economía, a la obtención del máximo beneficio, exige –como en otros terrenos– una producción masiva, y esto sólo puede alcanzarse mediante una uniformización o estandarización de los productos y una nivelación de los gustos y necesidades del consumidor.”¹⁸⁸ Si bien, por una parte, la tecnificación moderna ha permitido socializar en gran medida al arte culto de la sociedad burguesa, por otra, no es éste el arte destinado para el consumo de las amplias mayorías en la sociedad capitalista. El arte de masas, en el capitalismo, es un

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Lifshitz, *La filosofía del arte...*, 113.

¹⁸⁷ Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación artística o muerte del arte”, en *Cuestiones estéticas y artísticas...*, 190.

¹⁸⁸ Ibid., 191-192.



Carlos Oliva: “El arte no existe como tal en las sociedades globalizadas, pero la representación de los sentidos, en forma de ausencia y deseo, es infinita.” Roy Lichtenstein, Whaam! (1963).



Adolfo Sánchez Vázquez: “Cuando estas masas se acercan a la obra de arte, ya no pueden verlo como un objeto estético.” Jeff Koons, Plastilina (2014).

arte que menosprecia a su propio público y subestima su capacidad para ser sujeto de una adecuada recepción estética, que exalte su humanidad. Segregadas de la alta cultura y agobiadas por la explotación capitalista, las masas se entregan con fervor a este arte; “por ser el que corresponde a las necesidades enajenadas de un hombre hueco, despersonalizado, es también el arte que cumple, bajo el capitalismo, más eficazmente una función ideológica muy precisa: mantener a su consumidor en la situación enajenante del hombre cosificado u hombre-masa”.¹⁸⁹

§62. En relación con el arte contemporáneo y con el arte especializado en general, incluso aquél con las aspiraciones más democráticas es un arte minoritario y elitista, sometido como lo está a una pugna radicalmente asimétrica con el arte capitalista de masas. La disparidad entre el arte mayoritario y el minoritario, en el capitalismo, no sólo está representada en el volumen de su producción y su reproducción, sino también en la brecha cultural que impide a las masas apropiarse plenamente del arte educado, la que además se amplía sucesivamente con cada nueva avanzada del arte alienante de la sociedad de mercado. “Cuando estas masas se acercan a la obra de arte, ya no pueden verlo como un objeto estético. [...] El arte se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede descender al nivel de su sensibilidad deformada, y éstas no pueden elevarse al nivel del arte.”¹⁹⁰ El arte propiamente dicho resiente también este extrañamiento, disociándose a menudo su contenido de la vida y la conciencia de la mayoría, ahondando así en su aislamiento, y en su extremo más patético, culpando a las masas por su indolencia. Pero este malestar no se limita a las manifestaciones contemporáneas del arte, que son tenidas por extravagantes, sino que se extiende también a sus manifestaciones tradicionales, que se asumen erróneamente como transparentes a la mirada del público; siendo la sensibilidad humana un producto social e histórico, y no un hecho natural bruto, el arte de masas siempre aventajará –en la sociedad capitalista– a cualquier otro por su fácil aprehensión.

§63. El arte nunca enfrentó tal adversidad como la que lo aflige en el modo de producción capitalista; está visto que con su autonomía cultural adquirió también un extenso bagaje de contradicciones. Mas, aun en condiciones

¹⁸⁹ Ibid., 192.

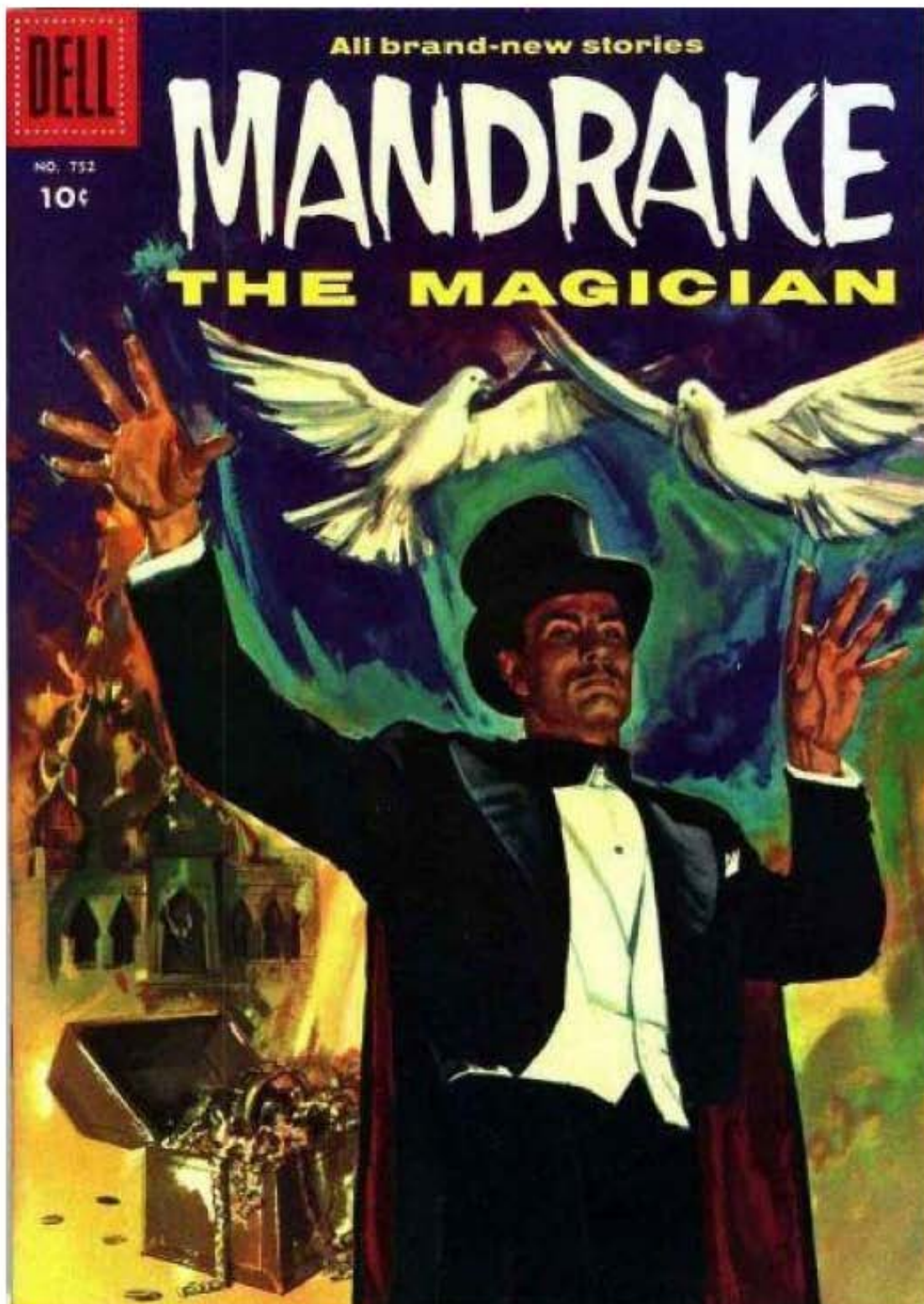
¹⁹⁰ Ibid., 192-193.

agrestes, el arte no puede dejar de existir ni de transformarse, siendo la expresión históricamente determinada de la necesidad humana de objetivarse libremente en obras humanas; “cualquiera que haya sido o sea el modo de apropiación de la obra de arte, ésta es objetivamente un producto humano creado, una nueva realidad que, como tal, se integra en el mundo de objetos que sólo existen por el hombre y para el hombre. El arte es, por ello, en todos los tiempos, independientemente del modo de apropiación dominante, un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre.”¹⁹¹ Bajo sus presentes condiciones de existencia, la propia pugna del arte por subsistir cobra una dimensión política. Orillados a ejercer una doble práctica, o hasta una doble vida, a fin de allegarse el sustento que les permita persistir en sus empeños estéticos, los autores del arte marginado representan una reserva potencial para el eventual resurgimiento del movimiento artístico revolucionario.

§64. Producto más de un estado de ánimo que de una indagación metódica, las posturas contemporáneas en el terreno del arte aventuran un panorama aciago para el porvenir de la creación artística, cuando no se evaden por completo de la cuestión misma del porvenir; evocan así las nociones paralelas del ‘fin del arte’ y la ‘muerte del arte.’ “La muerte del arte, entendida como una muerte de cierto arte, del arte para las galerías privadas, y como verdadera liberación de lo que hoy frena o limita su potencia creadora, necesita una integración de la crítica y negación artísticas con la crítica y negación prácticas, revolucionarias, de la vieja sociedad. Con ello, lejos de morir, el arte como tal habrá de encontrar una nueva vida.”¹⁹² La mutación sucesiva del arte hacia nuevas formas históricas está condicionada por el desenvolvimiento histórico de la sociedad en su conjunto. Así, las limitantes actuales que se imponen sobre la producción artística pueden –en efecto– agravarse, en el capitalismo, pero también, a partir de la abolición de las relaciones de producción vigentes, el arte necesariamente habrá de transitar hacia un nuevo periodo de su historia por una vía doblemente revolucionaria. “Nosotros [como el Mago] también debemos hallar la manera de liberar a nuestro espíritu que se halla prisionero para que pueda actuar como «sustancia transformadora» y pueda cambiar

¹⁹¹ Ibid., 188-189.

¹⁹² Ibid., 194.



Sallie Nichols: “Todos los artistas son magos”. Portada de la edición 752 (1956) de la historieta de Mandrake el Mago, pintada por George Wilson; personaje creado por Lee Falk.

nuestro mundo interior y afectar al exterior. Necesitaremos su ayuda para encontrar los caminos dentro de la oscuridad de la naturaleza interior y por fin desvelar el yo total, el sol central de nuestro ser (que se halla ahora eclipsado), para que pueda brillar de manera nueva para nosotros.”¹⁹³

§65. “Vemos, pues, que la tesis de la muerte del arte, que sería tanto como afirmar la muerte del hombre como ser creador, es una tesis que nutre su pesimismo precisamente de su carácter abstracto, general, es decir, del olvido de que el arte no puede dejar de estar presente en medio de la hostilidad que lo rodea. Lo que existe en realidad es un sistema que se opone al principio creador (ya sea en el trabajo o en el arte) al transformar al hombre en objeto o cosa, y lo que existe real, efectivamente, es una tendencia que tiene su raíz en el sistema capitalista, de impedir que el arte se afirme y extienda como actividad creadora. Y esta tendencia se manifiesta, como hemos visto, en la mercantilización del arte, en la extensión de una forma de producción y apropiación que rebaja la sensibilidad estética, en la agravación de la dicotomía arte minoritario-arte de masas, en la proclamación del nihilismo por los propios artistas y, finalmente, en la reducción de las enormes posibilidades que abre al arte en nuestro tiempo el desarrollo de la técnica y de la industria.”¹⁹⁴

2.3 LA LUNA: Enajenación y objetivación en el pensamiento estético de Karl Marx

*Cuando me canse de esperar
a los indómitos que huyen,
Cuando me canse de soñar
sueños que siempre se concluyen,
[...] con el tímido derroche
de una paciencia vengadora,
Tendré las dudas de la noche
sin las respuestas de la aurora.
Cuando me canse la rutina
de que me ultrajen y me roben,*

¹⁹³ Nichols, *Jung y el tarot*, 85.

¹⁹⁴ Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación...”, 195-196.

*Cuando me canse de esta ruina
me mudaré a la luna joven.*

–MARIO BENEDETTI, *VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE BORIS VIAN* (fragmento)

§66. “La carta dieciocho nos presenta un paisaje desolado, aterrador, terrorífico visto a la oscura luz de la luna [...]. Frente a nosotros, en las sombrías aguas, un cangrejo de río con sus tenazas extendidas parece interceptar nuestro camino. Fuera del agua (quizás un estanque) dos perros ladran furiosos, guardando el acceso a las dos torres de oro que marcan la entrada a la Ciudad Eterna, destino del héroe.”¹⁹⁵

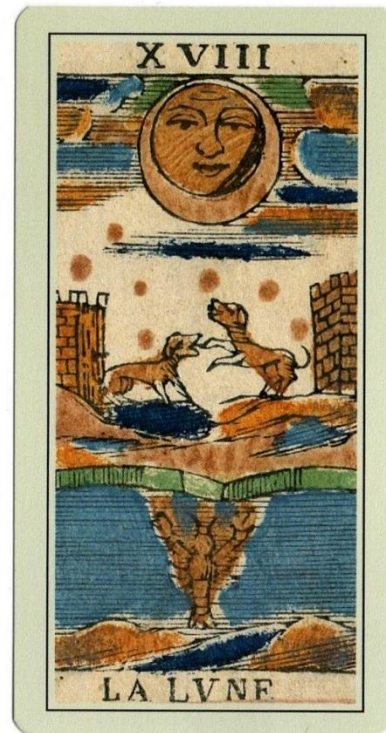
§67. Mudable por su naturaleza, los atributos mitológicos de la luna son tanto múltiples como divinos. Encantadora, temible y portentosa a la vez, el ciclo de fases en que la luna se muestra y se oculta les brinda su cadencia a los ciclos de la vida en la tierra. Los objetos y los espacios que nos son familiares en el tiempo diurno cobran un nuevo y misterioso aspecto bajo la luz lunar; los reflejos de la luna en las aguas terrestres producen iridiscencias hipnóticas. Así mismo, la luna brinda a la superficie terrícola alivio de los abrasadores rigores solares. Su luz incita a la creatividad, la espiritualidad, la magia, la lujuria, la profecía y la locura. La acompañante cósmica de nuestro mundo ha encarnado a distintas divinidades desde la prehistoria, pero ya sea que ejerza su égida sobre la concepción, la gravidez y el nacimiento o que dirija los ciclos agrícolas, su atributo distintivo es siempre la fertilidad. La luna gobierna todos los procesos de transformación, así como a toda la humedad que insufla vida, desde el moho, el semen y la sangre menstrual hasta la neblina, los rocíos e incluso los vastos océanos. El éxtasis, la sabiduría, la inmortalidad y la tranquilidad también han sido asociados con la luna. Pero aun siendo pródiga en revelaciones, la Luna se reserva en su reverso un paisaje ignoto. Éste era, para los alquimistas, el territorio desapercibido del alma, que el iniciado debe explorar para hacerlo emerger a la conciencia; semejante ordalía entraña, sin embargo, el riesgo de extraviarse sin mapa en sus profundidades. A su vez, el espíritu lunar es también capaz de raptar al individuo hacia la fantasía y extrañarlo de la realidad, convirtiéndolo en lunático. Pese a su creciente

¹⁹⁵ Nichols, *Jung y el tarot*, 433.

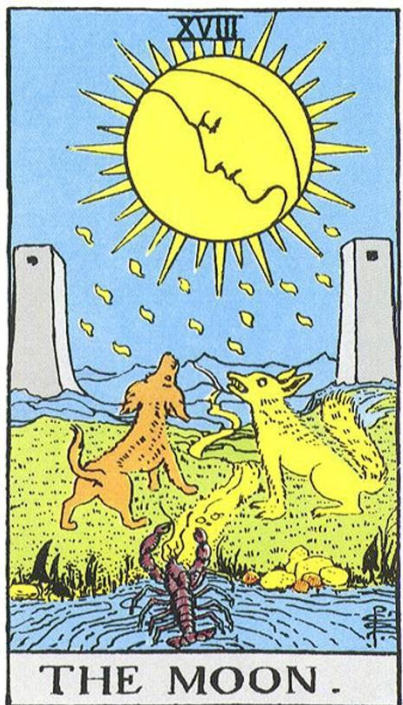
CUATRO REPRESENTACIONES DE LA LUNA



Tarot de Marsella (1761).



Tarot boloñés (1780).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Aurelieth (2019).

familiaridad con ella, la luna todavía representa para la humanidad la frontera de lo desconocido.¹⁹⁶

§68. Situándose justo a la mitad de la etapa final del recorrido del Loco en su viaje de autorrealización,¹⁹⁷ la Luna –quizás junto a la Rueda de la Fortuna–¹⁹⁸ se distingue del resto de los 22 *trunfos* por la completa ausencia de figuras humanas en su representación. Colocado el espectador como protagonista de esta travesía, en el XVIII arcano mayor del tarot de Marsella aparece ante él un sendero tenebroso bordeado por guardianes y desafíos. “La Luna representa un extraño territorio de salvajismo y misterio, la última prueba del Loco entre la laxa Estrella y el resuelto Sol.”¹⁹⁹ Antes de que pueda amanecer, irrumpiendo en el mundo la claridad solar de la autoconciencia, el alma habrá de someterse a un último examen. A esta carta se le identifica con la letra Tsade’ del alfabeto hebreo: “Coloca sobre nuestras torres de centinela a la luna.”²⁰⁰ Dicho umbral definitivo supone graves riesgos para aquél que ha de atravesarlo, tanto como una brillante promesa si consigue su cometido. “Tal enfrentamiento puede significar la muerte espiritual o presagiar el renacimiento. Solamente en las regiones de mayor terror puede encontrarse el tesoro dorado.”²⁰¹ En el último tramo de su camino hacia el pleno autoconocimiento, el individuo humano debe reconciliarse con las facetas instintivas de su personalidad, representadas por sendos guardias ferales, y brindarles un adecuado reconocimiento a las fuerzas primitivas del inconsciente, encarnadas en el amenazante monstruo acuático que emerge de las profundidades; lo auxilia –vigilante– la Luna en lo alto del cielo nocturno. “El rostro de la mente dirige un semblante calmo hacia el tumulto inferior; el rocío del pensamiento desciende; el mensaje es: Paz, ten quietud; y puede ser que haya de llegar la calma a la naturaleza animal, mientras que el abismo inferior habrá de cesar de cobrar forma.”²⁰²

§69. Karl Heinrich Marx (Trier, Alemania, 5 de mayo de 1818-Londres, Inglaterra, 14 de marzo de 1883), en sus breves y célebres notas sobre el pensamiento del

¹⁹⁶ Cfr. Ronnberg, *The Book of Symbols*, 26-28.

¹⁹⁷ Supra, §2.

¹⁹⁸ Vid. Pollack, *The New Tarot Handbook*, 86.

¹⁹⁹ Ibid., 88.

²⁰⁰ Levi, *Dogma y ritual*, 86.

²⁰¹ Nichols, *Jung y el tarot*, 435.

²⁰² Waite, *Pictorial Key*, 46.

filósofo alemán Ludwig Feuerbach (1804-1872), apuntó –por un lado– sus diferencias con el idealismo alemán, pero también –por el otro– la herencia del mismo en su propio pensamiento filosófico. El materialismo de Feuerbach vio en el pensamiento religioso el reflejo psíquico del ser humano en la realidad exterior, negando así la concepción metafísica del mundo, que antepone la existencia del pensamiento a la existencia de la materia; pero dejó intacta la concepción idealista de la actividad humana: la concepción idealista del trabajo. “El defecto fundamental de todo materialismo anterior –incluyendo el de Feuerbach– es que sólo concibe el objeto, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, como práctica, no de un modo subjetivo.”²⁰³ Esta concepción del trabajo es una concepción abstracta del mismo, ajena a la actividad real en la medida en que la actividad está situada para el idealismo esencialmente en el pensamiento. Para Marx, en cambio, la actividad es esencialmente material; es en su materialidad que la actividad transforma la realidad. De tal suerte, Marx expresa en su pensamiento filosófico la necesidad de la clase obrera de la sociedad capitalista de transformar la realidad revolucionariamente, introduciendo en el materialismo la herramienta conceptual del idealismo hegeliano: la dialéctica; reconociendo a la realidad material su naturaleza dinámica y activa. “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.”²⁰⁴

§70. Un joven Marx se interesó intelectualmente en el arte como actividad humana práctica: como trabajo. Su interés se distinguió del de la estética idealista en la medida en la que el arte como actividad humana no es –para Marx– tanto la manifestación sensible de la idea absoluta, sino una clase característica de trabajo que, al estar libre de una finalidad utilitaria intrínseca, permite al ser humano expresar nítidamente –y no en forma limitada– las fuerzas creativas que lo hacen humano. “El trabajo es la esencia humana; [...] tal como el ejercicio es necesario para la salud del cuerpo, la satisfacción obtenida del trabajo productivo es necesaria para la salud de la psique.”²⁰⁵ Sin embargo, en

²⁰³ Marx, “Tesis sobre Feuerbach”, *Archivo Marx-Engels*, acceso el 16 de diciembre de 2019, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>, l.

²⁰⁴ *Ibid.*, XI.

²⁰⁵ Eugene E. Ruyle, “A Socialist Alternative for the Future”, en *Cultures of the Future*, ed. por Magoroh Maruyama y Arthur M. Harkins (La Haya: Mouton, 1978), 616.

el marco de las relaciones de producción capitalistas, el trabajo es también una fuente de penurias para la mayor parte de la humanidad. Es por ello que el arte es en el presente un modelo de lo que el trabajo podría significar para el ser humano en una sociedad libre de explotación. “El paradigma del trabajo satisfactorio parecería ser el trabajo del artista; y Marx parece suscribir a menudo esa implicación. Estamos desalienados cuando lo que hacemos y lo que creamos expresan nuestro ser interior y cuando nuestro ser interior es como debería ser.”²⁰⁶

§71. Este sexto augurio, que concluye la lectura del presente, muestra al XVIII arcano mayor como la senda progresiva de la objetivación humana en el trabajo. Estando situada al final de dicha lectura, esta carta representa a la segunda de las dos fuerzas que estrujan al personaje de la carta anterior,²⁰⁷ que se verá forzado a resolver su dilema en la lectura del futuro:²⁰⁸ aun en su condición actual, en tanto que el arte es una singular modalidad del trabajo, éste sigue siendo –sin hacer exclusión del arte contemporáneo– el medio preclaro por el que el ser humano se reconoce a sí mismo como tal. Los elementos generales del paisaje de esta carta son los mismos que se aprecian en la versión Rider del tarot, mientras que sus detalles más específicos se muestran bajo nuevos aspectos. El cerebro humano, recinto de la conciencia (y “producto supremo de la materia organizada de un modo especial”),²⁰⁹ brota de las aguas en la parte inferior, en lugar del cangrejo. “En el tallo del cerebro y el sistema límbico experimentamos nuestra comunidad con los ancestros y parientes animales.”²¹⁰ Así mismo, las psicosis “reflejan los reveses catastróficos y las profundas regresiones que parecen alcanzarnos, como cangrejos, desde el abismo para arrastrarnos hacia abajo.”²¹¹ Los perros que le siguen en orden ascendente, a la derecha y a la izquierda, aparecen respectivamente como una representación anatómica de la musculatura canina y como la popular cerámica tradicional de los perros danzantes de Colima. “Los perros aullantes pueden ser guardianes para el soñador, o bestias

²⁰⁶ Alan Ryan, *On Marx* (Nueva York: Liveright, 2015), 56.

²⁰⁷ *Supra*, §44; *Supra*, §57.

²⁰⁸ *Infra*, §83.

²⁰⁹ Lenin, “Marxismo y empiriocriticismo”, en *Obras* (Moscú: Progreso, 1973), 4:19.

²¹⁰ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 344.

²¹¹ *Ibid.*, 210.



LA LUNA: NATURALEZA Y CULTURA

pesadillescas por sí mismas, o los impulsos inconscientes del soñante.”²¹² Las torres en la lejanía han sido sustituidas por un monolito fálico o *lingam*, a la derecha, y por un transbordador espacial, a la izquierda; “pueden ser vistas como entradas a otros, nocturnos mundos.”²¹³ El semblante humanizado de la Luna, que domina la escena desde la parte superior, ha cedido su lugar a su semblante astronómico, mientras que las llamaradas que ascienden hacia ella se conservan idénticas. La conciencia humana humaniza a la naturaleza contemplándola desinteresadamente, a la vez que se humaniza a sí misma no sólo en sus productos técnicos y científicos, sino especialmente en sus productos estéticos. “Ya no está preocupado [el héroe] solamente por su propia salvación, sino que experimenta su viaje como una misión sagrada, un trabajo asignado por la naturaleza. Ve la evolución del hombre hacia la consciencia como un aspecto inacabado de la creación; algo que la naturaleza dejó para que él lo completara. Su viaje y sus miedos cobran ahora un nuevo significado.”²¹⁴

§72. La actividad del ser humano se distingue de la actividad del resto de los seres surgidos de la naturaleza no sólo por transformar a la naturaleza, sino por transformarse a sí mismo. Esto se hace tanto más evidente puesto que el ser humano no sólo crea objetos conforme a las leyes de la utilidad, sino también conforme a las leyes de la belleza, y no lo hace por capricho ni por instinto, sino para objetivarse en el mundo: para reconocerse en el mundo de objetos por él contruidos como un ser histórico y socialmente existente. Mientras que la relación de otros seres con la naturaleza está dictada exclusivamente por la naturaleza misma, el ser humano puede elevarse por encima de la burda necesidad para reconocerse como humano. El ser humano crea objetos que no sólo son útiles sino también agradables y por este medio se hace más humano. “A diferencia del animal que se relaciona de un modo unilateral con el mundo –en forma inmediata, forzosa e individual–, el hombre se halla en una relación múltiple, mediata y libre. [...] La riqueza humana es riqueza de necesidades, y riqueza de relaciones con el mundo.”²¹⁵

²¹² McFarland, *Keys Supernal*, 127.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Nichols, *Jung y el tarot*, 440.

²¹⁵ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 21-22.

§73. Si la objetivación del sujeto supone su enajenación para la estética idealista, en tanto que el idealismo entiende al sujeto como un sujeto abstracto (como idea absoluta), para el materialismo histórico el ser humano –como ser humano concreto– se encuentra consigo mismo en los objetos y en la naturaleza. Para G. W. F. Hegel (1770-1831), si bien el arte es un medio por el que la idea absoluta –la entelequia de la historia humana– se da a conocer al propio ser humano y por medio de éste a sí misma, como tal es inferior a la filosofía, pues en aquélla la idea absoluta no tiene necesidad de objetivarse, es decir, de enajenarse. “Para Marx la “alienación” caracterizaba no al mundo sensorio-material en general sino sólo a una fase histórica específica: el mundo fetichista de la producción de mercancías.”²¹⁶ La objetivación del sujeto en la actividad humana práctica –en el trabajo– no lo enajena esencialmente, sino sólo en la forma actual en la que el trabajo existe bajo las relaciones de producción de la sociedad de clases. “Produce belleza [el trabajo], pero tulle y deforma a los obreros.”²¹⁷ Las relaciones sociales que reducen la actividad del ser humano a la supervivencia, apropiándose del valor excedente de su trabajo, volviéndolo una mercancía, no tienen una existencia estrictamente necesaria, sino histórica, y son, por lo demás, contingentes.

§74. “La obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo. A esta concepción del arte, sólo se ha podido llegar al ver en la objetivación del ser humano una necesidad que el arte, a diferencia del trabajo enajenado, satisface positivamente.”²¹⁸ La relación del ser humano con el mundo exterior es enriquecida por su capacidad de asimilar el mundo estéticamente, no por su capacidad de asimilarlo epistémicamente; en su trabajo artístico, el ser humano se refleja a sí mismo no sólo como ser natural, sino como ser humano. Incluso frente a la misma naturaleza puede el ser humano reconocerse como tal cuando se apropia de ella estéticamente; la apreciación estética humaniza a la naturaleza. El arte no es, por lo tanto, un accesorio de la civilización, sino el objeto que satisface una determinada necesidad del contexto social de los seres humanos; el ser humano no se limita a humanizar sus necesidades naturales, sino que desarrolla históricamente

²¹⁶ Lifshitz, *La filosofía del arte...*, 104.

²¹⁷ Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, tr. de Wenceslao Roces (México: Grijalbo, 1968), 77.

²¹⁸ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 23.



Murales paleolíticos de Altamira, Santander (arriba), y Ronda de Noche (1642), por Rembrandt van Rijn (abajo). El ser humano se reconoce en el mundo de los objetos por él construidos como un ser social e histórico.

necesidades propiamente humanas, más allá de las necesidades meramente utilitarias que satisface por medio de la ciencia.

§75. “De otra parte, desde el punto de vista subjetivo, así como la música despierta el sentido musical del hombre y la más bella de las músicas *carece* de sentido y de objeto para el oído no musical, [...] así también es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos *del hombre*, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los *sentidos* capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales *humanas*. Pues es la existencia de *su* objeto, la naturaleza *humanizada*, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.), en una palabra, al sentido *humano*, a la humanidad de los sentidos. La *formación* de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior. El *sentido* aprisionado por la tosca necesidad práctica sólo tiene también un sentido *limitado*.”²¹⁹

§76. El ser humano expresa en el arte su necesidad de elevarse social e históricamente por encima de la necesidad natural; necesidad de afirmarse en los objetos exteriores, que está presente también en otras formas de la producción humana, en otros modos de trabajo, pero que es tanto más transparente y explícita en el trabajo artístico. Los objetos producidos por el ser humano son conductos mediante los cuales se realiza más plenamente su esencia humana; “el hombre es un ser natural humano, o, lo que es lo mismo, un fragmento de naturaleza que se humaniza, sin romper con ella, superándola”²²⁰ al actuar sobre ella –humanizándola en los objetos que produce– y también al actuar sobre sí mismo –superando su vida instintiva– a través de la sensibilidad humana que recrea en los objetos. La primera función del trabajo es, por supuesto, hacer frente a la naturaleza, es decir, a la necesidad natural del ser humano, y es ésta su función predominante. Pero “el hombre produce también sin la coacción de la necesidad física, y cuando se halla libre de ella es cuando verdaderamente produce.”²²¹ La necesidad natural aparece

²¹⁹ Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*, 121.

²²⁰ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 28.

²²¹ Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*, 81.

inevitablemente como un límite relativo a la necesidad humana de objetivarse, que sólo parcialmente es satisfecha por el trabajo cuando éste está gobernado por fines utilitarios. “Pero el hombre necesita, a su vez, llevar el proceso de humanización de la naturaleza, de la materia, hasta sus últimas consecuencias. Por ello, tiene que asimilar la materia en una forma que satisfaga plena, ilimitadamente, su necesidad espiritual de objetivación.”²²² Para satisfacer la necesidad que el ser humano ha producido en sí mismo al objetivarse aun en una medida limitada, éste desenvuelve plenamente su capacidad en una actividad humana práctica libre de una finalidad utilitaria. Aunque el ser humano está limitado por su necesidad natural, tampoco puede producir objetos sin reconocerse en ellos, generando en él mismo la necesidad de hacer productos en los cuáles pueda objetivarse plenamente: productos artísticos.

§77. Como producto social, el arte, en tanto que está libre de una finalidad utilitaria, debe emerger sobre el excedente de la producción. Donde no existe este excedente, o éste es muy magro, el arte se ve constreñido en sus medios para poder existir. El grado de acumulación que una sociedad requiere para dar a luz a su producción artística depende del desarrollo relativo de sus medios de producción social. “Desbordando las exigencias prácticas, en el seno mismo del objeto útil, el artista prehistórico adorna los huesos de reno o mamut haciendo estrías que se alternan simétricamente, es decir, introduciendo temas decorativos.”²²³ El trabajo social humano se eleva de lo útil a lo estético históricamente; objetivándose en el trabajo, el ser humano rebasa la utilidad para volver a sus productos objetos artísticos. Y entre más desarrolla una sociedad sus medios de producción, mayor se vuelve el diferenciamiento del arte y de lo útil; particularmente en la sociedad de clases.

§78. En todos los objetos producidos por el ser humano se revela su mundo interior y, sobre la base de la producción social, éste se libera para expresarse en los objetos artísticos. Libre en alguna medida de la necesidad natural, la sensibilidad del ser humano se humaniza y percibe las cualidades de los objetos como cualidades estéticas; “gracias a su sensibilidad estética, el hombre puede humanizar también una realidad que él no ha transformado materialmente y

²²² Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 38.

²²³ *Ibid.*, 44.



La luna todavía representa para la humanidad la frontera de lo desconocido. Escena de la película de George Méliès, Viaje a la Luna (1902).

dotarla de una nueva significación integrándola en su mundo.”²²⁴ La naturaleza y el objeto sólo se humanizan en la sensibilidad humana y ésta sólo se humaniza a través de los objetos estéticos. La condición de esta mutua significación entre el sujeto y el objeto es el ser social de lo humano; esta particular apropiación de la naturaleza sólo puede construirla el ser humano asociándose con otros seres humanos en formas históricas dadas. “El artista tiende a realizar plenamente la objetivación del ser humano”,²²⁵ no obstante, el arte sigue, en cierta medida, ligado a la utilidad dentro de los lindes precisos de la sociedad de clases; el arte es, en la sociedad capitalista, una mercancía mediante la cual enfrenta el artista su necesidad natural particular y cuyo valor es determinado por la clase burguesa, que lo condiciona ideológicamente. Así, incluso el arte se enajena relativamente, aunque tiende a superar estos límites históricamente determinados mediante la diversidad que le ofrece su individualidad productiva. Pero sólo una transformación radical de las relaciones sociales puede liberar plenamente tanto al trabajo como al arte.

²²⁴ Ibid., 52.

²²⁵ Ibid., 58.

Todas las artes: la literatura, la pintura, el teatro, la música y la arquitectura prestarán a este proceso una forma hermosa. [...] Más correctamente, el proceso de la edificación de la cultura y la autoeducación del hombre comunista desarrollarán hasta el punto más elevado todos los elementos del arte contemporáneo [...] y por encima de estas cumbres se alzarán otras nuevas.

-LEÓN TROTSKY, en LITERATURA Y REVOLUCIÓN

III. LECTURA DEL FUTURO: LA SOCIEDAD COMUNISTA Y EL ARTE

3.1 EL JUICIO: *La negación revolucionaria de la muerte del arte*

*Aquí, hermano, aquí sobre la tierra,
El alma se nos llena de banderas
Que avanzan contra el miedo.
Avanzan contra el miedo:
¡Venceremos, venceremos!*

–VICTOR JARA, *EL ALMA LLENA DE BANDERAS* (fragmento)

§79. “El gran ángel está aquí rodeado de nubes, pero sopla su trompeta abanderada. Los muertos se alzan de sus tumbas –una mujer a la derecha, un hombre a mano izquierda, y en medio de ellos su hijo, cuya espalda se vuelve. Pero en esta carta hay más de tres que son restaurados [...]. Debe notarse que todas las figuras son como una sola en su fascinación, adoración y éxtasis expresado por sus actitudes. Esta es la carta que registra el cumplimiento de la gran obra de transformación que responde al llamado de lo Superno –cuyo llamado es oído y respondido desde el interior. [...] ¿Qué es eso en nuestro interior que hace sonar una trompeta y que todo lo que es inferior en nuestra naturaleza se alce como respuesta –casi en un momento, casi en el pestañeo de un ojo? Dejemos que la carta siga representando, para aquellos que no pueden ver más allá, el Juicio final y la resurrección del cuerpo natural; pero dejemos que aquellos que tienen ojos introvertidos vean y descubran en el acto. Entenderán que en verdad haya sido llamada en el pasado una carta de la vida eterna”.²²⁶

§80. A penas a un paso de ver culminada la tercera y última etapa de su travesía,²²⁷ el Loco –el arquetipo de la conciencia humana– experimenta un gran renacimiento en el XX arcano mayor, el Juicio, que lo prepara para su victoria culminante en la última carta: el Mundo.²²⁸ Pero antes de que ésta pueda

²²⁶ Waite, *Pictorial Key*, 48.

²²⁷ *Supra*, §2.

²²⁸ Vid. Pollack, *The New Tarot Handbook*, 98.

acaecer, “vemos un gran alzamiento, que simboliza un cambio en la conciencia, uno que podría haberse estado gestando por un largo tiempo, pero que parece suceder de repente.”²²⁹ A esta carta se le asocia con la letra Reish del alfabeto hebreo: “Su aliento hace germinar el polvo de las tumbas.”²³⁰ El penúltimo de los *triumfos* del tarot de Marsella remite inevitablemente al bíblico juicio final: “Los ángeles hacen sonar sus trompetas para llamar a los muertos.”²³¹ Al final de los tiempos, afirman los creyentes, cada ser humano habrá de ser castigado o absuelto por sus obras corruptas o pías. “El juicio puede ser una condena o una rectificación de la acción en cuestión, y la persona que está siendo juzgada debe cuidarse de que esté interpretando el juicio correctamente.”²³² No obstante, esta ambigüedad es sólo aparente, pues en realidad el juicio divino ya ha tenido lugar y su sentencia ha sido expiada: al igual que en los grandes estallidos revolucionarios, las fuerzas que habían sido reprimidas largamente – permaneciendo bajo tierra– finalmente encuentran su cauce hacia la superficie; hacia el mundo social. “La individuación [psíquica] es en el *fondo* un proceso redentor. Su intención no es crear algo totalmente nuevo, (algo que está más allá y es desconocido para nosotros mismos) sino que, más bien, es simplemente redimir y liberar los aspectos que nos pertenecían por derecho, pero que habíamos dejado como prendas en el inconsciente.”²³³

§81. Es célebre la imagen alegórica del ‘ángel de la historia’ descrita por el filósofo judío-alemán Walter Benjamin (1892-1940), en la que un mensajero divino, pese a sus mejores intenciones de resarcir los destrozos dejados por el paso de la historia, se descubre impotente, atrapado por un vendaval que lo arrastra de espaldas hacia el futuro.²³⁴ La misma ha sido interpretada con demasiada frecuencia como un “rechazo a la historiografía marxista con pretensiones científicas [...y a su] concepción de progreso histórico.”²³⁵ Empero, semejante interpretación –característicamente postmoderna– conlleva una crasa omisión en cuanto al contexto histórico-político de la producción intelectual tardía del

²²⁹ Ibid., 95.

²³⁰ Levi, *Dogma y ritual*, 86.

²³¹ Carr-Gomm, *Diccionario de arte*, 141.

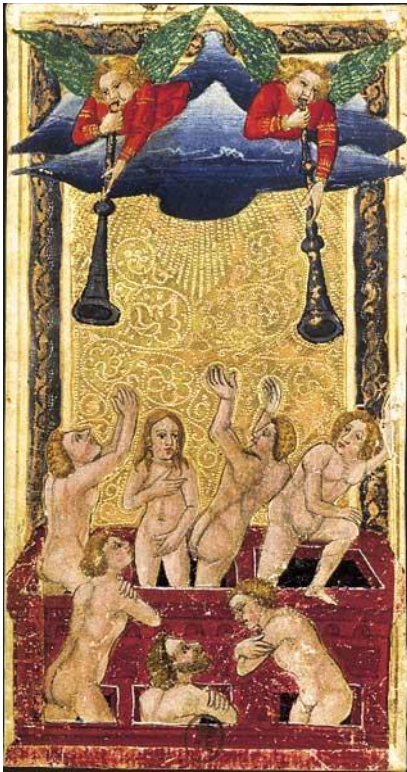
²³² McFarland, *Keys Supernal*, 158.

²³³ Nichols, *Jung y el tarot*, 475.

²³⁴ Vid. Benjamin, “Sobre el concepto de la historia”, en *Estética y política*, 140.

²³⁵ Gabriela Balcarce, “Walter Benjamin y la aporía de los dos mesianismos”, *Revista de Filosofía* 70 (noviembre 2014): <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602014000100001>.

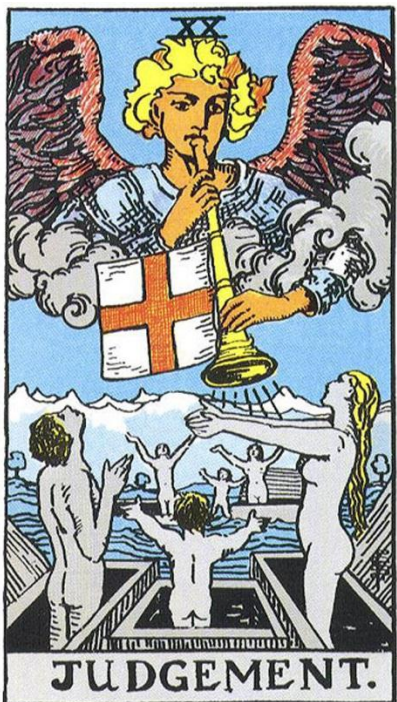
CUATRO REPRESENTACIONES DEL JUICIO



Tarot Carlos VI (1470).



Tarot de Marsella (1761).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Salvaje Ignoto (2015).

también ensayista y crítico cultural; la que desarrolló en respuesta al ascenso del fascismo, en la década de los 1930's, en medio de los descalabros políticos del estalinismo y el reformismo. Ciertamente, no es al marxismo revolucionario, sino específicamente a la social-democracia, al revisionismo, a la que Benjamin atribuye un “concepto marxista-vulgar”,²³⁶ aquella a la que señala, junto al historicismo burgués, por su representación mecanicista de un “tiempo homogéneo y vacío”,²³⁷ mientras que la que él califica como la cualidad ‘mesiánica’ del materialismo histórico es lo que lo distingue de estos; pertrechando mejor a la clase obrera para “hacer saltar el *continuum* de la historia”²³⁸ y redimir al pasado oprimido, en vez de atarla de manos con la promesa de una remota felicidad postrera. Así, el advenimiento del futuro socialista de la humanidad no es, en última instancia, sino una posibilidad que depende de la acción consciente de “la última clase sometida, [...] la clase vengadora, que, en nombre de las generaciones de vencidos, lleva hasta el final la obra de la liberación.”²³⁹ De no concretarse dicha tarea, o de adolecer en su realización de una dirección política decididamente revolucionaria, la presente crisis mundial del capitalismo también puede desembocar en una regresión catastrófica hacia la barbarie, como la que tuvo lugar durante el oscurantismo europeo. “Las normas civilizadas se pueden romper fácilmente y los demonios del pasado pueden resurgir incluso en la nación más civilizada. ¡Sí, la historia conoce una línea ascendente y una descendente!”²⁴⁰

§82. El ahistoricismo postmoderno constituye en la actualidad un frente ideológico en defensa del capitalismo, aun a pesar de la incredulidad de buena parte de sus adherentes. Su negación a priori del progreso histórico, que pretendía abatir al unísono a los atávicos ‘grandes relatos’ de la modernidad, se ha convertido a su vez –y por derecho propio– en su último gran relato: aquél que afirma no sólo que el progreso es imposible allende la sociedad capitalista, sino que el mismo nunca ha sido más que un concepto relativo. “Hacer incluso la más mínima concesión a esta idea, sería abandonar una posición revolucionaria

²³⁶ Benjamin, “Sobre el concepto de...”, 142.

²³⁷ Ibid., 145.

²³⁸ Ibid., 147.

²³⁹ Ibid., 144.

²⁴⁰ Woods, “Civilización, barbarismo y la visión marxista de la historia”, *Rebelión*, 15 de agosto de 2002, <https://www.rebelion.org/hemeroteca/izquierda/awoods150802.htm>.

firme para caer en una posición reaccionaria.”²⁴¹ La izquierda política, desencantada con el colapso del llamado socialismo real, y seducida por las viejas ilusiones del reformismo y el utopismo, ha claudicado en los hechos ante un modelo económico deshumanizante, que amenaza a la continuidad misma de la civilización. “En periodos como este hay un sentimiento general de malestar. El ambiente predominante es el escepticismo, la ausencia de fe y pesimismo en el futuro.”²⁴² No obstante, y pese al vaivén entre sus momentos álgidos y sus declives, la historia no es arbitraria, sino que observa un desarrollo progresivo fundado en el carácter dinámico de la realidad, y que está representado en la conciencia humana por el pensamiento dialéctico-revolucionario; “todo lo que es real dentro de los dominios de la historia humana, se convierte con el tiempo en irracional; [...] y todo lo que es racional en la cabeza del hombre se haya destinado a ser un día real, por mucho que hoy choque todavía con la aparente realidad existente.”²⁴³ En el terreno del arte, la negación del progreso histórico se expresa en las doctrinas del ‘fin del arte’ y la ‘muerte del arte’, mismas que entrañan la censura del arte revolucionario militante.

§83. Este séptimo augurio, que da comienzo a la lectura del futuro, revela a la escena del XX arcano mayor como el triunfo de la revolución proletaria internacional. Su papel en la lectura consiste en señalar un primer aspecto de la relación entre el arte y la futura sociedad comunista, que apuntala a la novena y última carta:²⁴⁴ la marginación a la que la crítica contemporánea ha condenado no al arte político en general, sino específicamente al otrora llamado arte comprometido, no tiene un carácter meramente artístico, sino también político-ideológico, y su rompimiento supone una necesidad histórica para el arte, a fin de disolver la actual dicotomía entre el arte contemporáneo (minoritario) y el arte de masas (mayoritario).²⁴⁵ El ángel que domina la parte superior de la carta, flotando sobre nubes (“evocaciones poéticas de la libertad sin límites”),²⁴⁶ tiene ahora el aspecto de un joven obrero con manchas de hollín

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Engels, “Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana”, en Marx y Engels, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos* (México: Grijalbo, 1970), 21.

²⁴⁴ Infra, §110.

²⁴⁵ Supra, §57.

²⁴⁶ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 58.

en el rostro; viste con overol, guantes de trabajo, una pañoleta alrededor del cuello y lentes de minero sobre su frente. “Los ángeles representan lo potencialmente redentor o lo potencialmente aniquilador.”²⁴⁷ La clase obrera, en tanto que clase revolucionaria, es simultáneamente –por su papel en la producción capitalista– la potencial redentora de la humanidad y la potencial destructora de la sociedad de clases. “Sus grandes alas son prendas de acceso a las regiones supernas del conocimiento”.²⁴⁸ Convertidas en sendas piezas de maquinaria industrial, las alas de este ángel-obrero representan a la propiedad colectiva de los medios de producción, puesta al servicio de las necesidades superiores de los seres humanos. En lugar de la trompeta con el estandarte de la cruz dorada (“uniendo el cielo y la tierra para formar una nueva realidad”),²⁴⁹ sujeta un altavoz con la bandera rojinegra, identificada con la lucha proletaria:²⁵⁰ “anuncia la resurrección, y [...] proclama míticamente el nacimiento divino, el amanecer de la luz y el despertar de la naturaleza.”²⁵¹ Una multitud de banderas sustituye a las montañas que aparecen en el fondo en la versión Rider del tarot, los árboles se han convertido en pancartas e incluso las sinuosas aguas en la parte inferior son ahora una vibrante multitud de manifestantes; “el sonido tiene un efecto electrificante, nos alcanza de una manera más visceral, sobrecogiéndonos [...], al instante nos vemos movilizados a actuar; [...] sentimos que hemos sido interpelados por un poder del más allá.”²⁵² De las seis tumbas en el primer y segundo planos emergen no cuerpos humanos, sino manos que gesticulan actitudes políticas: puños combativos alzados y señales de victoria. “Las manos hablan con elocuente silencio”.²⁵³ Como en el Juicio, las aspiraciones sociales y económicas de las mayorías explotadas, aún sin resolver tras la caída del Muro de Berlín, emergen de manera incesante en los albores del siglo XXI. Como el auténtico ideario de la revolución socialista, el arte comprometido habrá de cobrar nueva vida, para

²⁴⁷ Ibid., 680.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Nichols, *Jung y el tarot*, 467.

²⁵⁰ Cfr. Ernesto Toledo Brückmann, ““Roja y negra bandera nos cobija...”: Los colores y el lenguaje cromático de los emblemas revolucionarios”, *Pacarina del Sur*, año 2, n.º 5 (octubre-diciembre 2010): <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/168-roja-y-negra-bandera-nos-cobijaq-los-colores-y-el-lenguaje-cromatico-de-los-emblemas-revolucionarios?>

²⁵¹ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 668.

²⁵² Nichols, *Jung y el tarot*, 466.

²⁵³ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 382.



EL JUICIO: APOLOGÍA DEL ARTE REVOLUCIONARIO

afrentar las necesidades estético-políticas de los artistas, en este periodo convulso; el renacer del compromiso artístico revolucionario será también el germen del futuro arte comunista. “Su largo juicio en la oscura profundidad acabó, pero ahora debe enfrentarse al desafío de una nueva luz.”²⁵⁴

§84. La apertura irrestricta de la crítica contemporánea al arte de todo tiempo y geografía hace una notable excepción con el arte comprometido. Si bien es cierto que las prácticas predominantes en el campo del arte contemporáneo pretenden incentivar o traslucir la discusión y el activismo políticos, éstas ya han abandonado en su mayoría el carácter militante que exigía el esquema de las coordenadas ideológicas de la Guerra Fría. No obstante, una buena parte de la intelectualidad académica contemporánea no escatima sus esfuerzos por censurar y descalificar al arte nacido en la órbita histórica y política del ‘socialismo real’. Comenzando por el vanguardismo soviético, aun a pesar de su cariz cosmopolita, y especialmente en el marco del centenario de la Revolución rusa, los juicios con tintes moralizantes desplazan muy a menudo a los criterios estéticos: “La manera como admiramos hipócritamente el arte de la era de Lenin sensibiliza uno de los capítulos más sangrientos de la historia humana.”²⁵⁵ Semejantes señalamientos, por añadidura, incurren en los más vulgares de los lugares comunes de la historiografía burguesa en torno a la Revolución bolchevique, calificándola de golpista, responsabilizándola de la cruenta invasión de los ejércitos imperialistas contrarrevolucionarios durante la Guerra Civil e identificándola con la reacción burocrática estalinista que la aniquiló finalmente.²⁵⁶

§85. Mientras que el conjunto de las descalificaciones dirigidas contra la vanguardia soviética no consiste más que en un catálogo de falacias de atinencia, el realismo socialista, en cambio, como fruto del proceso de degeneración burocrática de la URSS, supone un blanco idóneo, en el que la crítica contemporánea está bien dispuesta a cebarse, dadas las bases dogmáticas sobre las que fue asentado en

²⁵⁴ Nichols, *Jung y el tarot*, 476.

²⁵⁵ Jonathan Jones, “We cannot celebrate revolutionary Russian art – it is brutal propaganda”, *The Guardian*, 1 de febrero de 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/feb/01/revolutionary-russian-art-brutal-propaganda-royal-academy>.

²⁵⁶ Cfr. Joe Attard, “In Defence of Soviet Art: A Reply to Jonathan Jones”, *In Defence of Marxism*, 6 de febrero de 2017, <https://www.marxist.com/in-defence-of-soviet-art-a-reply-to-jonathan-jones.htm>.

la Primera Conferencia de Escritores Soviéticos (1934) por su principal propugnador: el ideólogo cultural estalinista Andréi Zhdánov (1896-1948).²⁵⁷ “Es precisamente el nacimiento de las formas artísticas revolucionarias, en un momento en que el contenido era todavía burgués, lo que permite luego al régimen soviético, deseoso de adaptarse después de su consolidación al gusto pequeñoburgués de su burocracia, rechazar, en favor del neoacademicismo fijo y simplista, la transmutación revolucionaria de las formas artísticas durante los primeros años del nuevo régimen o, lo que es peor, denunciar su confusión debida a una pretendida decadencia burguesa.”²⁵⁸ Este arte conservador, falsariamente presentado como el arquetipo inequívoco del arte comprometido, perduró y se desarrolló extensamente, convirtiéndose en un modelo estilístico para los países del Este, tras la Segunda Guerra Mundial. “El realismo socialista debía describir la realidad “en su desarrollo revolucionario” y a través de la acción de héroes positivos, por oposición al “formalismo”, “individualismo”, “irracionalismo” y “cosmopolitismo” del arte Occidental. Una de sus premisas era la representación de lo típico. En el socialismo lo típico eran los trabajadores, el activista heroico, el funcionario del Partido, los miembros de las organizaciones de masas. Todos ellos debían ser héroes positivos que proyectaran el deseo de un futuro socialista idealizado.”²⁵⁹

§86. Un ejemplo paradigmático de la virulencia con que el arte comprometido es juzgado por la crítica contemporánea lo constituye la polémica desatada por la exposición *Auge y Caída de la Modernidad (Aufstieg und Fall der Moderne; Alemania, 1999)*, todavía vigente. La muestra “formaba parte de los eventos con los que ese año la ciudad de Weimar se convertía en capital mundial de la cultura y constituía, por ello, la entrada del arte de la RDA [República Democrática Alemana] en el mundo internacional post-unificación.”²⁶⁰ Pero la exposición cerró seis semanas antes de lo previsto, cuando varios de los artistas germano-orientales retiraron prematuramente sus obras, protestando porque, a decir suyo, la museografía pretendía establecer una línea de continuidad entre

²⁵⁷ Vid. “On the beauty and horror of socialist realism”, *Maarav*, 27 de septiembre de 2009, <http://maarav.org.il/english/2009/09/27/on-the-beauty-and-horror-of-socialist-realism/>.

²⁵⁸ Henri Arvon, *La estética marxista*, tr. de Marta Rojzman (Buenos Aires: Amorrortu, 1972), 59.

²⁵⁹ Blanca Gutiérrez Galindo, “El arte de la República Democrática Alemana en la Alemania postunificación”, *Imagen Arte Diseño*, año 1, n.º 2, febrero 2014, 17.

²⁶⁰ *Ibid.*, 7.



Blanca Gutiérrez Galindo: “En el socialismo lo típico eran los trabajadores, el activista heroico, el funcionario del Partido, los miembros de las organizaciones de masas.” Detalle del mural en el Palacio de la Cultura de Dresde, antigua RDA, El Camino de la Bandera Roja (1969), por Gerhard Bondzin.



El artista Shen Shiao-min exhibe maniqués de Lenin, Mao Zedong, Kim Jong-il y Fidel Castro dentro de ataúdes de cristal, en la quinta edición de la feria Art Basel Hong Kong (2017). Despojado de todo principio estético, el valor del arte es relativo a su utilidad política, tan contingente como calificable.

la política artística del nazismo, representada por 118 piezas coleccionadas por el gobierno fascista de Adolf Hitler (1889-1945), y su propio trabajo. En el contexto de un debate nacional conocido como *Bilderstreit* (querrela de las imágenes), estos artistas fueron reputados por sus oponentes como ‘artistas oficiales’ afectos a un régimen totalitario, a fin de marginarlos. “El arte de la RDA llegó a ser calificado como “no-arte” (*Unkunst*), una “abominación del arte”.”²⁶¹

§87. Resulta irónico que el reduccionismo ideológico, por el que la estética marxista fue tachada espuriamente en el pasado, sea hoy la medida unívoca con la que le juzga el presente. No es sino yendo a contrapelo de bastantes dificultades, y enfrentando no pocas resistencias, que puede hacerse un balance razonablemente objetivo, ya no de la vida social y política de los regímenes socialistas del siglo XX, sino tan sólo de sus productos culturales, en los círculos académicos de la actualidad; “En otras palabras, los ideólogos capitalistas occidentales sienten la necesidad de seguir pateando al caballo muerto del socialismo, en parte por la remota posibilidad de que el caballo no esté realmente muerto y en parte para proveerse de una alternativa demoniaca en oposición a la cual los considerables males del capitalismo parecerán relativamente tenues, haciendo que cualquier crítica al capitalismo parezca ya sea satánica o, en el mejor de los casos, irremediablemente ingenua.”²⁶² A pesar de que el balance final de la Guerra Fría fue desfavorable para el polo político oriental, la maquinaria propagandística de Occidente sigue su marcha.

§88. El arte comprometido es reducido hoy a ser una expresión política, dadas las condiciones históricas de su desarrollo, pero entenderlo dentro de esta línea interpretativa condena por defecto al arte de todas las épocas. Si fuéramos a comprender el arte exclusivamente por sus cifras ideológicas, habríamos empobrecido la discusión estética contemporánea, al convertirla preeminentemente en una discusión política. Es decir que, despojadas de todo principio estético, el valor de todas las expresiones artísticas se habría vuelto relativo a su utilidad política, tan contingente como calificable. “Bajo una dictadura muchas cosas están prohibidas, muchas cosas no son posibles, [...] tienen razón en este punto. Pero parecen no comprender gran cosa del arte

²⁶¹ Ibid., 11.

²⁶² Dubravka Juraga y M. Keith Booker, introducción a *Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment*, comp. por Juraga y Booker (Westport: Praeger, 2002), 3.

mismo e incluso no comprender nada. El arte es una planta por completo singular que da sus frutos y flores más sorprendentes y admirables en tierra ingrata. [...] Si quisiéramos seguir su veredicto para juzgar el arte y no conservar más que lo que corresponde a sus criterios, habría que deshacerse del 95 por ciento de las obras producidas en los últimos milenios.”²⁶³ Abjurando de toda consideración de orden estético, no pocos artistas de la actualidad participan de la actitud iconoclasta contemporánea, soslayando acriticamente el régimen de producción social en el que se desenvuelven y su papel ideológico dentro del mismo, incluso a pesar de sus mejores intenciones –por lo demás confusas y abstractas– de ‘romper con su lógica cultural’; “hoy *arte* se considera sólo aquel que ha sido creado bajo las condiciones del mercado. De esta manera, el arte producido fuera de las normas del mercado es visto como un arte carente de ética, ilegítimo y muchas veces como moral y estéticamente equivocado.”²⁶⁴

§89. Los autores del arte comprometido –lo mismo en Europa del Este como en América Latina y el resto del mundo– no difirieron esencialmente de los artistas de ninguna otra época o lugar. Habiendo tenido que ejercer su señalada tarea social en un contexto y circunstancias determinadas, estos artistas también hubieron de transgredir y superar, en distintas maneras, los límites ideológicos de los que –paradójicamente– dependían; “es evidente que al arte de todos los tiempos le es inherente una función de ruptura e innovación con respecto al que, después de haber agotado sus posibilidades creadoras, ha entrado en una fase de decadencia.”²⁶⁵ Sin embargo, el arte comprometido es catalogado hoy en día como no más que panfletario y figurativo, y es considerado como un anatema del arte contemporáneo, suprahistórico y conceptual. Y si bien el último es prolijo en vocablos políticos, “pese a su radicalismo, se detiene allí donde comienza la protesta efectiva, revolucionaria.”²⁶⁶ No obstante, ambas expresiones –en sus manifestaciones típicas– yerran simultáneamente, al concebir el compromiso estético y político como mutuamente excluyentes. “Ante esta situación, las vanguardias artísticas reaccionaron tratando de

²⁶³ Christoph Hein, citado por Gutiérrez Galindo, en “Arte de la RDA”, 15; Citado por Jean Mortier, en “L’art en RDA entre contrôle et recherche de l’autonomie”, *L’Allemagne d’Aujourd’hui*, n.º 196, abril-junio 2011, 5.

²⁶⁴ Gutiérrez Galindo, “Arte de la RDA”, 15.

²⁶⁵ Sánchez Vázquez, “Vanguardia artística y vanguardia política”, en *Sobre arte y revolución* (México: Grijalbo, 1978), 11.

²⁶⁶ *Ibid.*



Blanca Gutiérrez Galindo: “Hoy *arte* se considera sólo aquel que ha sido creado bajo las condiciones del mercado. De esta manera, el arte producido fuera de las normas del mercado es visto como un arte carente de ética, ilegítimo y muchas veces como moral y estéticamente equivocado.” Wang Guangyi, Coca-Cola (2006).

preservarse del contagio de todo virus político con lo cual no hacían sino hacerse cómplices de la política más regresiva. La vanguardia política, a su vez, cerraba los ojos ante la significación verdadera y la magnitud de la revolución artística de nuestro tiempo y fomentaba un arte que, a la postre, se nutría de formas ya decadentes.”²⁶⁷

§90. Para los artistas, la ideología capitalista –el pensamiento de la clase dominante– se presenta en la forma de un falso dilema, haciéndoles suponer que deben elegir entre su compromiso artístico y la posibilidad de un compromiso político. La cultura burguesa ofrece al artista una concepción de su propio trabajo como una evasión de la naturaleza exacta de los problemas sociales, incluso en la forma de combates culturales tan fantásticos como ociosos. A la vez, pretende hacerle creer que su otra alternativa –de suyo odiosa– es el esquematismo del realismo socialista. Pero el compromiso revolucionario del artista no implica acotar su libertad creativa, sino reconocer el mejor interés de la creación artística misma; la escisión entre el arte culto y el público de masas no puede pretender anularse con el empobrecimiento del arte, o negando la continuidad de su desarrollo histórico, sino que sus bases materiales habrán de transformarse radicalmente para dar paso a su propia plenitud. “De ahí una doble lección: a) que la revolución no es sólo un acto creador sino que crea las condiciones necesarias para que el arte sea un patrimonio social y sienta las bases para acabar con la dicotomía propia de la sociedad burguesa: arte de vanguardia, arte de masas; b) que problemas vitales para el arte (libertad de creación, comunicación artística, etc.) son, en definitiva, problemas políticos que exigen que el artista asuma un compromiso político revolucionario lo cual no significa que deba hacer de su creación un aditamento de la política.”²⁶⁸ Un arte revolucionario renovado, aquél que acompañará a la gran transformación social que alumbre a la sociedad comunista, no será la expresión acotada de un determinado programa político, sino el producto de las circunstancias concretas en que los artistas bregan en la actualidad. Todo cuanto el capitalismo ha reprimido en el arte emergerá con la próxima revolución mundial. “Cuando esta maravillosa carta aparece en una lectura, puede indicarnos que un gran cambio ya está sucediendo. En la vida del consultante algo ha hecho sonar la trompeta,

²⁶⁷ Ibid., 13.

²⁶⁸ Ibid., 14.

y todo se vuelve diferente. El reto está ahora en reconocer y creer en este poderoso nuevo comienzo.”²⁶⁹

§91. “Con su obra, el artista contribuye a asegurar y enriquecer la apropiación estética y, en definitiva, al hombre como ser creador. Pero al crear, obturados los puentes que le llevan a los demás, se reduce el área de la apropiación verdaderamente humana de su producto por los otros, y, de este modo, contribuye a estrechar el área misma de lo propiamente humano. [...] De ahí la doble necesidad de ser revolucionario –es decir, verdaderamente creador– en el arte, y de disipar la ilusión –alimentada por los ideólogos burgueses– de que termina ahí la revolución para el artista, y de que su conformismo político y social es necesario –e incluso indispensable– para ser revolucionario en el terreno de la creación artística. Deliberadamente o no, se pierde de vista con ello que la rebeldía artística en el marco del conformismo social se hace cómplice del orden burgués.”²⁷⁰

3.2 EL ERMITAÑO (invertido): *Una aproximación sociológica al porvenir del gusto estético*

*Las calles son nuestros pinceles,
las plazas son nuestras paletas.
En el libro del tiempo,
aún no han sido cantadas,
las mil páginas de la revolución.
¡A la calle futuristas,
tambores,
y poetas!*

–VLADÍMIR MAYAKOVSKI, A LOS EJÉRCITOS DEL ARTE

§92. “He aquí, pues, una nueva interpretación de los atributos del iniciado; su lámpara representa el saber; el manto en el que se envuelve representa su

²⁶⁹ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 96.

²⁷⁰ Sánchez Vázquez, “Vanguardia artística y vanguardia...”, 12-13.

discreción y el bastón es el emblema de su fuerza y de su audacia. Sabe, osa y se calla.”²⁷¹

§93. El Ermitaño es la segunda carta en la etapa intermedia de la secuencia de los 22 *triumfos* del tarot de Marsella, que en su conjunto representan el viaje alegórico de la vida humana.²⁷² Luego de haber lidiado con el mundo social, el individuo se enfrenta –en esta segunda instancia– a los retos introspectivos que habrán de liberarle de las ataduras egocéntricas que lo detienen en su desarrollo. Para llegar a enfrentar la ordalía que supone liberar su propia luz, necesitará antes de la guía y el auxilio de quien le ha antecedido en este sendero. “En los mitos y en los cuentos de hadas, cuando el héroe que va en busca del tesoro ha perdido su camino o ha vencido en una prueba, suele aparecer el Anciano que le entregará nueva luz y esperanza.”²⁷³ El IX arcano mayor está vinculado con la letra Teith del alfabeto hebreo: “Y nunca el eterno cambiará la base.”²⁷⁴ Como el personaje del V *triumfo*, el Ermitaño es también un maestro, mas, no imparte, como aquél, una instrucción moral y trascendente, sino que transmite una enseñanza personal e íntima; “podría ser una versión más vieja, sabia del Hierofante, alzándose finalmente por encima del conveniente y constreñido dogma y aceptando la verdad espiritual, no importa qué tan simple pudiera resultar que es.”²⁷⁵ Su actitud no es activa, sino vigilante; apartado del mundo por convicción propia, el Ermitaño no hace prosélitos, sino que brinda su ayuda desinteresada a quienes pudieran precisar de ella. “Él sostiene una linterna, la luz de la sabiduría, para guiar el camino de aquellos que podrían venir detrás suyo. [...] No tiene interés en discípulos pero guiará a aquellos que vayan en su búsqueda.”²⁷⁶

§94. Uno de los rasgos fundamentales de la cultura moderna estriba en la autonomía del gusto estético respecto de los demás campos del pensamiento. La belleza fue considerada, en la antigüedad, como una cualidad que reside en los objetos y la contemplación como una actitud subordinada al conocimiento y a la moral. La clase de aporías que se derivan de este planteamiento están de sobra

²⁷¹ Levi, *Dogma y ritual*, 80.

²⁷² Supra, §2.

²⁷³ Nichols, *Jung y el tarot*, 235.

²⁷⁴ Levi, *Dogma y ritual*, 86.

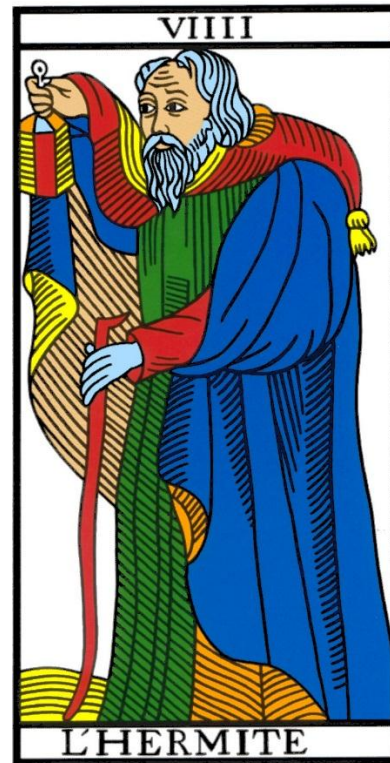
²⁷⁵ McFarland, *Keys Supernal*, 72.

²⁷⁶ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 51.

CUATRO REPRESENTACIONES DEL ERMITAÑO



Tarot Mitelli (1660).



Tarot de Marsella (1761).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Mago: La Ascensión (1995).

ilustradas en la obra de Platón (427-347a.C.).²⁷⁷ Contrariamente, los pioneros de la estética moderna caracterizarían al gusto como un sentido subjetivo, inmediato y desintelectualizado, que a pesar de su diversidad y variabilidad, constituye la base de la experiencia universal de lo bello;²⁷⁸ “no hay nada en sí mismo valioso o despreciable, deseable u odioso, bello o deforme, sino que estos atributos nacen de la particular constitución y estructura del sentimiento y afecto humanos.”²⁷⁹ En adelante, a la estética le concerniría un terreno particular de la experiencia humana y una singular manera de aprehenderla, diferente de aquella con que el pensamiento científico escudriña el mundo, y poseedora de una normatividad propia, aunque patentemente elusiva. A pesar de que el gusto cuenta con ciertos lineamientos, la óptima operación de los mismos depende de su flexibilidad, destinados como estos se encuentran a agitar las más sutiles de las fibras humanas. “Contener el ímpetu de la imaginación y reducir cada expresión a la verdad y exactitud geométrica sería contrario a las leyes de la crítica”.²⁸⁰

§95. Si bien en la actualidad –y en el contexto de la contemporaneidad artística– la belleza no es más un paradigma que dirija la producción de los artistas, o el interés de la crítica especializada, la posibilidad de provocar alguna clase de afectación en su público, o bien la de instruir al mismo en una determinada forma de apreciación o de juicio, sigue formando una parte constitutiva del quehacer artístico. El gusto aún está a la orden del día en lo que respecta a la estimación de las obras artísticas, incluso ahí donde se pretende haber trascendido los criterios estéticos; quiénes y cuánta aprobación prodigan a los productos artísticos no ha dejado de ser un asunto determinante para indagar en su nivel de legitimación social; “debemos observar [...] que existe una considerable diversidad en los sentimientos de belleza y valor y que la

²⁷⁷ Cfr. Platón, “Hippias Mayor”, en *Diálogos*, tr. de Francisco Larroyo (México: Porrúa, 1962), 229-247.

²⁷⁸ Cfr. Luis Antonio Cifuentes Quiñonez, “La modernidad estética en “Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza” de Francis Hutcheson”, *Universitas Philosophica* 14, n.º 28, (junio 1997): 29-47, <file:///C:/Users/biblioteca/Downloads/11500-Texto%20del%20art%C3%ADculo-42002-1-10-20141215.pdf>.

²⁷⁹ David Hume, “El escéptico”, en *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, 2.ª ed., tr. de José Luis Tasset Carmona (Barcelona: Anthropos, 2004), 231.

²⁸⁰ Hume, “Sobre la norma del gusto”, en *La norma del gusto y otros ensayos*, tr. de María Teresa Beguiristain (Barcelona: Península, 1989), 44.

educación, la costumbre, el prejuicio, el capricho, y el humor, varían frecuentemente nuestro gusto de este tipo.”²⁸¹ Pero a pesar de su singularidad, el gusto conoce distintos grados de agudeza y perfeccionamiento, y los mismos dependen de un grado respectivo de apropiación de la cultura. Consecuentemente, en una sociedad aún dividida en clases, el ejercicio de un gusto refinado y la atribución de dictar pautas para la recepción de lo artístico recaen en una selecta casta de expertos a cargo de las instituciones culturales. “Solamente pueden tenerse por tales [verdaderos jueces] a aquellos críticos que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio y el veredicto unánime de tales jueces, dondequiera que se les encuentren, es la verdadera norma del gusto y la belleza.”²⁸² Enajenadas sus posibilidades de educar un gusto estético propio, las grandes mayorías –de explotados– son en gran medida obsecuentes con los dictámenes profesionales en la materia y, en otra aun mayor, son llanamente ajenas al arte, que se les presenta inescrutable. Mas, la transformación socialista de la cultura está también llamada a ampliar las veredas de la apropiación estética, al divulgar sus misterios. “La socialización de la cultura ha de ser uno de los objetivos inmediatos del socialismo.”²⁸³

§96. Este octavo augurio, que continúa con la lectura del futuro, revela al personaje del IX arcano mayor convertido en un cosmonauta que contempla a nuestro planeta desde un paraje extraterrestre. El significado habitual de la carta – asociada al ostracismo– se trastoca al aparecer invertida: “*Un momento [...] de involucrarse uno mismo con la sociedad, especialmente después de un periodo de aislamiento.*”²⁸⁴ Dada su posición en la lectura, representa un nuevo aspecto de la relación entre el arte y la futura sociedad comunista, sumándose al anterior para encumbrar a la carta final.²⁸⁵ la socialización comunista de la cultura no sólo masificará el ejercicio pleno del gusto estético, sino que al formar a un público bien educado en el mismo, producirá inmejorables condiciones para efectuar un salto cualitativo en la creación artística. Como en la versión Rider del tarot, esta encarnación espacial del Ermitaño está de pie en lo alto de

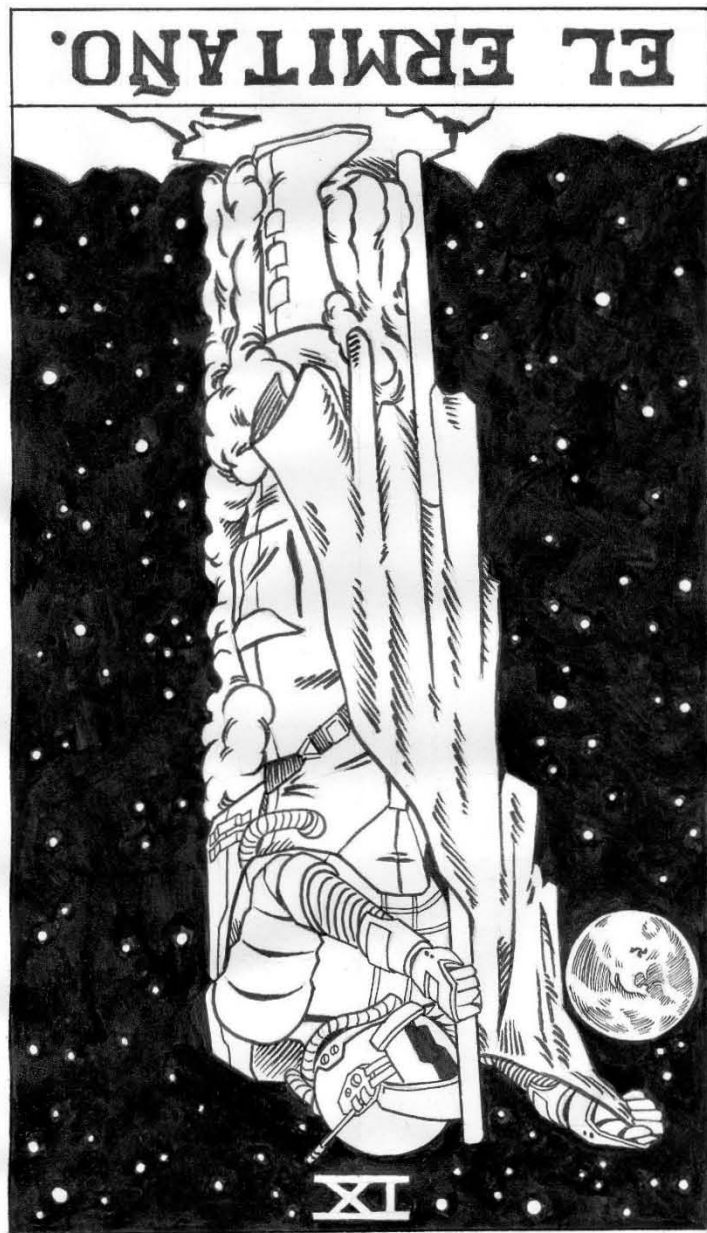
²⁸¹ Hume, “El escéptico”, 235.

²⁸² Hume, “La norma del gusto”, 54.

²⁸³ Sánchez Vázquez, “Notas sobre Lenin, el arte y la revolución”, en *Sobre arte y revolución*, 32.

²⁸⁴ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 52.

²⁸⁵ Supra, §83; Infra, §110.



EL ERMITAÑO (invertido): COSMONAUTA

un risco, mas, el paisaje que le rodea no es el plano gris de aquélla, sino un cielo estrellado. “Ahora la psicología profunda ve la imagen del cielo tachonado de estrellas como una visualización de los destellos parpadeantes de la conciencia dentro de la oscura vastedad de la psique inconsciente.”²⁸⁶ Sostiene con su mano izquierda no un bastón, sino el asta de una bandera, de la cual alarga una punta con la mano derecha, semejando la manga de una túnica. Con un efecto similar, un haz de neblina lo envuelve debajo de la cintura: “Simbólicamente, el mundo del claro pensamiento racional cede su lugar a la ensoñación, a la ambigüedad, a una clase de saber que es más matizado, menos absoluto.”²⁸⁷ Y si un velo envuelve al Ermitaño, atenuando el peligro de la identificación arquetípica (que podría trastornar al individuo al llevarle “fuera de la escala de las dimensiones humanas”),²⁸⁸ el atavío del cosmonauta cumple una función idéntica. “Mientras que muchos cascos están diseñados para su máxima visibilidad a fin de distinguir al comandante de campo de la tropa, a amigos de enemigos, o a equipos entre sí, otros protegen al brindar un anonimato misterioso.”²⁸⁹ Finalmente, su linterna, que suele representar “la solitaria, dedicada búsqueda del auténtico sendero de uno y la sabiduría luminosa de la introspección”,²⁹⁰ es reemplazada por la imagen de la Tierra vista desde el espacio exterior, pues con ella “el Ermitaño nos ofrece la posibilidad de la iluminación individual como una potencia humana universal, una experiencia no limitada a santos canonizados sino alcanzable, en algún grado, para toda la humanidad.”²⁹¹

§97. La peculiaridad característica del gusto estético estriba en que, a despecho de su ostensible diversidad, cada gusto individual es insoslayable. Es decir que, si bien los gustos individuales pueden ser divergentes, el propio gusto se percibe como asentado en la más estricta necesidad;²⁹² no es posible concebir, para quien gusta de un determinado objeto estético, que el mismo pudiera no gustarle, o que pudiera considerarlo de una manera distinta de como lo hace en

²⁸⁶ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 56.

²⁸⁷ *Ibid.*, 76.

²⁸⁸ Nichols, *Jung y el tarot*, 237.

²⁸⁹ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 532.

²⁹⁰ *Ibid.*, 580.

²⁹¹ Nichols, *Jung y el tarot*, 234.

²⁹² Cfr. Jorge Edilberto Peñuela, “Filosofía de lo bello de Kant”, *Revista Científica*, n.º 9 (enero-diciembre 2007): 29-68, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/revcie/article/view/352/530>.

un dado momento, en tanto que objeto estético. Sin embargo, no sólo el gusto no está fundado en las cualidades intrínsecas de su objeto, sino que la propia sensibilidad que lo descubre es, a su vez, un producto social forjado por alguna clase de educación estética. “La historia del gusto, individual o colectivo, basta para desmentir la ilusión de que objetos tan complejos como las obras de arte, producidas según leyes de construcción elaboradas a lo largo de una historia relativamente autónoma, sean capaces de suscitar, únicamente por sus propiedades formales, preferencias naturales. [...] La acción propiamente pedagógica tiene así la capacidad de generar la necesidad de su propio producto y la manera adecuada de satisfacerla.”²⁹³ El objeto estético y su receptor se determinan, pues, mutuamente. No obstante, el fundamento de un disfrute refinado radica en que sus condiciones históricas sean disimuladas, o pasen desapercibidas acriticamente, a fin de poder aparecer como una norma que preceda a toda apreciación.

§98. “Si es necesario recordar también las condiciones sociales de posibilidad de la representación dominante de la manera legítima de abordar las obras de arte – es decir, las condiciones sociales de producción de un gusto “desinteresado” y de los “hombres de gusto” capaces de obedecer en su percepción o su producción de la obra de arte a los cánones de un “estética pura”–, es porque la definición completa del gusto en su función social de signo de distinción excluye precisamente la conciencia de esas condiciones. El ideal de percepción “pura” de la obra de arte en tanto que obra de arte es el producto de un largo trabajo de “depuración”: comenzando con el momento en que la obra de arte se despoja de sus funciones mágicas o religiosas, ese proceso de autonomización se lleva a cabo paralelamente a la construcción de una categoría relativamente autónoma de profesionales de la producción artística, cada vez más inclinados a no conocer otras reglas que las de la tradición propiamente artística recibida de sus predecesores, que le proporciona un punto de partida o un punto de ruptura y los coloca cada vez más en condiciones de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre social, se trate de las censuras morales y programas estéticos de una iglesia preocupada por el

²⁹³ Pierre Bourdieu, “Sociología de la percepción estética”, en *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*, tr. de Alicia B. Gutiérrez (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010), 67.

proselitismo, o de los controles académicos y los encargos de un poder político inclinado a ver en el arte un instrumento de propaganda.”²⁹⁴

§99. La aparente transparencia del gusto estético es en sí misma un producto histórico, derivado de la disolución de las certezas provenientes de la antigua estética realista, para la que las cualidades disfrutables de los objetos constituían realidades independientes, prestas a ser descubiertas. Con el surgimiento de la estética subjetivista, surgió también la distinción social “entre quienes poseen el modo adecuado y quienes no disponen de tiempo libre o medios para fijar en la obra de arte la mirada “depurada” y “desinteresada” que ella exige, una diferencia tajante de todo o nada, que la ilusión del *a priori* –otro nombre de la inconciencia de la historia– tiende a considerar una diferencia de esencia o de naturaleza.”²⁹⁵ Así, aquellos que detentan las claves históricamente derivadas de la apropiación estética no sólo establecen el grado relativo de su propio ‘refinamiento’ (con la complejidad de sus juicios), sino que también regulan la relación de su sociedad con el arte del pasado y de otras sociedades, instituyendo –por medio de la cultura– los códigos válidos para su disfrute y clasificación, “de modo que a los individuos les cuesta concebir otras diferencias que las que el sistema de clasificación disponible les permite pensar.”²⁹⁶

§100. En su sociabilidad, el ser humano no puede abstraerse de las orientaciones con las que su entorno delinea su apropiación de los objetos estéticos, tanto menos cuando la condición de posibilidad de su propia dimensión estética reside en su arraigo dentro de dicho entorno; de ahí “que la imagen privada que los individuos de una época determinada se hacen de una obra es función de *la imagen pública* de dicha obra y que ella es producto de los instrumentos de percepción, constituidos a lo largo de la historia, que la sociedad les proporciona”.²⁹⁷ Paralelamente, dichos medios de apropiación se desarrollan a partir del modo en que la producción artística se integra en una cierta etapa del desarrollo de la producción social humana: “la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra en la medida en que toda obra es

²⁹⁴ Ibid., 68.

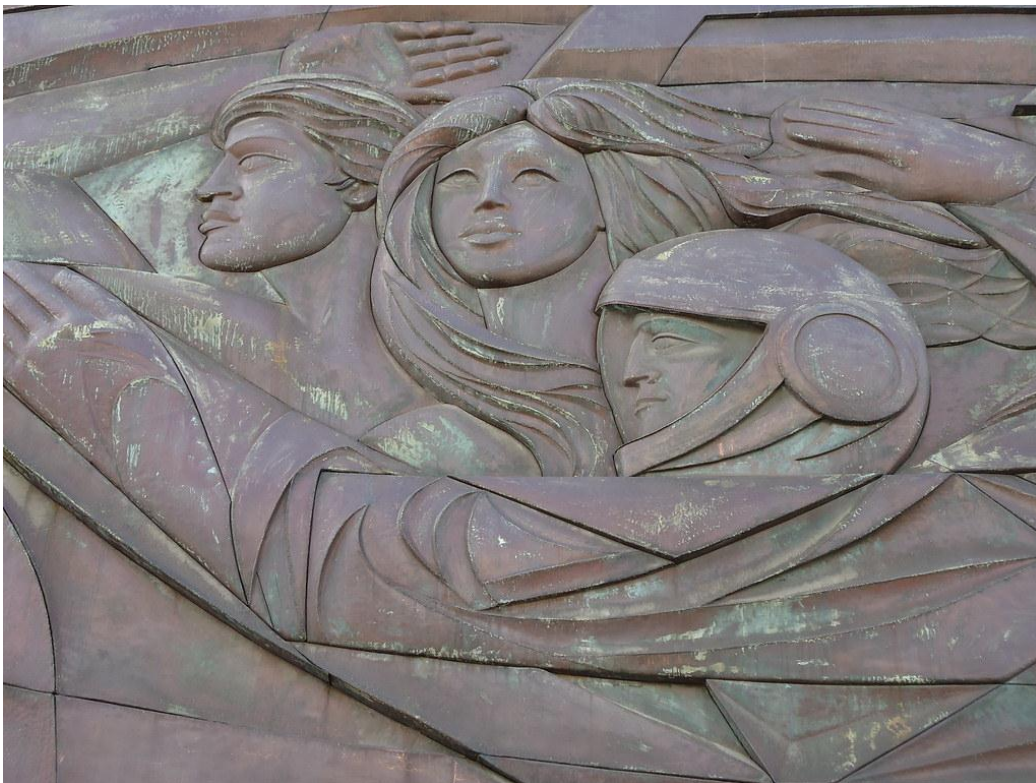
²⁹⁵ Ibid., 72.

²⁹⁶ Ibid., 74.

²⁹⁷ Ibid., 75.



Detalle de un mural en mosaico (1965), en la estación aeroportuaria de Baikal, Siberia (antes Ulán Udé), por Anatoli Gaidamaka y Larisa Mishchenko.



Detalle del relieve mural en bronce El Hombre Vence al Tiempo y al Espacio (1969), en Alexanderplatz, Berlín Oriental, por Walter Womacka.

construida, de alguna manera, dos veces, por el productor y por el consumidor, o mejor aún, por la sociedad a la que pertenece el consumidor.”²⁹⁸

§101. Los productos artísticos, aun siendo patrimonio de la sociedad en su conjunto, como parte integral que son de la producción social, sólo constituyen el objeto de un pleno disfrute para una reducida minoría. Pero la carencia que aflige al resto de la sociedad no se reduce al problema de acceder materialmente a los bienes artísticos, sino que también implica la dificultad de acceder a ellos estéticamente; la apropiación social del arte no se circunscribe únicamente al valor de cambio de las obras artísticas, sino que involucra –sobre todo– su valor de uso, tan elusivo para la amplia mayoría de la sociedad. “Si es difícil describir “la estética” que se expresa en las preferencias o las prácticas de la mayoría de otro modo que no sea en términos negativos es porque esta estética en sí (y no para sí) se funda menos sobre un rechazo que sobre una privación.”²⁹⁹ Quienes son ajenos al refinamiento estético se encuentran en la inopia de cara al arte culto, del que sólo pueden disfrutar superficialmente, si es que pueden reconocerlo del todo como arte; “quienes están más desprovistos frente a las obras de la cultura erudita sólo logran escapar del desconcierto aplicándoles el código de la experiencia cotidiana, excluyendo así la posibilidad de descubrir los fundamentos de su ceguera cultural, mientras que los más cultivados ignoran la cuestión de las condiciones de posibilidad del desciframiento de un sentido que les parece evidente.”³⁰⁰ La adopción de los conceptos culturalmente pertinentes para una apropiación estética depurada, empero, no garantiza el conocimiento de sus condiciones históricas de existencia, que se envuelven en un halo de refinamiento que los disfraza como virtudes individuales de la sensibilidad que los detenta, afianzando así el statu quo cultural.

§102. El contacto consuetudinario con los productos artísticos no sólo conlleva una aprehensión sutil y gradual de los criterios culturales involucrados en su ciclo de producción-apropiación, sino que, llegando a constituirlos en hábitos perceptivos, diluye insensiblemente la conciencia del proceso estético-educativo, además de velar la historicidad del mismo. Simultáneamente, los receptores de dicho proceso también suelen “ignorar que la “comprensión”

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid., 76.

³⁰⁰ Ibid., 79.

inmediata de las representaciones del mundo que parecen corresponderse con su percepción del mundo de la experiencia práctica supone incluso un acuerdo (al menos parcial) entre el artista y el espectador sobre las reglas que definen la configuración de lo “real” que una sociedad histórica considera “realista”, precisamente porque obedece a esas reglas.”³⁰¹ De tal suerte, el éxito inmediato del trabajo artístico depende de su adecuación a los paradigmas estéticos históricamente dominantes de una sociedad, si bien su trascendencia dependerá finalmente de su capacidad para anticipar su decadencia; “todo gran artista –cuando verdaderamente lo es– no puede dejar de captar algún aspecto esencial de la realidad.”³⁰² Incluso el arte no figurativo y el conceptual suponen una proyección de determinados contenidos ideológicos. Sólo una cierta erudición estética puede facilitar el desmoronamiento de los convencionalismos vigentes, en favor de nuevas vías de apreciación. “Se comprende entonces que la legibilidad de una obra contemporánea varíe según la relación que los creadores mantienen, en una época dada, en una sociedad dada, con el código exigido por las obras de la época precedente, relación que es en sí misma función de la relación que el artista o, mejor, la fracción de los artistas e incluso los intelectuales mantienen con el resto de la sociedad y en particular con las otras fracciones de las clases dominantes, es decir, con los consumidores, con sus gustos y sus demandas.”³⁰³

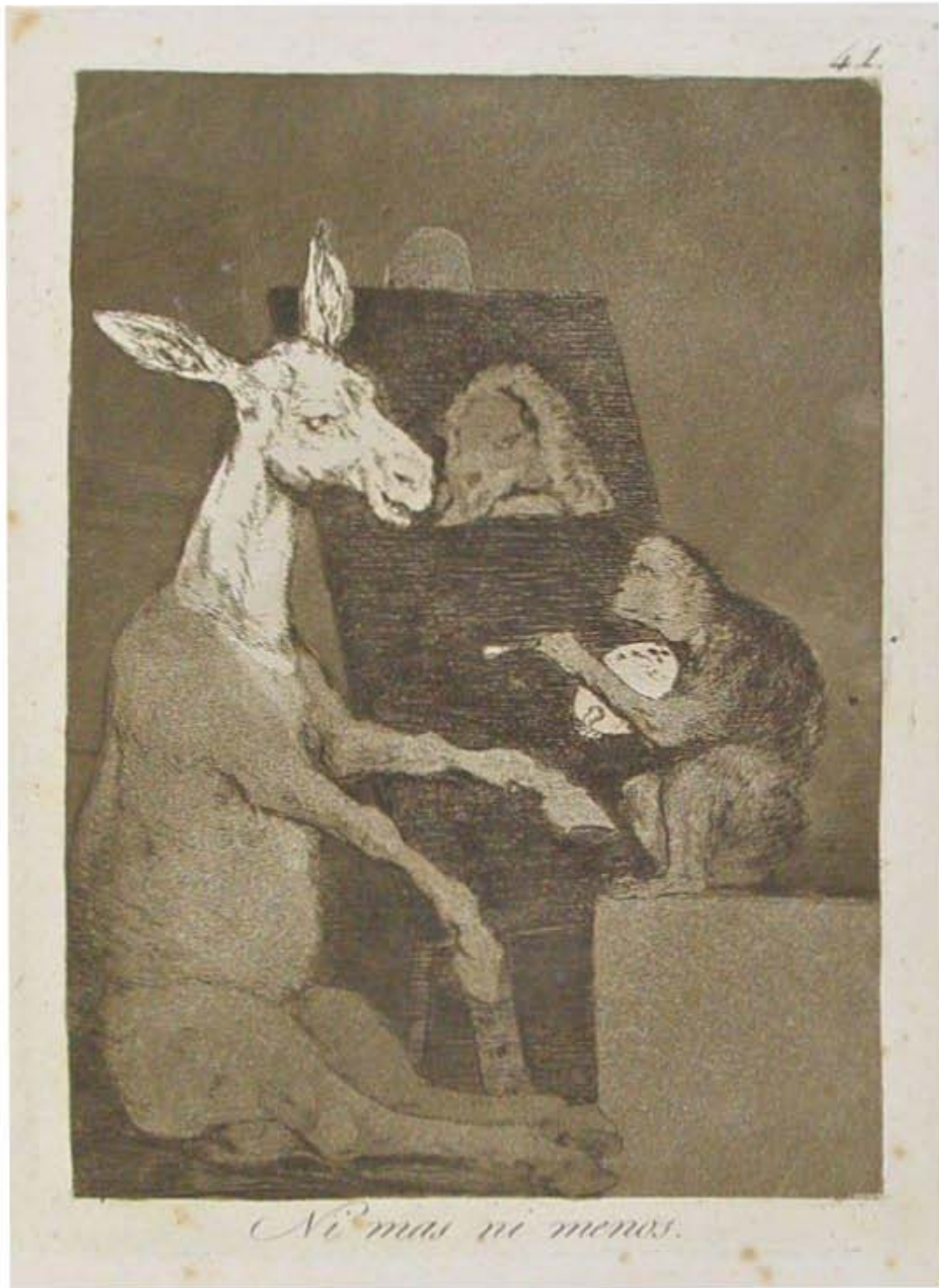
§103. Una ruptura radical de los paradigmas estético-perceptivos de la sociedad actual no es posible a través de la búsqueda de una actitud perfectamente desprejuiciada, sino que requiere –por el contrario– de un grado de sofisticación que sintetice y supere al de las élites ilustradas; “la aptitud para poner en suspenso todos los códigos disponibles para remitirse a la obra misma, en lo que tiene de más insólito a primera vista, supone el dominio práctico *del código de los códigos* que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente exigidos por el conjunto de las obras ofrecidas en un momento dado del tiempo y que, a pesar de su universalismo aparente, debe su rareza y su valor al hecho de que es un producto muy particular y de condiciones sociales de excepción.”³⁰⁴ La clase de transformación del gusto social-estético que

³⁰¹ Ibid., 80.

³⁰² Sánchez Vázquez, “Notas sobre Lenin y el arte”, en *Sobre arte y revolución*, 29.

³⁰³ Bourdieu, “Sociología de la percepción...”, 82.

³⁰⁴ Ibid., 83-84.



Pierre Bourdieu: “La legibilidad de una obra contemporánea [...varía] según la relación que los creadores mantienen [...] con el resto de la sociedad y en particular con [...] las clases dominantes, es decir, con los consumidores, con sus gustos y sus demandas.” Francisco de Goya, Ni Más Ni Menos (1799).

aguarda por el surgimiento de una sociedad sin explotación no tendrá parangón; será un esfuerzo colectivo de socialización, no sólo las claves culturales del desciframiento estético, sino también del propio ejercicio artístico, poniendo al alcance de una mayoría mayúscula la posibilidad de enunciar un gusto propio y cultivado, y de contribuir en una efervescente búsqueda de nuevos horizontes para el arte. “En sustitución de la antigua sociedad burguesa, con sus clases y sus antagonismos de clase, surgirá una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos.”³⁰⁵ Quedarán convertidos así en atavismos incomprensibles la pedantería y el esnobismo que hoy parecen consustanciales a la creación y a la crítica del arte, sin necesidad alguna de implementar su vulgarización. Para los creadores del arte de la futura sociedad comunista, consentir en que el goce de sus empeños sea un privilegio exclusivo será tanto como consentir en el más absurdo sabotaje de los mismos; igual que si el Ermitaño rehusase compartir el fulgor de su tea con cualquiera que lo necesitara. “Es como si un hombre que sabe en su corazón que todos los caminos llevan a las alturas, y que Dios está en la más grande altura de todas, hubiera de escoger el camino de la perdición y el camino del disparate como su sendero hacia su propia realización.”³⁰⁶

§104. “Cuando se encara al arte como un acto creador que se funda en la decisión humana, lo que provoca el restablecimiento del individuo en sus prerrogativas, entonces se puede preguntar con derecho qué diferencia subsiste entre la estética marxista y las anteriores. [...] La estética marxista, [...a diferencia del idealismo subjetivo], se encarga de dar cuenta de la participación de las individualidades creadoras en el esfuerzo común de la humanidad para lograr el perfeccionamiento de un mundo en busca de su ritmo interior. [...] La estética marxista comparte con las anteriores la convicción de que el arte no es un recuerdo de lo ya visto ni un calco de lo ya existente, sino un proyecto simbólico que se abre hacia el futuro y revela de esta manera la fuerza creadora del hombre. Pero mientras que las estéticas precedentes se circunscribían prudentemente a un empirismo vacilante, la estética marxista trata de develar

³⁰⁵ Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 54.

³⁰⁶ Waite, *Pictorial Key*, 9-10.

el sentido y el alcance de los esfuerzos realizados por los artistas y los escritores de todos los tiempos.”³⁰⁷

3.3 EL SOL: *La dictadura de la imaginación*

*Luego al final,
A la hora en que se suponía atardecer,
Sintieron que la luz quedó en su respirar,
Como una sangre de la atmósfera, un poder,
Un pacto eterno con la claridad solar.*

–SILVIO RODRÍGUEZ, *LEYENDA (fragmento)*

§105. “Destellos solares radiantes descienden sobre un niño [...] desnudo y que galopa sobre un corcel blanco [...], el Sol trae nueva luz, descubrimiento y esperanza. La mente ha despertado a un nuevo día siguiendo al confuso horror de la Luna, y con inspiración, nuevo conocimiento y una perspectiva fresca, el buscador está listo para encarar el futuro clara e inocentemente –como un niño.”³⁰⁸

§106. El mundo se pone de manifiesto con la irrupción de la luz solar, que disipa la oscuridad nocturna, revelando el contorno de las cosas. De ahí que el sol represente la conciencia y la capacidad de acceder al conocimiento. Su claridad hace visible a la naturaleza, y su radiación atrae a la flora y la fauna hacia su centro; su presencia se experimenta como una gracia divina en los climas gélidos. Se le asocia con la autoridad y el prestigio de gobernantes y reyes, que portan coronas solares; lo mismo que a la inteligencia y la clarividencia de los iluminados, así como a la beatitud de los santos, coronados con aureolas. Así mismo, simboliza el *solificatio* o alto logro de los iniciados en los misterios. En los ciclos mitológicos, encarnando al guerrero celeste, su luz ardiente repele a la oscuridad del caos primordial, y como cazador implacable, sus saetas siempre aciertan en su presa. El dinamismo solar también queda plasmado en diferentes representaciones animales, como el león, el tigre, el caballo, el cordero, el águila y el halcón. Es el vigía de nuestro mundo, ya sea como madre cósmica o como el ojo de Alá, guardián del orden universal. Por otra parte, el astro rey tiene

³⁰⁷ Arvon, *La estética marxista*, 31.

³⁰⁸ McFarland, *Keys Supernal*, 134.

también una faceta destructiva, ilustrada por el dios hindú Rudra: su ferocidad agota al cuerpo y conduce a la locura abrasando al cerebro. Este sol inmisericorde representa igualmente al intelecto, que en su voraz búsqueda de conocimiento se planta en la oscuridad. No obstante, el vuelo de Ícaro advierte del peligro flamígero de la identificación con las fuerzas arquetípicas, que exceden por mucho a las limitaciones humanas; incurrir en ella es cortejar a la destrucción y a la muerte. Para los alquimistas, el sol es una amalgama de energías, lo mismo de la vigilia de la psique y la autoridad de los principios conscientes, que de la sustancia activa que la empuja hacia el cumplimiento de sus obras; porta el *oro* o bálsamo amarillo: la verdad que subyace en la capacidad autorregenerativa del alma y su mágico rejuvenecimiento. Junto con la tierra, el sol engendra toda la vida; bajo la bondad del sol protector se revela la bondad misma del mundo.³⁰⁹

§107. El Sol –XIX arcano mayor del tarot de Marsella– marca un hito en la etapa final de la travesía metafórica del Loco, colocándose justo entre la Luna y el Juicio.³¹⁰ la última persistencia de la oscuridad ha quedado atrás en el *triunfo* anterior y el proceso introspectivo de aparición de la conciencia del *sí mismo* está listo para convertirse en un proceso extrovertido en la siguiente carta; el individuo que se había apartado ha descubierto la luz que habrá de traer de vuelta consigo al mundo social. “Cuando el espíritu auto-consciente ha despuntado en la conciencia por encima de la mente natural, esa mente en su renovación conduce a la naturaleza animal en un estado de perfecta conformidad.”³¹¹ Se le identifica con la letra Qof del alfabeto hebreo: “Su sol es el manantial en donde todo se renueva.”³¹² Este XIX *triunfo* mantiene un singular vínculo con el arcano mayor con el numeral cero (0). Por una parte, el Sol se hace presente en el firmamento, por encima del Loco, y por la otra, el niño que monta a caballo en esta carta es un alterego del personaje de aquélla, de lo que da cuenta la pluma que ambos llevan en la cabeza. “El Loco ha regresado a una simplicidad infantil.”³¹³ A su vez, ambos son manifestaciones de la plenitud inconsciente de la personalidad, que es desarticulada por la aparición primigenia del ego, pero

³⁰⁹ Cfr. Ronnberg, *The Book of Symbols*, 22-24.

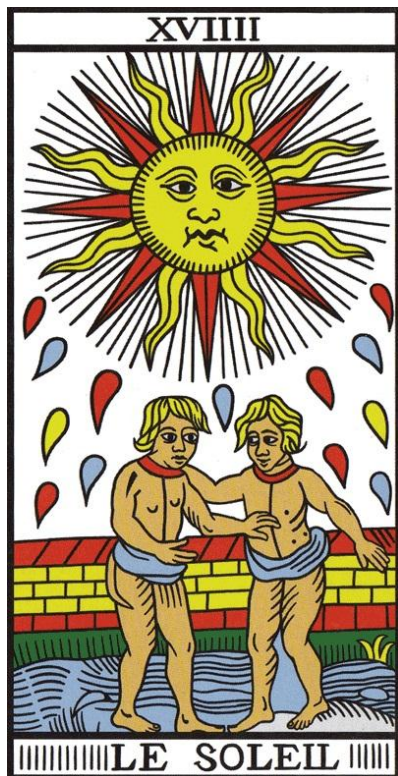
³¹⁰ Supra, §2; Supra, §68; Supra, §80.

³¹¹ Waite, *Pictorial Key*, 47.

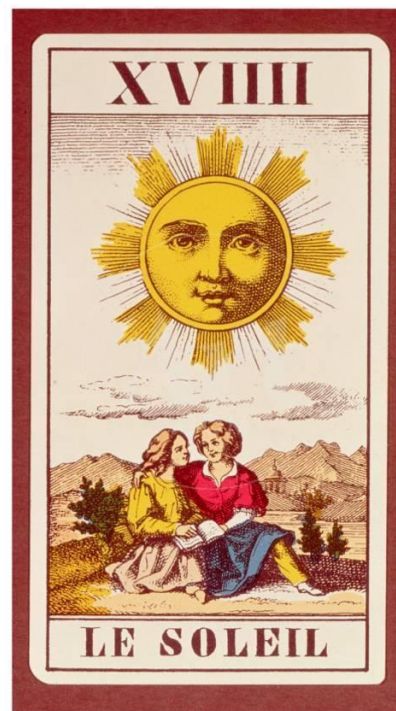
³¹² Levi, *Dogma y ritual*, 86.

³¹³ Pollack, *The New Tarot Handbook*, 91.

CUATRO REPRESENTACIONES DEL SOL



Tarot de Marsella (1761).



Tarot suizo (1831).



Tarot Rider-Waite (1909).



Tarot Ghetto (2015).

que puede llegar a reintegrarse, merced del empeño vital puesto en la reconciliación consciente de ambos principios. “El Sol representa ese momento en que el héroe, habiendo abandonado el mundo de las opiniones estériles y de los dogmas formales, da un paso adelante hacia el mundo soleado de la experiencia directa y del conocimiento puro.”³¹⁴

§108. La revolución proletaria y el orden social que ésta aspira a crear tienen el significado histórico más trascendente que haya tenido cualquier transformación de la vida productiva, desde la revolución agrícola. “Es el salto de la humanidad del reino de la necesidad al reino de la libertad.”³¹⁵ A diferencia de los socialistas utópicos, que consideraron la construcción del socialismo como un problema de índole moral, el socialismo científico, a partir de su concepción del ser humano como un ser productivo y creador, comprendió que la abolición de la explotación no es por sí misma suficiente para alcanzar una sociedad realmente igualitaria, en la que el pleno desarrollo de los individuos humanos sea una posibilidad certera. La caricatura estalinista autoritaria – producto del aislamiento político y económico de la Revolución rusa– sirvió como parapeto de la calumnia y la tergiversación del marxismo-leninismo, representado arteramente como una negación de la individualidad, en favor del colectivismo; una sociedad doblegada por el Estado: la más abyecta parodia concebible de los objetivos de la Revolución bolchevique. Si el Estado obrero constituyó una necesidad revolucionaria, esto se debió a que la sociedad soviética no podía rebasar aún –como todas las sociedades precedentes– la brecha de la necesidad material; conseguirlo dependía de la revolución internacional, a la que la Comintern renunció. A penas la lucha del ser humano con la naturaleza por subsistir arrojó un excedente productivo, la división del trabajo liberó a un sector de la sociedad del esfuerzo físico, convirtiéndole en una clase dominante. La sociedad actual ha llevado este proceso hasta su cúspide, creando una división mundial del trabajo, derivada del surgimiento de un mercado internacional para las mercancías capitalistas. Pero al mismo tiempo, la competencia, otrora fuente del impulso transformador de la economía de mercado, se ha tornado en su grillete, amenazando a la propia supervivencia humana con su explotación irracional de los recursos naturales y

³¹⁴ Nichols, *Jung y el tarot*, 462.

³¹⁵ Engels, *Anti-Dühring: La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring*, 2.ª ed., tr. de Manuel Sacristán Luzón (México: Grijalbo, 1968), 280.

sus crisis de sobreproducción. Mas, su vasto desarrollo industrial, con su necesidad de una clase social obligada a intercambiar su fuerza de trabajo por su sustento, entrañan igualmente la posibilidad de volver a los medios de producción una propiedad colectiva, organizada democráticamente, aboliendo así a la sociedad de clases. No obstante, el socialismo (fase inferior del comunismo), antes de disolver los últimos atavismos de la sociedad burguesa, habrá de sobrepasar el desarrollo de las fuerzas productivas conocido hasta hoy, llegando al punto en que la división del trabajo sea superflua y el último Estado pueda desaparecer por completo. Para alcanzar la superabundancia propia de la sociedad comunista en su fase superior (y a despecho del inmediatismo anarquista), se impone una etapa transitoria para reprimir a los resabios contrarrevolucionarios de la antigua sociedad; ésta ha sido vilipendiada públicamente por los ideólogos burgueses, asociándola falazmente con los regímenes autocráticos del siglo XX, más semejantes a la tiranía clásica que a la dictadura romana: el régimen efímero y de excepción que tenían en mente Karl Marx y su colega y camarada Friedrich Engels (1820-1895) al describirla como una dictadura del proletariado.³¹⁶

§109. Es preciso reconocer que la historia de la civilización, aun con todo lo extensos que pueden ser sus anales, no representa más que un breve lapso de la permanencia de los seres humanos en este mundo y que ésta —a su vez— no es sino un fragmento minúsculo de la existencia de la vida en nuestro planeta. La capacidad sui generis del ser humano para representarse el mundo, y a sí mismo, reflexivamente emergió de su esfuerzo inconsciente por arrancar su propia humanidad del seno de la naturaleza. “El hombre fue desarrollando la consciencia lenta y laboriosamente, en un proceso que necesitó de incontables eras para alcanzar el estado civilizado [...]. La consciencia es una adquisición muy reciente de la naturaleza y aún está en periodo «experimental». [...] Sin duda alguna, aun en lo que llamamos un elevado nivel de civilización, la consciencia humana todavía no ha conseguido un grado conveniente de continuidad. Aún es vulnerable y susceptible de fragmentación.”³¹⁷ Ciertamente, la conciencia humana se debate en el terreno subjetivo de su imaginario por depurar sus

³¹⁶ Cfr. Grant, “The Rise of Stalinism”, *In Defence of Marxism*, 8 de septiembre de 2010, <https://www.marxist.com/russia-revolution-to-counterrev-part-two.htm>.

³¹⁷ Carl Gustav Jung, “Acercamiento al inconsciente”, en Jung et. al., *El hombre y sus símbolos*, 7.^a ed., tr. de Luis Escobar Bareño (Barcelona: Caralt, 2002), 20-21.

defectos latentes y aliviar sus afecciones, sin embargo, las condiciones objetivas de su desarrollo individual dependen también del desarrollo productivo de la sociedad. La transformación radical de la vida humana que supondrá una sociedad libre de la necesidad material tendrá un efecto profundo en la conciencia de los individuos, mismo que será también ostensible en sus manifestaciones artísticas. “El hombre procurará ser dueño de sus propios sentimientos, elevar sus instintos hasta la cúspide de su conciencia haciéndolos completamente diáfanos, extendiendo los hilos conductores de su voluntad hasta el umbral de su conciencia, para remontarse mediante ellos a un grado sociobiológico más elevado, o, si se prefiere, para hacerse un superhombre.”³¹⁸

§110. Este noveno augurio, con el que finaliza la lectura del futuro, revela al XIX arcano mayor como la imagen arquetípica del hombre cósmico: “un ser humano gigantesco, simbólico, que abarca y contiene todo el cosmos.”³¹⁹ Culminando la lectura, esta carta emerge de la conjunción de las dos anteriores y remata la serie completa de los nueve augurios:³²⁰ el arte de la sociedad comunista no sólo se verá libre de las limitantes ideológicas y sociales del presente, sino que aquellos que habrán de cultivarlo serán también individuos más plenos y libres; conquista que el arte anticipa, semejando una dictadura de la imaginación. El Sol domina la parte superior de la escena mostrando su fotósfera y extendiendo su corona en la forma de largos haces de luz. “Así como el sí-mismo es el centro de nuestro cielo interior, asimismo el sol es el centro alrededor del cual gira nuestro sistema planetario.”³²¹ Debajo de él se extiende un jardín poblado de galaxias, cuásares, púlsares, nebulosas y supernovas; “un lugar sagrado donde todo lo oscuro y oculto puede ser traído a la luz.”³²² El jinete de la versión Rider del tarot está aquí formado de estrellas, y un cometa hace las veces de la pluma sobre su cabeza. “Pensamientos, intuiciones, imaginación son a menudo representados como plumas que son atrapadas y llevadas por el aliento de la inspiración.”³²³ Su montura recuerda a la famosa Nebulosa del Caballo (“Montados a lomo de caballo, los héroes y los soñadores galopan sobre

³¹⁸ Trotsky, “Literatura y revolución”, en *La era de la...*, 329.

³¹⁹ Marie-Louise von Franz, “El proceso de individuación”, en Jung et. al., *El hombre y sus...*, 197.

³²⁰ *Supra*, §83; *Supra*, §96.

³²¹ Nichols, *Jung y el tarot*, 458.

³²² *Ibid.*, 453.

³²³ Ronnberg, *The Book of Symbols*, 242.



EL SOL.

EL SOL: JINETE CÓSMICO

poderes toscos de su ser e inteligencia animales muy próximos pero desconocidos”),³²⁴ mientras que una nave sideral y la estela que deja a su paso toman el lugar de la lanza y el estandarte que empuña; “la lanza ha encarnado, en historias de creación cósmica, la energía que penetra la integridad original a fin de que pueda dársele una forma diferenciada.”³²⁵ Libre de la división del trabajo, la humanidad comunista podrá armonizar los elementos fundamentales de su psique. “El Sol representa la reconexión del héroe con el lado perdido de sí mismo, lo cual le proporcionará la experiencia directa de la iluminación celestial y la vida trascendente.”³²⁶

§111. Más allá de la vida consciente de la mente humana, toda suerte de pensamientos se escapan de su atención, pasando desapercibidos, pero sin ser realmente olvidados; algunos de ellos –disminuida su presencia– pueden convertirse en los motivos ignotos de conductas aparentemente azarosas o hasta patológicas, manifestándose indirecta y críticamente (por ejemplo, por medio de los sueños). Pero la mente inconsciente no es un mero receptáculo de materiales subliminales, sino que es una parte integral de la persona humana y de su proceso de desarrollo psíquico; “además de los recuerdos de un pasado consciente muy lejano, también pueden surgir por sí mismos del inconsciente pensamientos nuevos e ideas creativas, pensamientos e ideas que anteriormente jamás fueron conscientes.”³²⁷ La psique, pues, tiene una naturaleza dinámica, que se desenvuelve a partir de los conflictos desatados entre sus componentes. La causa final de su capacidad de cifrar sus contenidos en símbolos es poder llevarlos de vuelta a la superficie, donde puedan zanjarse los desacuerdos internos que surgen –y se complican– con la aparición de la conciencia egóica. Paradójicamente, la unidad preconsciente de la psique, o *sí mismo*, sólo se reestablece con la participación de la propia pulsión que la disocia, transmutándola. “Es el ego el que proporciona luz a todo el sistema, permitiéndole convertirse en consciente y, por tanto, realizarse.”³²⁸

§112. El proceso de individuación humana –que no se desenvuelve por medios intelectivos– es, simultáneamente, un proceso personal y social, mediado

³²⁴ Ibid., 314.

³²⁵ Ibid., 494.

³²⁶ Nichols, *Jung y el tarot*, 454.

³²⁷ Jung, “Acercamiento al inconsciente”, 35.

³²⁸ Von Franz, “El proceso de individuación”, 162.

culturalmente. Desde épocas remotas, todos los pueblos del orbe produjeron un imaginario por medio del cual pretendieron descifrar no sólo los misterios del mundo a su alrededor, sino también los de su propia vida anímica; estos señalados productos culturales guardan una semejanza estructural relativa con los productos oníricos de los humanos modernos. “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado.”³²⁹ Empero, el contraste entre la sabiduría contenida en los relatos mitológicos y la abyección de los trastornos neuróticos manifiestos en las sociedades industriales entraña el riesgo de idealizar a los productores de los primeros: “No niego que se han obtenido grandes ganancias con la evolución de la sociedad civilizada. Pero esas ganancias se han hecho al precio de enormes pérdidas cuyo alcance apenas hemos comenzado a calcular.”³³⁰ Es un error atribuir a la civilización per se la pérdida de un estado de gracia ancestral, sin atender a las características de sus formas históricas particulares, concluyendo –trágicamente– que los estragos son irremediables, o bien –místicamente– que han de repararse mediante sutilezas idealistas. La tarea de resarcir las fuerzas humanas primordiales es por sí misma un proceso histórico. “Finalmente, en lo más recóndito y sombrío del inconsciente está oculta la naturaleza del hombre mismo.”³³¹

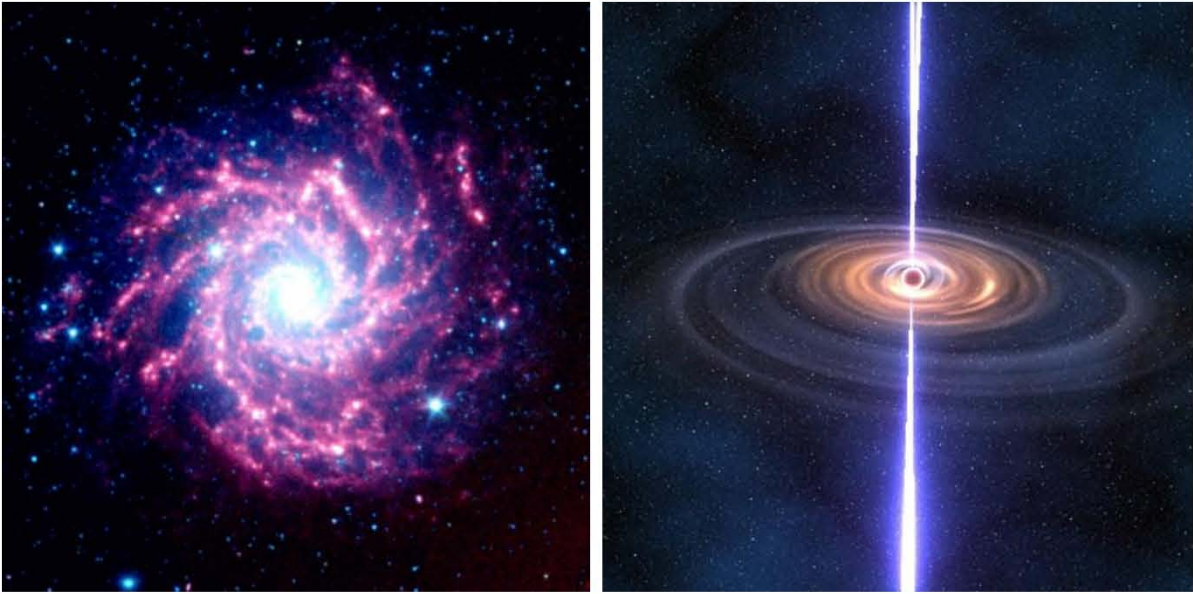
§113. “El héroe, por tanto, es el hombre o la mujer quienes han sido capaces de abatir sus limitaciones personales y local históricas en pos de las formas humanas normales, generalmente válidas. Semejantes visiones, ideas, inspiraciones como las de aquél vienen prístinas de los manantiales primarios de la vida y el pensamiento humanos. De ahí que sean elocuentes no en cuanto a la sociedad y la psique presentes desmoronándose, sino respecto de la fuente inextinta a través de la cual la sociedad es resucitada. El héroe ha muerto en tanto que hombre moderno; pero como hombre eterno –hombre perfeccionado universal, no especificado– él ha renacido. Su segunda tarea solemne y hazaña por tanto [...] es regresar así a nosotros, transfigurado, y enseñarnos la lección de vida renovada que ha aprendido.”³³²

³²⁹ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, ed. conmemorativa, intr. de Clarissa Pinkola Estés (Princeton: Princeton University Press, 2004), 18.

³³⁰ Jung, “Acercamiento al inconsciente”, 45.

³³¹ Trotsky, “Literatura y revolución”, 328.

³³² Campbell, *Hero with Thousand Faces*, 18.



Una supernova (arriba, a la izquierda), un púlsar (arriba, a la derecha) y la célebre Nebulosa de Caballo (abajo, al centro).

§114. Un solo rasgo central permanece inalterado a través de las distintas formas históricas de la sociedad humana: el ser humano se distingue por producir su propia forma de existencia. “El trabajo es la expresión de la vida humana y a través del trabajo se modifica la relación del hombre con la naturaleza: de ahí que, mediante el trabajo, el hombre se modifique a sí mismo.”³³³ De esta característica derivan formas humanas de satisfacer las necesidades naturales, además de necesidades propiamente humanas, como la expresión artística, que no es más que la revelación más nítida de la propia productividad; “la meta del arte es arrancar a la humanidad del sueño animal, hacer progresar el conocimiento que poco a poco adquiere de sí mismo, revelar todos sus recursos virtuales. La verdad del arte es, entonces, al mismo tiempo la de la autoconsciencia de la especie humana.”³³⁴ El ser humano se realiza más plenamente cuanto mejor puede desplegar su creatividad, pero incluso las formas más acabadas de la misma están constreñidas por las limitantes históricas de la producción humana, que oscurecen su carácter esencial, velándolo tras de distintas fachadas ideológicas. El arte no deja de ser hoy una forma inacabada de la plenitud humana.

§115. Los seres humanos sólo se apoderan de su propia humanidad cuando su actividad expresa su creatividad auténticamente. Para que el ser humano pueda reconocerse por entero en su propio trabajo éste debe ser genuinamente suyo, y no una mera mercancía. Ningún trabajo –incluido el arte– está completamente humanizado ahí donde persiste la división del trabajo; ahí donde la necesidad natural es preponderante y la necesidad humana es subalterna. “Como el fin del desarrollo humano es el desarrollo del hombre total, universal, el hombre tiene que emanciparse de la influencia paralizadora de la especialización.”³³⁵ Llanamente equiparar los ingresos no es suficiente para realizar una efectiva liberación del trabajo, tal que haga un ejercicio realmente productivo de lo que de otro modo es una ocupación alienante. Relacionándose de manera pasiva con los productos de su trabajo, merced de relaciones productivas característicamente forzadas, el ser humano no alcanza a expresar su propia humanidad, sino que se extraña de ella. “El hombre enajenado que cree haberse convertido en amo de la naturaleza, se ha convertido en esclavo de las cosas y

³³³ Erich Fromm, *Marx y su concepto del hombre*, tr. de Julieta Campos (México: FCE, 1962), 28.

³³⁴ Arvon, *La estética marxista*, 30.

³³⁵ Fromm, *Marx y su concepto...*, 53.

de las circunstancias, en apéndice impotente de un mundo que es, al mismo tiempo, la expresión congelada de sus propias facultades.”³³⁶ Ante semejante panorama, también el arte reprime sus alcances totales, privado de un lazo unitario con la sociedad.

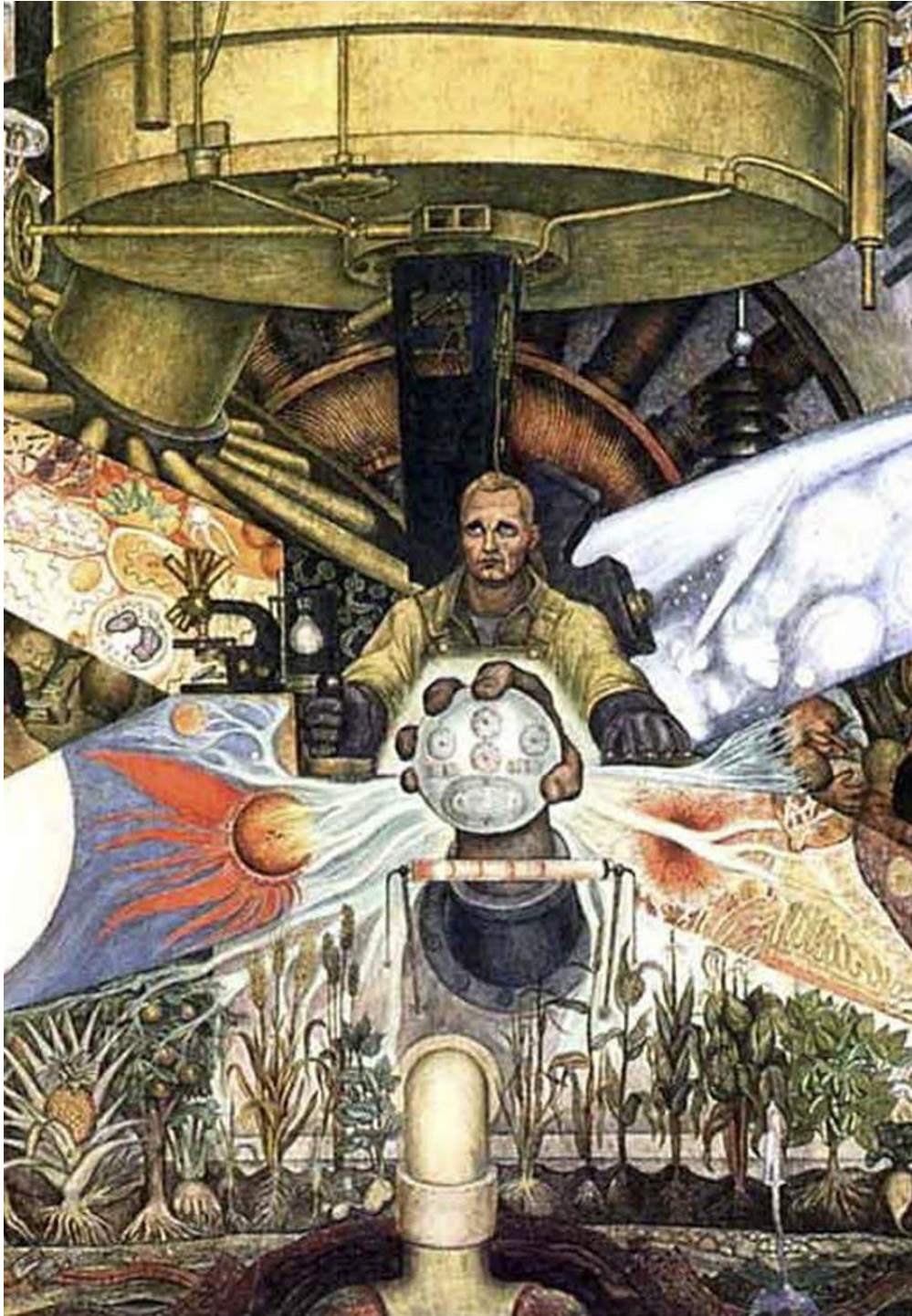
§116. El arte ha ensayado, a lo largo de la historia, una forma de producción radicalmente humana, aun dentro de las restricciones propias de la sociedad de clases. La humanidad ha impreso sus fuerzas creativas en sus productos, pero no ha conseguido desatarlas por completo, ni extraer de estos todo el disfrute de que son susceptibles. Incluso el goce artístico ha tenido un carácter provisional para el conjunto de la humanidad; con todo, las creaciones artísticas –producto del trabajo experto– han aventajado significativamente su cometido, en comparación con el trabajo alienado. “El hombre [...] ha creado en el curso de la historia una cultura que podría hacer suya cuando se vea libre de las cadenas, no sólo de la pobreza económica, sino de la pobreza espiritual creada por la enajenación.”³³⁷ La base del extravío de la creatividad humana consiste en la escisión entre la esencia y la existencia del trabajo, sometido circunstancialmente a la satisfacción de los apetitos pedestres, y hasta deformes, de una sensibilidad atrofiada; “el reconocimiento y la realización de las verdaderas necesidades del hombre [...] será posible cuando la producción sirva al hombre y el capital deje de crear y explotar las necesidades falsas del hombre.”³³⁸ Sólo una auténtica sociedad comunista rescatará definitivamente, tanto al trabajo como al arte, de las constricciones históricas que respectivamente los limitan, desentrañando su carácter netamente humano.

§117. “El proceso de la historia es el proceso mediante el cual el hombre desarrolla sus cualidades específicamente humanas, sus facultades de amar y de comprender; y una vez que ha realizado su plena humanidad puede volver a la unidad perdida entre él y el mundo. Esta nueva unidad es diferente, sin embargo, de la preconsciente, que existía antes de comenzar la historia. Es la concordia del hombre consigo mismo, con la naturaleza y con sus semejantes, basada en el hecho de que el hombre se ha creado a sí mismo en el proceso

³³⁶ Ibid., 63.

³³⁷ Ibid., 71.

³³⁸ Ibid., 73.



Erich Fromm: “Esta nueva unidad [...entre el ser humano y el mundo es] la concordia del hombre consigo mismo, con la naturaleza y con sus semejantes, basada en el hecho de que el hombre se ha creado a sí mismo en el proceso histórico.” Detalle de la pintura mural al fresco El Hombre Controlador del Universo (1934), en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, por Diego Rivera.

histórico.”³³⁹ Será mediante el desarrollo ulterior de las fuerzas productivas –y no de su satanización– que la humanidad postrera conseguirá un despliegue más amplio de su conciencia. Será así también que cese la disyuntiva entre dominar a la naturaleza o someterse a ella, y que se abra ante los ojos del ser humano –con toda claridad– el paisaje de un mundo en verdad humanizado. La ocupación primordial del ser humano consistirá en disfrutar a cabalidad su propia vida, en vez de agotarla produciendo medios de vida que no puede disfrutar plenamente. “El socialismo es la abolición de la enajenación del hombre, la recuperación del hombre como verdadero ser humano.”³⁴⁰ El arte de la sociedad comunista se fundirá con el resto de una producción humana bella y portentosa, la grandeza de cuyos prodigios enaltecerá a todos sus productores por igual, al mismo tiempo que se convertirá en el lenguaje íntimo mediante el cual cada ser humano pueda explorar, extender y comunicar los significados profundos con los que su individualidad se hace manifiesta. No será el arte un accesorio del trabajo ni una distracción, ni se convertirá la sociedad en una comunidad de artistas, sino que la dicotomía entre el arte y el trabajo se resolverá con la síntesis de ambos en la actividad humana autoconsciente.

³³⁹ Ibid., 75.

³⁴⁰ Ibid., 79.

CONCLUSIONES

*Con mucho gusto exhalaría mi alma
En los profundos y melódicos suspiros de la lira [...].*

–KARL MARX, a JENNY VON WESTPHALEN (fragmento)

El interés del marxismo en el arte no es casual ni anecdótico. Es bien sabido, claro está, que ni Marx ni Engels dedicaron al arte una obra especializada, al modo de los filósofos idealistas, y que cuanto se conoce de sus opiniones propiamente estéticas –mayormente de índole literario– llegó a la posteridad a través de su mutua correspondencia epistolar y de la que sostuvieron con sus contemporáneos. Mas, sería precipitado suponer por ello que el arte tuviera un carácter marginal en el pensamiento de tales hombres, que si bien fueron eminentemente escritores políticos (¡y más aún, revolucionarios prácticos!), fueron también teóricos de talla enciclopédica que tuvieron –por añadidura– el acierto de concebir al mundo y a la cultura en una forma integral y dinámica, merced de su comprensión crítica del pensamiento dialéctico hegeliano, y no de una manera segmentada o abstracta. Puede decirse, a la par, de quienes a la larga habrían de denominarse a sí mismos como marxistas, que su claridad y actitud en torno a los fenómenos artísticos constituye un índice elocuente del grado de penetración de sus conceptos políticos en el sentido y la naturaleza del método histórico-materialista; desde la perspectiva de un genuino marxismo, el arte no puede ser tanto un instrumento propagandístico como una alta meta del desarrollo histórico de la humanidad.

No causa, por tanto, extrañeza que, de entre la producción intelectual inédita de Marx, hayan sido precisamente sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, que son a todas luces su obra más abundante en referencias a la singularidad del trabajo artístico, aquellos que fueran impugnados, primordialmente por la crítica filoestalinista, como un escrito estrictamente juvenil, luego de su hallazgo tardío y

consecuente publicación póstuma (1932).³⁴¹ El meollo de la ardua controversia desatada por este documento entre los marxistas occidentales y los orientales, a mediados del siglo pasado, estriba en el concepto de la alienación; una herencia de la filosofía hegeliana a la que un joven Marx imprimiría, no obstante, su sello personal, al valerse de ella para caracterizar a las relaciones sociales de una realidad histórica concreta: la del capitalismo. Para el llamado marxismo crítico, el descubrimiento de esta veta teórica representaba una espléndida piedra de toque, que le permitía diferenciarse del oficialismo obtuso y –en última instancia– contrarrevolucionario de la Unión Soviética; pero a la vez, también al amparo de ella se cultivaron no pocas tendencias revisionistas pequeñoburguesas, que centrándose en la crítica cultural se labraron provechosos nichos académicos, desvinculados de la lucha revolucionaria. Paralelamente, la orientación característicamente demagógica de la producción intelectual del ‘socialismo real’, tendiente a disimular las profundas carencias del régimen reaccionario que la auspiciaba (en el que la burocracia medraba sirviéndose de la economía planificada, sin intención alguna de trascender la limitante histórica de la división social del trabajo), miraba con suspicacia y temor al concepto de la alienación y desestimó a los *Manuscritos* como un trabajo insulsamente pueril, lastimeramente ‘filosófico’ y decididamente prescindible para la crítica de la economía política ‘bien acabada’. Sin embargo, en estos apuntes –ciertamente fragmentarios– tienen su germen los frutos que habrían de madurar por completo en trabajos posteriores como los *Gründrisse* (1858) y *El capital* (1867) mismo, y no los resabios idealistas que sus críticos señalan, subestimando –a su propia conveniencia– la trascendencia del hegelianismo en el desarrollo intelectual de un joven Marx que, antes de adentrarse en la dialéctica, todavía aspiraba a hacer carrera como poeta; “su renuncia al romanticismo significa una transición de una oposición nebulosa al orden existente hacia una crítica aún más radical de las relaciones sociales.”³⁴²

Su respectiva caracterización de la creación artística esclarece las diferencias entre la concepción de la alienación apuntada en los *Manuscritos* por Marx y la de Hegel. Para este último, el carácter sensorial del arte como expresión espiritual resulta alienante justamente en la medida en la que hace depender a la idea absoluta

³⁴¹ Cfr. Marcello Musto, “El mito del “joven Marx” en las interpretaciones de los manuscritos económico-filosóficos de 1844”, en *Marx revisitado: Posiciones encontradas*, comp. de María Elvira Concheiro Bórquez y José Guadalupe Gandarilla Salgado (México: UNAM, 2016), 21-58.

³⁴² Lifshitz, *La filosofía del arte...*, p. 23.

de la realidad material para manifestarse; agotando su desarrollo con el arte clásico, antes de verlo superado sucesivamente por la religión cristiana y la filosofía moderna. “Hegel, con una visión notable, señala el carácter contradictorio del desarrollo histórico del arte y la sociedad. Sin embargo, ese fenómeno históricamente condicionado lo considera un proceso inevitable en la liberación del espíritu respecto de los sentidos.”³⁴³ A sus ojos, la tarea acotada del arte en la búsqueda etérea de la autoconciencia del espíritu absoluto ya había sido completada por la antigüedad clásica, la perfección de cuyas obras no tiene parangón en el arte de ninguna otra época y más allá de la cual la creación artística no puede remontarse; siendo la menos idónea de las manifestaciones del espíritu, su desarrollo ulterior entraña un anacronismo. “De ese momento en adelante, el arte sería entendido como una actividad del pasado cuando se le medía, en una famosa frase de Hegel contra su “destino más elevado”.³⁴⁴ En cambio, para Marx el arte representa una rara excepción al carácter alienante del trabajo –y de la vida, en general– en el seno de las sociedades fundadas en la explotación, en la que la creatividad humana puede expresarse sin sus trabas comunes; carácter que se desarrolla históricamente, propiciando el florecimiento de los rasgos destacados del arte clásico y hostilizando a la creación artística con el recrudescimiento de los antagonismos de clase específicos del capitalismo. “La decadencia de la creación artística es inseparable del desarrollo de la civilización burguesa. Por otra parte, los grandes logros artísticos de épocas pasadas se debían a la inmadurez de las contradicciones sociales.”³⁴⁵

El materialismo de Marx libera al arte de su subordinación al pensamiento abstracto, relevándolo de su misión como manifestación sensorial de la conciencia. Con ello pone de manifiesto que la alienación no es en absoluto la situación deficitaria del espíritu, que aún no puede captarse a sí mismo intelectivamente y que se extraña en la materia para encausar la ruta de su autoconocimiento, sino la condición histórica del ser humano real, que no puede desplegar toda su fuerza creadora hasta ver superado el dislocamiento de sus relaciones social-productivas en razón de la oposición entre explotados y explotadores, o en la de cualquier otra forma de la división social del trabajo. “Marx no aborda estos problemas movido por una mera preocupación estética, sino para poner de manifiesto la contradicción

³⁴³ Ibid., 77.

³⁴⁴ Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, tr. de Issa María Benítez Dueñas (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 166.

³⁴⁵ Lifshitz, *La filosofía del arte...*, 121.



Mijaíl Lifshitz: “Los grandes logros artísticos de épocas pasadas se debían a la inmadurez de las contradicciones sociales.” Alejandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, Laocoonte y sus Hijos (27 d.C.).

radical entre el capitalismo y el hombre como creador. Pero con ello ha puesto de relieve la peculiaridad del trabajo artístico como dominio de la cualidad, de lo originario; vale decir, de la creación humana.”³⁴⁶ Si bien, en adelante, Marx concentraría sus empeños en dilucidar y sentar las bases prácticas de la solución revolucionaria de las contradicciones de la sociedad y el modo de producción capitalistas, se mantendría latente en su trabajo la razón de ser subyacente al mismo: la emancipación más completa de los seres humanos. Las relaciones político-económicas de la sociedad de mercado no sólo hacen mella en la condición del trabajador despojado del goce auténtico del fruto de su trabajo, sino también en el conjunto de una sociedad que cifra la satisfacción de sus más diversas necesidades en el valor de cambio de las mercancías; en oposición a su valor de uso: su valor humanamente constituido. “Ni el obrero produce de un modo verdaderamente humano, es decir, en forma creadora, ni el capitalista goza humanamente del producto que posee; no goza del objeto por su significación humana”;³⁴⁷

el economista convierte al obrero en un ser carente de sentido y de necesidades; y su actividad es una abstracción de toda actividad; por eso considera como algo reprochable todo *lujo* por parte del obrero, y reputa como lujo todo lo que rebase la más abstracta de las necesidades, ya sea un goce pasivo o una manifestación de actividad. La Economía política, la ciencia de la *riqueza*, es, por tanto, a la par con ello, la ciencia de la abstinencia, del ayuno, del *ahorro*, llegando realmente hasta *ahorrar* al hombre incluso la *necesidad* de *aire* puro o de *movimiento* físico. Esta ciencia de la maravillosa industria es, al mismo tiempo, la ciencia del *ascetismo*, y su verdadero ideal es el avaro *ascético*, entregado a la *usura*, y el esclavo *asceta*, pero que *produce*. Su ideal moral es el *obrero* que coloca en la caja de ahorros una parte de su salario, e incluso ha inventado un *arte* servil para esta ocurrencia predilecta suya. Envuelto en un ropaje sentimental, este tema ha sido llevado al teatro. Se trata, por tanto –pese a su apariencia mundana y voluptuosa–, de una ciencia realmente moral, de la más moral de las ciencias. Su dogma fundamental es la autorrenunciación, la renunciación a la vida y a todas las necesidades del hombre. Cuanto menos comas y bebas, cuantos menos libros leas, menos vayas al teatro, al baile y a la taberna, menos pienses, ames, teorices, cantes, pintes, hagas versos, etc., más *ahorrarás*, *mayor* será tu tesoro, que no carcomerán la polilla ni el polvo, mayor será tu *capital*.³⁴⁸

En medio de la vorágine de la vida sólo parcialmente humana que la sociedad capitalista ofrece a los individuos, en la que su propio valor y su capacidad de satisfacer –y aun de reconocer– sus necesidades profundas están tasados en función de su disposición para satisfacer –a costa suya– las necesidades alienadas de otros y

³⁴⁶ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 98.

³⁴⁷ *Ibid.*, 180.

³⁴⁸ Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*, 134.

las del sistema económico mismo, el arte brinda un remanso en el que todavía es posible reconocerse como seres humanos; “su fin es recompensar al hombre cuando falta el pleno goce procurado por la realidad.”³⁴⁹ Así, el arte satisface una necesidad específicamente humana, que se revela en el seno mismo del trabajo en la medida en la que éste no se limita a satisfacer las necesidades naturales del ser humano; la necesidad humana de recrearse en el producto del trabajo se descubre cuando se obra rebasando los requerimientos estrictos del trabajo mismo. “El paso del objeto técnico al objeto técnico bello no es necesario desde un punto de vista técnico; no es exigido por las leyes de la técnica.”³⁵⁰ Dicha necesidad se deslinda históricamente del trabajo con el desarrollo de los medios sociales de producción, sin embargo, no representa una antítesis de aquél, sino la realización radical de sus potencialidades, negadas por los distintos obstáculos plantados por las relaciones sociales de una época determinada; el artista produce de manera libre en comparación con el obrero, que produce bajo la coerción de sus necesidades naturales, pero sólo específicamente dentro del contexto histórico-productivo de la sociedad de clases. “La contraposición entre producción artística y material reviste, por tanto, un carácter histórico-social y, en el fondo, tiene la misma raíz que la oposición entre la producción material capitalista y el trabajo libre creador.”³⁵¹

Es preciso señalar, no obstante, que la capacidad del arte para aliviar las penurias del ser humano cosificado por las relaciones sociales de producción capitalistas no es indeterminada; que el arte mismo está sometido a los rigores de la división social del trabajo, que le resultan especialmente perniciosos en el seno de la sociedad burguesa. “En ninguna de las sociedades precapitalistas la producción material era, por principio, hostil al arte. Ni siquiera en los orígenes del arte cuando éste, en la sociedad primitiva, se hallaba vinculado muy directamente a la producción material. Por principio, la hostilidad de la producción material al arte sólo se da bajo el capitalismo.”³⁵² La economía y el arte tienen un desarrollo desigual, es decir que el desarrollo del arte no necesariamente es un reflejo del desarrollo material de las sociedades. Así, el arte, que representaba un bálsamo para las sociedades antiguas, que podían apropiárselo en virtud de su dimensión ideológica (religiosa o política), se encuentra en la actualidad privado de su lazo con las sociedades modernas, por

³⁴⁹ Arvon, *La estética marxista*, 49.

³⁵⁰ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 182.

³⁵¹ *Ibid.*, 184.

³⁵² *Ibid.*, 157.



Adolfo Sánchez Vázquez: “El paso del objeto técnico al objeto técnico bello no es necesario desde el punto de vista de la técnica.” Cuchillo precolombino de pedernal, o técpatl, cultura mexicana (México, 1325-1521).

efecto de las relaciones económicas alienantes, que amenazan su sentido humano. “El arte ha podido sustraerse a una sociedad banal, a un universo abstracto e inhumano, en la medida en la que ha cortado amarras, y se ha convertido en una ciudad sitiada.”³⁵³ Las leyes inflexibles de la producción y el intercambio capitalistas le son poco propicias al arte, involucrándolo en no pocas contradicciones.

Convertidas en mercancías, las obras de arte dejan de relacionarse con la sociedad en términos propiamente estéticos, para entrar en una relación comercial distinta de la compra individual celebrada directamente entre el productor y el consumidor, que se efectúa aún en interés del valor de uso de la obra: el valor impreso en ella por su creador. En cambio, en la relación impersonal operada con la mediación del mercado del arte el productor artístico se convierte en un trabajador asalariado más. “La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto.”³⁵⁴ La obra artística existe, en principio, para dar satisfacción a la necesidad de expresión específicamente humana de su creador. La existencia de éste, a su vez, se desenvuelve en función de dicha necesidad, que es reconocida también como una necesidad que ejerce en beneficio de sus semejantes. “Pero el artista forma parte de una sociedad determinada, y tiene que crear y subsistir en el marco de las posibilidades que ella le ofrece. Para no desviar sus fuerzas esenciales de su verdadero cauce, el arte habrá de ser para él medio de desenvolvimiento de su personalidad, pero también medio de subsistencia.”³⁵⁵ El artista procura ejercer su libertad, a la vez que asegura su existencia, pero bajo el patronazgo privado ve limitada su relación con la sociedad, pues no produce más para consumidores concretos, sino para un mercado abstracto que sólo concibe a su obra como un valor especulativo; como una apuesta financiera de la cual extraer dividendos. “El éxito del arte depende de quién lo colecciona y no de quién lo hace.”³⁵⁶ Obligado a subsistir a expensas de su libertad creativa en la sociedad capitalista, el artista no goza más del cobijo social que antaño garantizara su sustento, y en consecuencia mutila su propia existencia como creador, ya sea que desligue a su subsistencia de su producción, que

³⁵³ Ibid., 114.

³⁵⁴ Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 33.

³⁵⁵ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 164.

³⁵⁶ Belting, *La historia del arte...*, 28.

ejerza esta última con duplicidad, o que la someta por completo, volviéndola inauténtica.

En conflicto con una sociedad que envilece y degrada su producción, el artista no puede escoger la vía del silencio, de la renuncia a su actividad creadora, sin abrir con ello de par en par las puertas que salvaguardan, en un mundo enajenado, su condición humana. El artista puede seguir otra vía: tratar de afirmar su libertad de creación en un mundo que pugna por limitarla o anularla al convertir su arte en mercancía. El artista produce para sí y para otros a los que su mensaje no puede llegar porque se le cierran las vías de acceso al negarse él a producir por una necesidad exterior, es decir, para el mercado; su obra, por otra parte, entra en contradicción con los gustos e ideales que rigen en la producción mercantil y, por tanto, no encuentra comprador. El artista crea, entonces, heroicamente por una necesidad interior de expresión, sin hacer concesiones que limiten su libertad de creación; su obra surge a espaldas del mercado artístico o como un desafío a sus exigencias. [...] Pero la rebelión contra las leyes implacables de la producción capitalista, no transcurre impunemente. La historia del arte del último tercio del siglo pasado y comienzos del presente [siglo XX], nos muestra el terrible precio que los más grandes creadores humanos hubieron de pagar por rebelarse: el hambre, la miseria, el suicidio o la locura.³⁵⁷

A la obra artística, por su parte, le son arrebatadas sus cualidades distintivas al convertirla en una mercancía más, puesto que su involucramiento en el mercado hace abstracción de su valor de uso –su valor genuinamente humano– al fijar para ella un valor de cambio; “no se puede aplicar una medida general de trabajo artístico como el tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción del objeto, pues esto sólo es posible cuando se puede crear una nueva mercancía que satisfaga la misma necesidad en las condiciones generales de la producción.”³⁵⁸ A diferencia de otros productos humanos, es decir, a diferencia de las mercancías corrientes, cada obra artística es insustituible, en tanto que representa una forma particular de satisfacer la necesidad específicamente humana cifrada en el arte y su producción es, por tanto, un proceso inconmensurable. “La transformación del trabajo artístico en trabajo asalariado se halla, pues, en contradicción con la esencia misma de la creación artística, ya que, por su naturaleza cualitativa, singular, el trabajo artístico no puede ser reducido a una parte de un trabajo general abstracto.”³⁵⁹ A la par, para ver realizado su verdadero valor, la obra de arte ha de poder ser apreciada por otros además de su creador. Esta posibilidad también se diluye en su apropiación mercantil, que no se conforma con abstraer dicho valor, sino que la sitúa en relación

³⁵⁷ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 210-211.

³⁵⁸ *Ibid.*, 101.

³⁵⁹ *Ibid.*



Adolfo Sánchez Vázquez: “La historia del arte [...] nos muestra el terrible precio que los más grandes creadores humanos hubieron de pagar por rebelarse [contra las leyes implacables de la producción capitalista]: el hambre, la miseria, el suicidio o la locura.” Vincent Van Gogh, Autorretrato con la Oreja Vendada (detalle, 1889).

con un propietario para el cual el mismo es secundario o incluso inocuo, obstaculizando con ello su recepción por parte de los demás; “la obra de arte es un producto peculiar que exige no sólo esta apropiación verdadera, humana, o relación particular con su valor de uso que se pone de manifiesto en el acto individual de gozarla y consumirla, sino que exige, por su propia naturaleza, un lazo vital incesante

que jamás puede cortarse entre ella y los hombres; es decir, reclama una serie infinita de apropiaciones individuales.”³⁶⁰

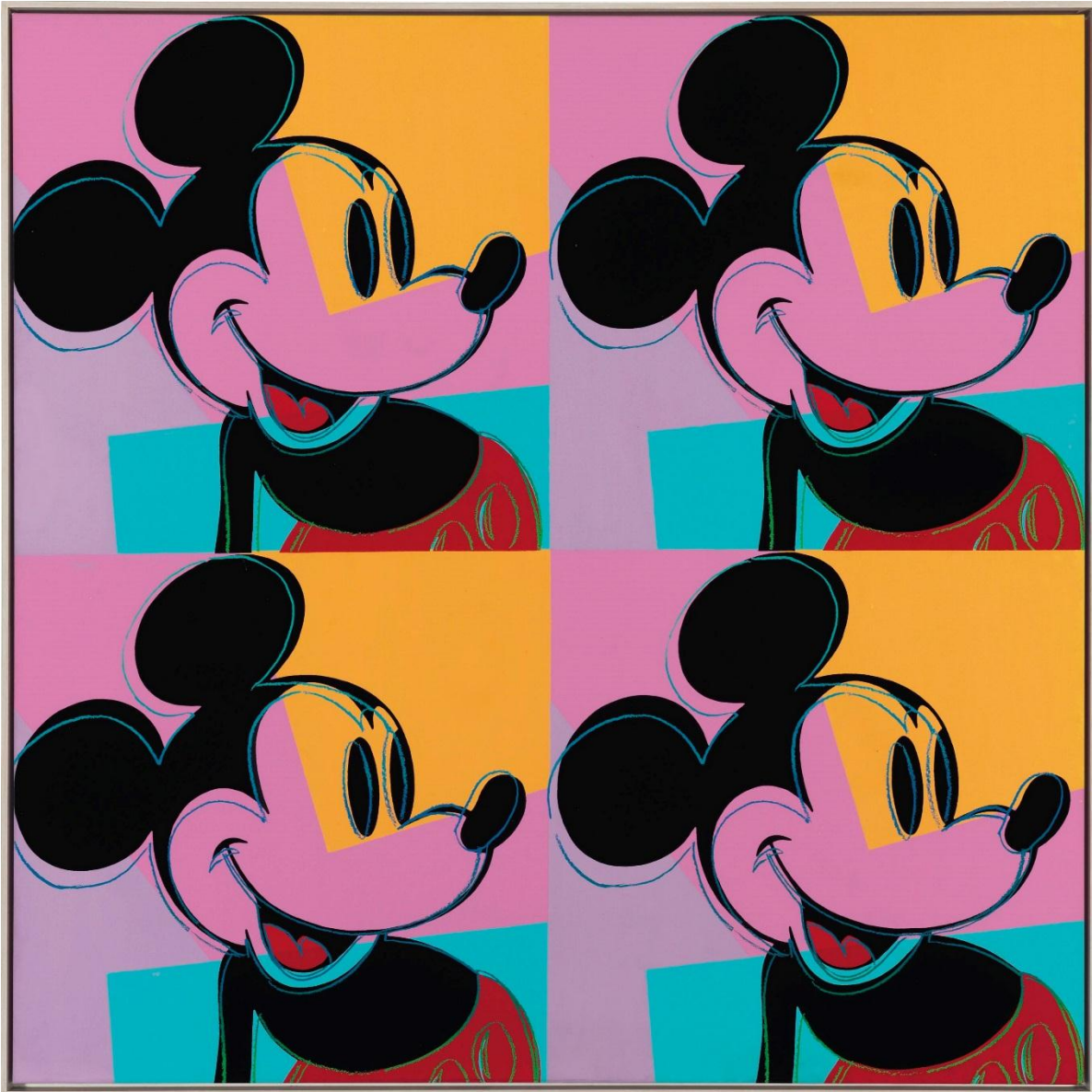
El artista, para poder acceder con su obra a los medios técnicos que la pongan en relación con el resto de la sociedad, debe plegarse al principio de la productividad material, que limita su libertad creativa, dirigiendo su producción hacia la obtención de ganancias económicas; haciéndose tanto más atractivo para el patrocinio de la clase dominante mientras mejor sepa cortejar el gusto de un público masivo. “La condición necesaria para ello es que el arte, aprovechando las posibilidades que el desarrollo técnico e industrial ofrecen, se organice como una industria y que el consumo se estructure también comercialmente a fin de que revista el carácter de un verdadero consumo de masas, pues sólo un consumo de esta naturaleza puede asegurar un cumplimiento de la ley fundamental de la producción capitalista.”³⁶¹ Así, el arte y su público traban una relación de mutuo condicionamiento, que tiende a la degradación de ambos en el marco de las relaciones productivas capitalistas. De tal suerte, este sistema social y económico produce un nuevo tipo de arte, que le es propio, y que no busca más la satisfacción de la humana necesidad del arte, sino que la suplanta con necesidades que sólo son propias de seres limitados; propias de seres alienados. En lo que respecta al arte capitalista de masas, es el producto, y no la necesidad que satisface, el que determina su forma de consumo, pero no sólo moldeando a partir del objeto su propia forma de recepción, sino produciendo incluso al sujeto adecuado para su propio perfil espurio. “El hombre abstracto, deshuesado que consume estos productos artísticos los mide con la vara de su propia existencia abstracta y deshuesada, una existencia en la que no cabe ya una relación propiamente estética, ya que ésta sólo puede darse allí donde el hombre se manifiesta con todas sus fuerzas esenciales, y es afectado en todo su ser.”³⁶²

Como otros tantos aspectos de la producción humana, también las vastas posibilidades que la técnica moderna –producto de la era burguesa– ofrece al arte se ven paradójicamente frustradas por el modo de producción capitalista. “En su juventud revolucionaria, la burguesía jugó un papel progresista al empujar los horizontes de la cultura humana. En su periodo de decadencia senil, la burguesía está

³⁶⁰ Ibid., 234.

³⁶¹ Ibid., 239.

³⁶² Ibid., 253.



Adolfo Sánchez Vázquez: “El hombre abstracto, deshuesado que consume estos productos artísticos los mide con la vara de su propia existencia abstracta y deshuesada.” Andy Warhol, Cuádruple Mickey Mouse (1981).

comprometida con la destrucción de la cultura. Carece de horizontes, de filosofía o de visión de futuro. Toda su razón de ser se centra en conseguir dinero.”³⁶³ Pese al notable desarrollo contemporáneo de la técnica, ésta ya no es utilizada por el capitalismo para ampliar los horizontes culturales del ser humano, sino para

³⁶³ Woods, “Marxismo y arte”, 13.

estrecharlos. Las formas de disipación que sirven al ser humano cosificado como sucedáneo del arte son, a la vez, medios idóneos de condicionamiento ideológico, que promueven el conformismo social y, en general, los intereses políticos de la clase dominante. Este arte relega al arte estrictamente artístico a una posición minoritaria, que si bien tiene la virtud de preservar el valor humano del arte, le plantea simultáneamente una relación problemática con su realidad. “En donde las artes fueron enviadas a un exilio momentáneo, volvieron con un nuevo perfil y un ámbito más amplio, incluso si su método parecía al principio inesperado y extraño. Todavía se les otorga el crédito de una autoridad y una libertad con la que los campos del entretenimiento y la publicidad sólo pueden soñar. Una libertad que existe a expensas de su importancia limitada en el sentido de su aceptación social y económica.”³⁶⁴

La hostilidad del capitalismo al arte, señalada por Marx, es, pues, una tendencia que, aun estando en la entraña misma de la producción capitalista, no logra imponerse plenamente por la imposibilidad de reducir el trabajo artístico a la condición del trabajo enajenado, mediante su transformación en una actividad puramente formal o mecánica. Incluso cuando el artista trabaja para el mercado se resiste a la uniformidad, a la nivelación que destruye la personalidad creadora; por tanto, por el sólo hecho de desplegar sus posibilidades creadoras se halla en pie de lucha contra el cerco hostil que le tiende el mercado capitalista. De esta lucha no siempre el artista sale victorioso [...]. Pero, sin esta lucha que no es sino la lucha por la afirmación de la naturaleza creadora del hombre, la historia del arte del último siglo, sobre todo en algunas ramas, no sería más que un campo yermo. [...] Finalmente, la producción material capitalista no logra extender sus leyes a toda creación artística porque, en la propia sociedad en la que rigen, el artista cobra conciencia de que el destino de su obra y del arte en general se halla vinculado al destino de la sociedad, a su transformación radical. Surge así un nuevo arte que se halla en contraposición a las ideas, gustos, valores y concepciones de la clase dominante y que no tiene nada que esperar del mercado en que imperan las ideas, gustos o valores que repudia; un arte que se afana por llegar a quienes pueden compartir su mensaje sin sujetarse a las leyes que rigen en el mercado capitalista.³⁶⁵

La oposición de la sociedad capitalista al contenido humano del arte recibe, por supuesto, una respuesta por parte del arte mismo, en defensa de sí y, por tanto, en defensa también de la vida humanamente constituida, de la que las relaciones sociales del presente son apenas un remedo. Desde los albores mismos de la sociedad burguesa, el romanticismo entrañó una protesta en contra de los efectos alienantes de las relaciones sociales capitalistas. “El romántico expresa una actitud de desencanto con la realidad que le rodea y busca otras raíces fuera de ella. Niega

³⁶⁴ Belting, *La historia del arte...*, 204-205.

³⁶⁵ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 219-220.

o se rebela contra el presente refugiándose en el pasado y proyectándose en el porvenir.”³⁶⁶ Independientemente de sus cualidades propiamente estéticas, todo el arte entraña un contenido ideológico y político, reflejo de las relaciones sociales coyunturales que envuelven a su creación, ya sea que éste sea sutil o explícito; si bien el arte, en su singularidad productiva, posee una notable independencia, la misma tiene un carácter estrictamente relativo. “De ninguna manera los artistas pueden estar por encima de la sociedad. Están consciente o inconscientemente moldeados por las tendencias generales de la sociedad. En la sociedad clasista esto significa que están bajo la influencia de una clase u otra clase. La influencia tampoco es directa, no necesariamente el artista o escritor que adopta una posición conservadora o incluso reaccionaria, tiene que producir arte malo.”³⁶⁷ La independencia relativa de la creación artística significa también que sus cualidades estéticas no pueden reducirse a sus cualidades ideológicas; que el arte deriva su valor netamente artístico de las cualidades humanas (ingenio, artificio, emotividad, etc.) que le son otorgadas por su autor y no de las tendencias políticas que refleja. Incluso puede afirmarse que la importancia duradera de las mayores obras artísticas de la humanidad radica en su capacidad de trascender las condiciones históricas en las que se encuentran, a la vez, enraizadas. Simultáneamente, todo arte auténtico reivindica la creatividad humana y, a menudo, también una lucha franca por liberar al ser humano mismo de la vida alienante que lo coarta, pero que aun coincidiendo con la lucha política por alcanzar ese mismo objetivo, no puede, no obstante, remplazarla. “Aunque el arte pueda contribuir también a ello, la tarea es fundamentalmente, de otro orden: es una tarea crítico-revolucionaria que se plantea al nivel de las relaciones reales, materiales, y que corresponde, sobre todo, a la clase social –el proletariado– más interesada en poner fin a toda enajenación.”³⁶⁸

Con la revolución rusa de 1917, la lucha artística y la lucha revolucionaria por la libertad humana convergieron sobre el terreno de los acontecimientos y la relación entre los artistas y el marxismo revolucionario fue puesta a prueba mediante un vigoroso debate acerca de cuáles debían ser los rasgos y las metas de un arte en verdad revolucionario. Abrevando en ambas fuentes (si bien de maneras equívocas), ya desde 1909, la teoría de la cultura proletaria, del filósofo bielorruso Aleksándr Bogdánov (1873-1928), anticipó la formación del movimiento de la Cultura

³⁶⁶ Ibid., 161.

³⁶⁷ Woods, “Marxismo y arte”, 5.

³⁶⁸ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 262.



Alan Woods: “De ninguna manera los artistas pueden estar por encima de la sociedad. Están consciente o inconscientemente moldeados por las tendencias generales de la sociedad.” Eugène Delacroix, La Libertad Guiando al Pueblo (1830).

Proletaria, Proletkult, que se concibió, en los albores de la Revolución bolchevique, como la organización cultural autónoma de la clase trabajadora, agrupando en sus filas a los artistas revolucionarios. “Ellos, como sus compañeros de la vanguardia europea, habían trocado la libertad de una vida bohemia o “maldita” por el cautiverio del mercado, pero ahora se encontraban ante una situación nueva que la vanguardia europea no podía conocer: la coincidencia de sus intereses como artistas, como creadores, con los de un mundo social en revolución, sujeto él también a un proceso de creación.”³⁶⁹ Como evento histórico, la Revolución rusa influyó en el arte como un catalizador de las aspiraciones utópicas de las vanguardias a comienzos del siglo XX,

³⁶⁹ Sánchez Vázquez, “Lunacharsky y las aporías...”, 156.

que súbitamente se encontraron a la mano de los artistas no como un ideal abstracto, sino como un auténtico proceso social. Si el vanguardismo occidental estimó a menudo al arte como una vía para inducir a la sociedad a transformarse, en el naciente Estado obrero, era la lucha revolucionaria de la gente común la que de pronto inspiraba a los mismos artistas a llevar sus propios empeños hasta nuevas alturas, y el arte se convirtió en el espejo del espíritu revolucionario desatado por el alzamiento bolchevique. “Eran años tormentosos que exigían un tipo concreto de poesía, no la dedicada al amor y las rosas, sino la poesía del acero que llama a los hombres y mujeres a la batalla. El arte y la literatura de Octubre reflejan perfectamente este ambiente. Es una poesía heroica, no para una minoría, sino para las masas que libraban una lucha titánica a vida o muerte.”³⁷⁰

Previamente a la contrarrevolución estalinista, la naciente URSS se convirtió en un ambiente favorable para la libertad y la experimentación artísticas. Si bien efímeramente, el novel Estado revolucionario, aun en condiciones históricas de atraso económico y aislamiento político, favoreció a los artistas vanguardistas de las tendencias más diversas, a la vez que procuraba persuadirlos de asumir la tarea de educar al proletariado; mientras los soviets pudieron mantenerse como genuinos órganos de la democracia obrera, antes de ser suplantados paulatinamente por los cuerpos de burócratas profesionales. Los artistas se empeñaron en la creación de un ‘arte nuevo’, en rechazo a la cultura burguesa, pero, a menudo, su radicalismo estético obedecía más a las exigencias de una búsqueda formal que a las condiciones concretas del desarrollo cultural de la joven Unión Soviética. “Las masas no podían estar ausentes de este proceso; pero, a juicio de los teóricos de la “cultura proletaria”, a ellas correspondía asimilar las nuevas formas que, en el seno del *Prolet-Kult*, en sus laboratorios o “invernaderos”, habrían de forjarse para llegar a ellas.”³⁷¹ Aunque la creación de órganos artístico-industriales, como la de los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica (*Vysshie Judoyestvenno-Tejnicheskie Masterskie*, VJUTEMÁS), en 1920, tuvo precisamente como objetivo el de atender las necesidades culturales de las masas, incluso los artistas de izquierda, siervos declarados de la revolución, subestimaron la importancia de la socialización del arte heredado por la vieja sociedad en la emancipación cultural de aquéllas; las masas sentían, por supuesto, gran interés por el nuevo arte revolucionario, pero su

³⁷⁰ Woods, “Marxismo y arte”, 7.

³⁷¹ Sánchez Vázquez, “Lunacharsky y las aporías...”, 160.



Alan Woods: “Eran años tormentosos que exigían un tipo concreto de poesía, no la dedicada al amor y las rosas, sino la poesía del acero que llama a hombres y mujeres a la batalla.” Vladimir y Gueorgui Stenberg, con Yákov Ruklévski, poster de la película Octubre, de Serguéi Eisenstein (1927).

asimilación del mismo se veía obstaculizada por carencias materiales y culturales aún abismales. “El arte podía esperar a las masas, mientras se organizaba la comprensión estética que lo haría útil para ellas el día de mañana. Pero la revolución, que necesitaba de todo para movilizarlas, para elevar su conciencia, ¿podía renunciar al arte cuando su propia existencia estaba amenazada por la intervención, la guerra civil y el cerco capitalista?”³⁷² La teoría de la cultura proletaria carecía de una base científica, en la medida en la que no contemplaba la transformación social de la cultura en su dimensión dialéctica: la perla cultural de la revolución proletaria internacional no será la cultura de una nueva clase dominante, pues la perspectiva histórica de la misma es la abolición de la propia sociedad de clases.

El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Solamente puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en esa misma dirección, inspirado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado como lucha final de éste contra toda explotación.³⁷³

Pero a pesar de las discrepancias entre el criterio de los artistas revolucionarios y el de los líderes bolcheviques, estos últimos, hombres y mujeres que habían forjado, en su mayoría, su gusto estético a partir del realismo crítico de las postrimerías del siglo XIX y que no entendían especialmente las tendencias en boga entre la joven generación, no pretendieron disciplinar a los primeros en formas administrativas características, e incluso apreciaron sus empeños, aunque no comulgasen por entero con ellos; “durante los años más caldeados de la guerra civil, los jefes revolucionarios comprendían que si el Gobierno podía limitar la libertad creadora, inspirándose en consideraciones políticas, no podía de ninguna manera, mandar en el domino científico, literario o artístico. Con sus gustos bastante “conservadores”, Lenin daba pautas de mayor circunspección en materia de arte, invocando frecuentemente su incompetencia.”³⁷⁴ Mas, la doctrina ecuaníme del bolchevismo en materia artística mermó a partir de 1924, a la par de su política revolucionaria internacionalista, cuando la burocracia reaccionaria se sirvió del

³⁷² Ibid., 158.

³⁷³ Lenin, “La cultura proletaria”, en *Obras escogidas*, 647-648.

³⁷⁴ Trotsky, *La revolución traicionada*, tr. de Andrés Nin (México: Juan Pablos, 2000), 150-151.



Los líderes bolcheviques forjaron, en su mayoría, su gusto estético a partir del realismo crítico de las postrimerías del siglo XIX. Gustave Coubert, Picapedreros (1849).

fallecimiento de Lenin como punto de inflexión en su ascenso como casta hegemónica. Con la eventual consolidación de la tendencia contrarrevolucionaria en el poder, las directrices del extinto líder, concernientes estrictamente a la literatura política militante, fueron presentadas arteramente como una norma estética que justificara la censura y la falsificación histórica que serían características del llamado realismo socialista. “El impulso lujurioso y salvaje de la década de los veinte es definitivamente domesticado en 1932. Una vez eliminada la oposición de izquierda, Stalin y la burocracia, de la cual él constituye la emanación suprema, toman como pretexto el fin del primer plan quinquenal –que significa, según ellos, el primer paso en la realización del socialismo en un solo país–, para uniformar a los escritores soviéticos en un cuerpo único, sometido por completo”.³⁷⁵ Empero, tal declive artístico sólo fue una consecuencia, entre otras, del revés sufrido tras la debacle de

³⁷⁵ Arvon, *La estética marxista*, 70.

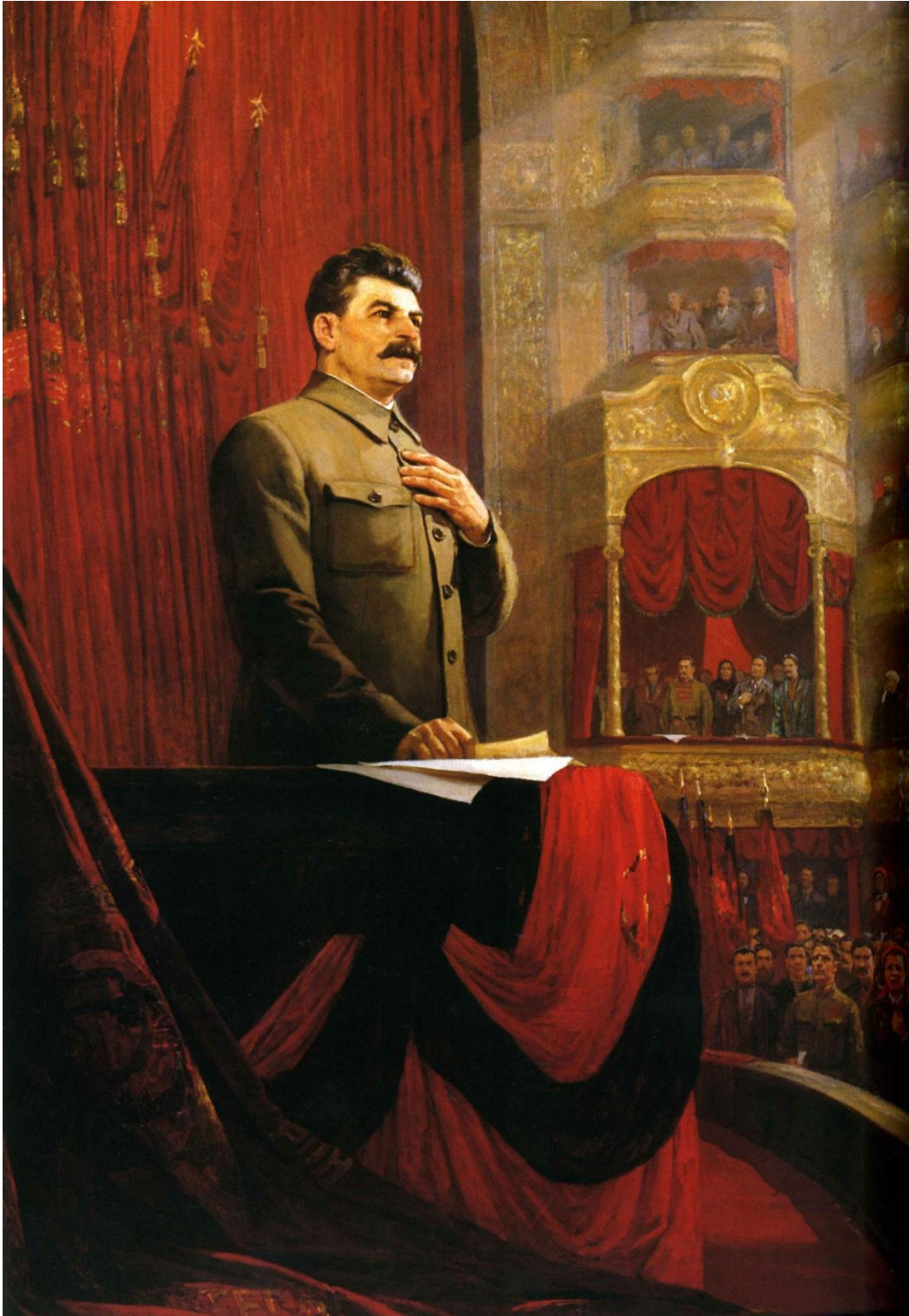
la dirección socialdemócrata del movimiento obrero europeo, trágicamente incapaz de dar continuidad a la revolución socialista iniciada en Rusia.

La fórmula oficial enuncia que la cultura debe ser socialista por su contenido y nacional en su forma. Sin embargo, el contenido de la cultura socialista sólo puede ser objeto de hipótesis más o menos afortunadas. A nadie está dado alcanzar esta cultura sobre una base económica insuficiente. El arte, es mucho menos capaz que la ciencia de anticiparse al porvenir. [...] La forma popular del arte está identificada con la ejecución de obras al alcance de todo el mundo. “Lo que no es útil al pueblo –declara la **Pravda**–, no puede tener valor estético”. Esta vieja idea de [los populistas] **narodniki**, que aparta la educación artística de las masas, adquiere un carácter tanto más reaccionario, cuanto que la burocracia se reserva el derecho de decidir cuál es el arte del que no tiene necesidad el pueblo; publica libros a su antojo y establece su venta obligatoria sin dejar al lector la menor elección. Para ella, todo se reduce, al fin y al cabo, a que el arte se inspire en sus intereses y encuentre motivos para hacerla atrayente a las masas populares.³⁷⁶

Abdicando del compromiso revolucionario que amenazaba los privilegios de la casta dirigente, el estalinismo afirmó –está visto, demagógicamente– que la transformación socialista había sido completada dentro de las propias fronteras de la Unión Soviética. Mas, dicha aserción era tajantemente incompatible con su política cultural restrictiva e inflexible. “Bajo el socialismo no hay condiciones objetivas que determinen la aparición de semejante normativismo artístico. No hay intereses específicos de clase que fundamenten el normativismo artístico.”³⁷⁷ Haciendo mofa del internacionalismo proletario, el régimen burocrático se replicó en mayor o menor medida en los países-satélites de la URSS en el Este de Europa (y en otros más, aun de forma indirecta, como en China o Yugoslavia), reprimiendo el potencial revolucionario de los pueblos liberados por el Ejército Rojo durante la lucha contra el fascismo. Y si bien el llamado bloque socialista se desembarazó eventualmente de la política cultural zhdanovista, tanto como del ‘culto a la personalidad’, su apertura artística se contuvo dentro de los lindes del formalismo, toda vez que las relaciones político-sociales en las que se sostenía la tutela del oficialismo sobre el arte permanecían inalteradas, o incluso se descomponían en dirección de la restauración capitalista. A la postre, con el desmantelamiento del ‘socialismo real’ (con la desarticulación de la economía planificada, asfixiada por el burocratismo), el arte políticamente comprometido fue reducido por la crítica cultural burguesa al concepto panfletario del arte oficial del oriente europeo; antitético para el arte

³⁷⁶ Trotsky, *La revolución traicionada*, 154.

³⁷⁷ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 107.



Henri Arvon: “Una vez eliminada la oposición de izquierda, Stalin y la burocracia [...] toman como pretexto el fin del primer plan quinquenal [...] para uniformar a los escritores soviéticos en un cuerpo único, sometido por completo”. El Gran Juramento, Fiódor Pávlovich Reshetnikov (1949).

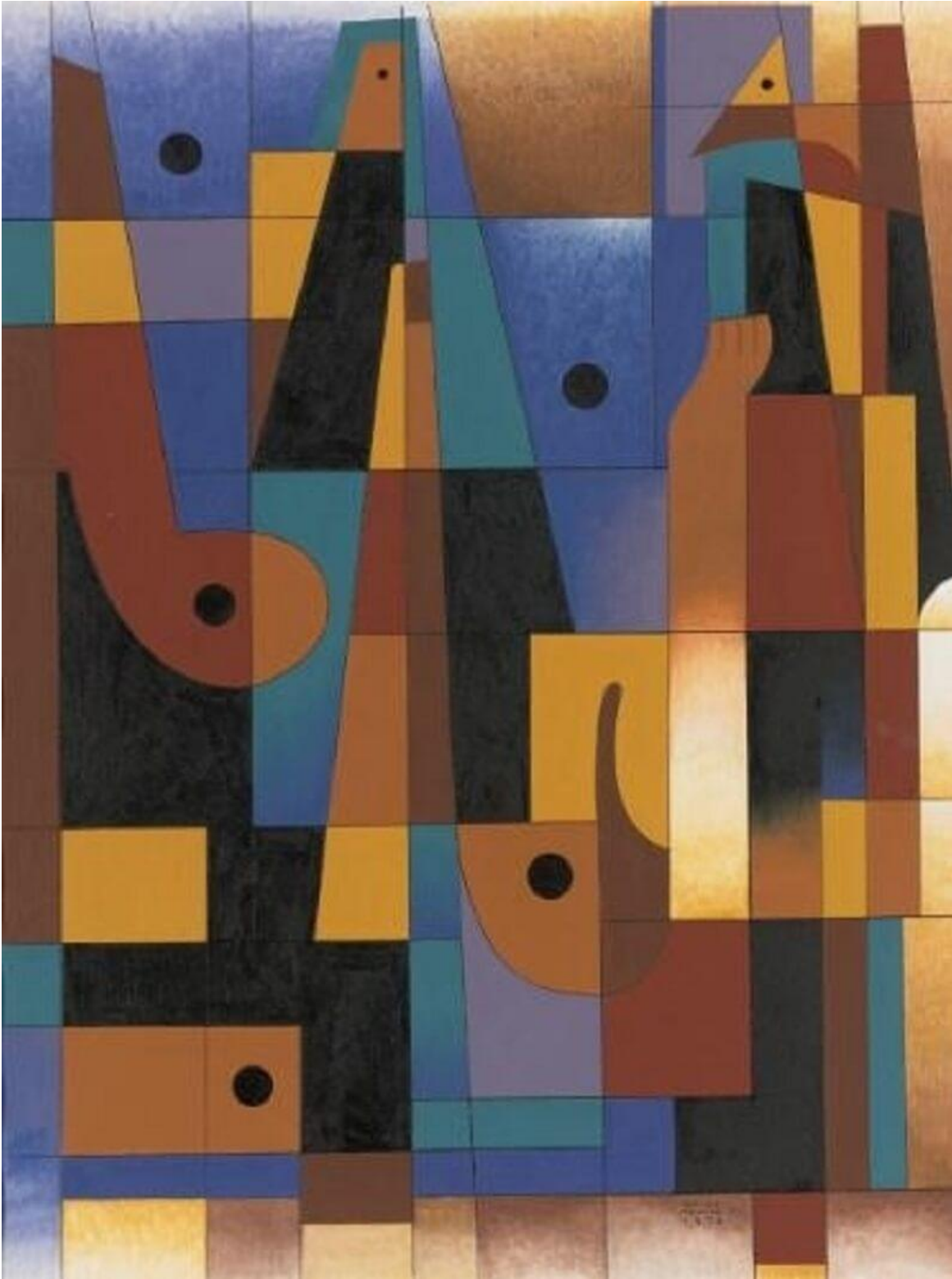
occidental, a la vez que reflejo de sus propias fisuras ideológicas. “Es obvio por qué este tema se encuentra con la resistencia de ambos lados, pues las dos narrativas no pueden ser integradas una dentro de la otra. Incluso el lado occidental tendría que admitir su adherencia a un sistema político en el que [el arte] fue tomado como rehén en nombre de la libertad.”³⁷⁸

Mientras que las expresiones vanguardistas que llegarían a ser denominadas como modernas fueron relegadas a los márgenes del oficialismo, en la Europa del Este, en Occidente, las mismas serían objeto de una espectacular restitución, luego de 1945. “El arte moderno, que tan frecuentemente había liderado la batalla contra la cultura establecida, parecía ser, en retrospectiva, la verdadera cultura reprimida durante el recién terminado periodo de barbarie, y que ahora disfrutaba de una merecida rehabilitación. Este culto de la modernidad era la otra cara de la censura que había sufrido antes.”³⁷⁹ Motejado por el fascismo como ‘arte degenerado’, el arte moderno fue bien acogido por las instituciones culturales capitalistas de la postguerra como una manifestación con validez universal, en la misma medida en la que era encasillado por la censura real-socialista como una instancia decadente del ‘cosmopolitismo burgués’. Pero, simultáneamente, la crítica occidental se servía de éste como contrapunto de toda actitud consistentemente política en el arte, privilegiando la tendencia hacia el abstraccionismo; la menos propensa a la producción de íconos políticos. “En el arte del siglo XX, la abstracción y el realismo se han contradicho mutuamente desde hace mucho en sus respectivos conceptos de la realidad: la abstracción ha hecho un esfuerzo casi místico para descubrir lo invisible detrás del mundo de las apariencias, mientras que los distintos realismos o bien cuestionaban la realidad social, o, como en el caso del arte de Estado, producían falsificaciones ideológicas de la realidad social.”³⁸⁰ Mas, eventualmente, la consagración triunfal del vanguardismo moderno –tal como lo concebía la intelectualidad burguesa– trajo consigo una nueva disrupción del ejercicio artístico, caracterizada –en la opinión de sus corifeos– no por una nueva ruptura histórica (como el abandono de la figuración), sino por la negación más drástica del propio historicismo artístico: el advenimiento del arte contemporáneo.

³⁷⁸ Belting, *La historia del arte...*, 78.

³⁷⁹ *Ibid.*, 59.

³⁸⁰ *Ibid.*, 182.



Hans Belting: “La abstracción ha hecho un esfuerzo casi místico para descubrir lo invisible detrás del mundo de las apariencias”. Carlos Mérida, Geometría en la Forma (1951).

En la segunda mitad del siglo pasado, emergió en la escena del arte occidental toda una generación de émulos de las tendencias vanguardistas más radicalmente contraculturales y de sus prácticas estéticamente subversivas, que fueron ganando ímpetu a medida que se avecinaba el fin del milenio, hasta alcanzar una hegemonía indisputable en el mercado del arte. Acudiendo al conceptualismo artístico, en el que había incursionado originalmente el movimiento dadaísta, los llamados artistas contemporáneos desplegaron un arsenal casi inagotable de nuevos géneros creativos, caracterizados no por brindarle continuidad a la indagación formalista del arte moderno con algún viraje específico en el sentido de la misma, sino por poner de relieve las operaciones simbólicas mediante las cuales el arte se relaciona con la sociedad; apartando su atención de la materialidad de la obra artística, estos artistas pusieron en crisis a la historiografía del arte, que se había empeñado en describir el desarrollo histórico de su objeto como una sucesión de estilos, a partir de la cual podía determinarse el carácter estético de los productos artísticos. “La historia del arte ideal era una narrativa sobre el significado y el curso del arte histórico. Si hoy esta imagen no cabe ya en su antiguo marco es porque hemos llegado al final de un viejo y exitoso juego académico. Era el marco el que convertía a todo lo que estaba dentro en un cuadro y era la historia del arte la que reunía en ese cuadro, donde aprendimos a verlo, el arte de los siglos pasados.”³⁸¹ Pese a su apabullante diversidad, un rasgo distintivo de las nuevas prácticas artísticas consistió en su persistente hábito de reactivar al arte del pasado, imbricándolo en el lenguaje creativo individual de los artistas, integrándolo así en la cultura industrial y haciendo del arte un mensaje autorreferencial. “Donde la historia del arte se había agotado como una tarea continuada o como la misión de los artistas vivos, resurgió como una alucinación ubicua que ofrecía una reserva inagotable para la reapropiación personal.”³⁸² Una buena parte de la crítica cultural burguesa se reconcilió eventualmente con la pérdida de su paradigma artístico-historiográfico, abrazando con denuedo la cuestionable convicción –de raigambre postmoderna– de que la misma representaba una emancipación para los artistas, ahora libres del ‘yugo’ de la historia, a la que ya no tenían más la obligación de adherirse, sino manipulándola y reinterpretándola a su capricho; semejante aleatoriedad

³⁸¹ Ibid., 24.

³⁸² Ibid., 221.

representaba –según su parecer– un garante de la actualidad perenne del arte contemporáneo: el fin de la historia del arte.

Un arte que todavía defiende su significado cultural puede elegir entre aislarse en sus propios mitos o transformar los símbolos banales de la cultura de masas en motivos de protesta o sublimación. En su apariencia más común, el arte se encuentra en un estado de constante duda y conserva la periferia de su existencia anterior si quiere permanecer fiel a sí mismo. En el proceso está obligado a tomar riesgos constantemente. Sus cambios de papel son una táctica para mantenerse en marcha mientras que la retrospectiva de su propia historia sirve para recapturar una significación que no tiene en el presente. Normalmente este tipo de observaciones van acompañadas del cuestionamiento sobre la posibilidad de que el arte esté, simplemente, agotado y ahora sólo lleve a cabo acciones de retaguardia. Pero la cuestión del arte culto y de masas necesita mayor consideración en este debate y plantea la pregunta de si el arte sobrevivirá cuando sea disociado de lo que llamamos “alta cultura”, y si a su vez ésta puede sobrevivir sin el “arte” en el sentido aceptado del término. El arte gana o pierde en nombre de la cultura histórica que le dio los contornos que nos han sido familiares durante la era burguesa.³⁸³

Pero a pesar del hálito posthistórico en el que el relativismo postmodernista pretende envolverlo, el arte contemporáneo es un producto inequívoco de la trayectoria reciente de las contradicciones culturales del capitalismo, que empujaron también al arte de avanzada en dirección de una heterogeneidad tan radical que le permitiese desenvolverse aun en sus actuales condiciones de hipertrofia mercantil. “El arte de un período es tan radicalmente diferente del de otros períodos porque surge en un ambiente social completamente diferente.”³⁸⁴ La crítica postmoderna entiende que la existencia del arte contemporáneo no es fortuita ni autógena, sino que se deriva de una voracidad tal de los mercados culturales que el arte moderno no pudo satisfacer más, y sin embargo, se muestra incapaz de emprender una rigurosa crítica histórica del mismo; ajustándose a los límites ideológicos de la sociedad de mercado, se niega a avizorar los lindes históricos del arte contemporáneo, atados a la vigencia del modo de producción capitalista. “En la medida en la que el arte está inextricablemente ligado a su entorno siempre cambiante, desacredita retrospectivamente cualquier “narrativa maestra” que pretenda describirlo como un fenómeno independiente. [...] Mientras tanto, la disciplina de la historia del arte, para hacer la autocrítica sobre sus métodos, se refugia en su propia historia y revela así que ha alcanzado el alejandrismo de una

³⁸³ Ibid., 108.

³⁸⁴ Woods, “Marxismo y arte”, 4.

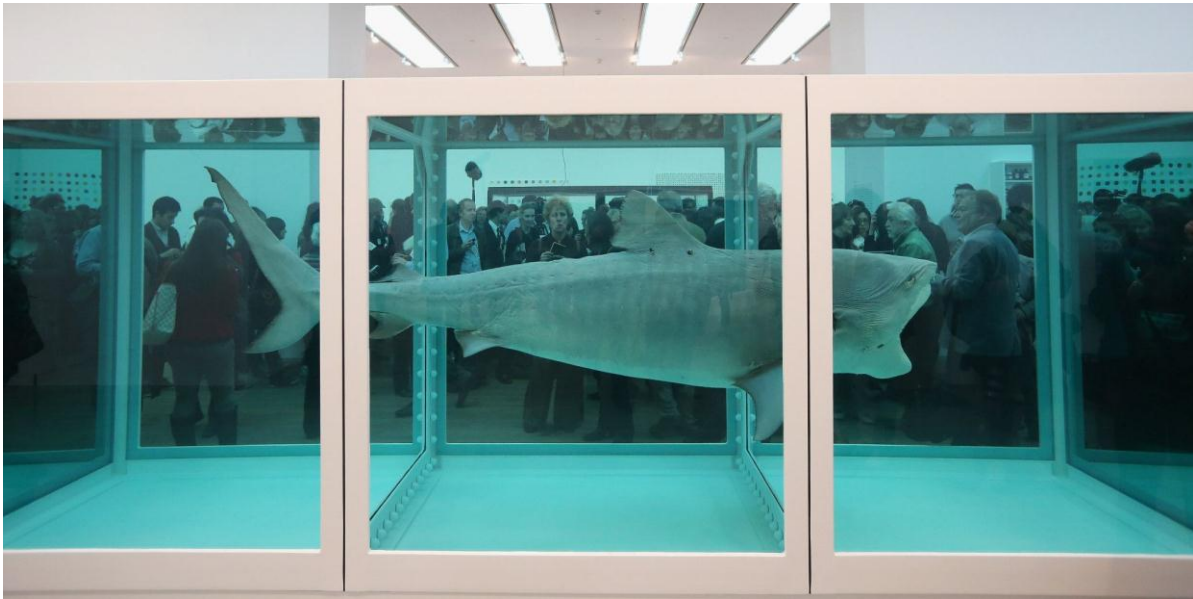
situación cultural tardía.”³⁸⁵ Ciertamente, el surgimiento del arte contemporáneo representa la bancarrota del historicismo artístico burgués, de corte abstracto-idealista, mas, no significa, en modo alguno, que el desarrollo histórico del arte haya culminado con sus expresiones características, ni mucho menos que aquéllas hayan trascendido dicho desarrollo; todo arte está condicionado por el pasado, incluso cuando rompe con él. “No puede hablarse de una historia del arte concebida como una serie de momentos discontinuos entre sí y sólo vinculados, en cambio, a la sociedad de su tiempo. De la misma manera no existe una historia del arte que pueda ser explicada exclusivamente por una lógica interna o inmanente, al margen de los cambios históricos o sociales.”³⁸⁶

Su peculiar situación histórica impone al arte contemporáneo no pocas penalidades. Además de haber extraviado todo nexo sustancial con el público mayoritario, dada su complejidad discursiva y funcional (y merced de la condición cultural de la sociedad capitalista), la recurrente tendencia hacia la simulación cultivada en el seno de las instituciones culturales de la burguesía –propiciada por la avidez económica del mercado del arte– lo ha expuesto al más llano descrédito; señalándolo como poco menos que un fraude o una estratagema comercial, los sectores más conservadores de la crítica del arte claman por la restitución del paradigma moderno y el abandono de las prácticas artísticas contemporáneas. Éstos aducen que el carácter críptico del conceptualismo lo sitúa por debajo de los géneros artísticos convencionales, asequibles –aseguran– para cualquier público. Soslayan, no obstante, la real complejidad social-histórica del gusto estético, que dista mucho de ser un sentido natural ajeno al devenir temporal. “La formación de la conciencia y la perceptividad, a partir de la vida instintiva, fue un fenómeno del desarrollo histórico. Éstas no existían desde el principio sino que crecieron en el proceso de una creciente actividad productiva.”³⁸⁷ En el presente, ninguna expresión artística puede aventajar por su proliferación al arte de masas, creado ex profeso para la sensibilidad alienada de las multitudes de explotados. Empero, en lo que respecta al arte contemporáneo, pese a la ambigüedad y el abuso de los que suelen ser objeto sus esquemas creativos, emanados de la sociedad burguesa, éste no constituye una excepción a la independencia relativa del arte y no hay motivos valederos que puedan negar en principio su legitimidad como manifestación artística. Aun cuando

³⁸⁵ Belting, *La historia del arte...*, 184.

³⁸⁶ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 96-97.

³⁸⁷ Lifshitz, *La filosofía del arte...*, 96.



Señalándolas como poco menos que un fraude o una estratagema comercial, los sectores conservadores de la crítica claman por el abandono de las prácticas artísticas contemporáneas. Demian Hirst, *La Imposibilidad Física de la Muerte en la Mente de Alguien Vivo* (1991).

se desenvuelve en un medio culturalmente anémico, lo más granado entre sus filas habrá de alcanzar la posteridad; no así la concepción ahistórica de su problematicidad. “Las obras envejecen menos que los discursos que dirigimos hacia ellas.”³⁸⁸

El arte contemporáneo lleva inevitablemente la impronta del pensamiento burgués, dadas las condiciones históricas de su gestación y desarrollo, que alcanzaron su apogeo con la efímera etapa de crecimiento capitalista que siguió a la caída del Muro de Berlín. En su aproximación a lo político, incluso al emprender la denuncia de la deshumanización de la sociedad capitalista, revela a menudo los signos patentes de la estrechez postmoderna, que en el afán fetichista de negar los ‘grandes relatos’ de la era moderna, rechaza el compromiso revolucionario de los artistas, sustituyéndolo por paliativos que lo devuelven –inadvertidamente o no– a los horizontes ideológicos de la clase dominante; vanamente, defiende, “en lugar de los intereses del proletariado, los intereses de la esencia humana, del hombre en general, del hombre que no pertenece a ninguna clase ni a ninguna realidad y que no

³⁸⁸ Belting, *La historia del arte...*, 200.

existe más que en el cielo brumoso de la fantasía filosófica.”³⁸⁹ Esto, sin embargo, no basta para condenar en todo sentido al arte contemporáneo, que admite –en tanto que manifestación artística– el influjo de múltiples influencias y no puede reducirse a su condicionamiento socio-histórico. Es tarea de los artistas contemporáneos, a fin de reintegrarse al curso del movimiento vivo de la sociedad, en busca de su transformación, el distinguir entre su ejercicio artístico y la interpretación del mismo llevada a cabo por la crítica burguesa. “Las ideas, estilos, escuelas de arte pueden sobrevivir en la mente de los hombres mucho tiempo después de la desaparición del contexto socioeconómico concreto en el que surgen. [...] Las ideas que hace tiempo perdieron su *raison d’être*, permanecen testarudamente atrincheradas en la mente humana y continúan jugando un papel, incluso un papel determinante en el desarrollo humano.”³⁹⁰ De este modo, aun pese al escepticismo de que está permeado, el arte contemporáneo encontrará su reafirmación en el futuro, cuando el curso de la historia haya dejado atrás el modo de intercambio capitalista y este arte haya dado paso, a su vez, a nuevas expresiones de la creatividad humana, hoy desconocidas.

El arte de nuestro tiempo acabará por rebasar las limitantes que un lenguaje hermético opone a su función social y las masas, hoy alejadas de él, volverán al arte, pero esta vuelta será índice, a su vez, de la cancelación de su enajenación. El arte cumplirá entonces plenamente su función social. Estas condiciones, las de un arte dirigido a *todos* los hombres porque todos lo necesitan para afirmarse a sí mismos como seres humanos, para apropiarse de la riqueza humana que el arte les brinda, sólo se darán en una sociedad futura en la que las relaciones humanas tengan un carácter verdaderamente humano. [...] No se puede pensar en ampliar y enriquecer el consumo verdaderamente estético, es decir, el modo de gozar el verdadero arte, sin elevar y enriquecer en amplia escala la sensibilidad humana, tarea que es indispensable, a su vez, de la transformación radical y profunda de las relaciones sociales, políticas, económicas y espirituales. El intento [contrario] de establecer un diálogo masivo, a todo trance, adaptándose pasivamente a una sensibilidad estética ya existente, llevará a buscar la comunicación por una vía fácil, limitando el enriquecimiento de los medios de expresión y, con ello, rebajando el valor estético del arte.³⁹¹

El mejor interés del arte, consistente en nada menos que la más amplia y completa difusión del valor humano concretado en sus productos, no exige tanto la autoafirmación de las capacidades creativas individuales de los artistas, históricamente acotadas, como la constitución de su quehacer en una faceta de la

³⁸⁹ Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 59-60.

³⁹⁰ Woods, “Marxismo y arte”, 3.

³⁹¹ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 260-261.

transformación revolucionaria de las relaciones sociales que constriñen a la propia creación artística. “El *apartheid* espiritual que excluye a las masas de la cultura y el empobrecimiento mismo de la cultura son dos caras de la misma moneda: las manifestaciones de la alienación que el capitalismo impone a la raza humana.”³⁹² Apresado entre los prospectos igualmente indeseables del autismo social y de la mediocridad crónica, el arte es incapaz de labrar por medios exclusivamente artísticos una solución a la dicotomía que le plantea la sociedad capitalista; apremiado por la exigencia de sostener su rentabilidad económica, ya sea que sacrifique su penetración social en bien de su desarrollo cualitativo, o viceversa, el arte paga por su neutralidad política segregándose de la única alternativa que puede reconciliar su más amplia recepción con sus mejores estándares productivos: la revolución socialista. La libertad abstracta ofrecida a los artistas por la clase dominante se opone a la verdadera trascendencia del arte en la vida humana, ocultando su sujeción al orden burgués; “no se puede plantear la libertad de la creación al margen del contenido, de las vicisitudes concretas de esa libertad.”³⁹³ Para alcanzar su óptima condición, el arte debe abrirse brecha críticamente en el campo de la actividad revolucionaria, apoyándose en la experiencia concisa de su oposición a la alienación, en rechazo de todo dogmatismo estético, o de cualquier tentativa de normativizar su quehacer.

El obstáculo primordial que se opone entre el arte y la causa final de su singularidad productiva es, sin embargo, idéntico a la causa formal de la misma. En el curso de su desarrollo histórico-productivo, el ser humano gestó en el seno de su propia productividad necesidades que no eran estrictamente naturales, sino específicamente humanas. Entre ellas, el arte, en especial, entraña el rudimento de un modo de vida libre de la necesidad material; uno entregado por entero a la devoción de las necesidades esencialmente humanas. Mas, para poder cultivar el mismo en medio de una vida aterida aún por agudas necesidades materiales, los seres humanos echaron mano de la especialización, al costo de grandes tribulaciones derivadas de ella para la inmensa mayoría de la humanidad. “La división del trabajo hizo posible no sólo la existencia de la actividad artística, sino incluso su florecimiento. [...] Sin embargo, el fundamento objetivo de la concentración del poder creador artístico en individuos excepcionalmente dotados, es también el de la

³⁹² Woods, “Marxismo y arte”, 13.

³⁹³ Sánchez Vázquez, “Lunacharsky y las aporías...”, 166.



**Adolfo Sánchez Vázquez: “No se puede plantear la libertad de la creación al margen del contenido, de las vicisitudes concretas de esa libertad.”
José Clemente Orozco, *Las Masas* (1935).**

desposesión del talento creador de grandes sectores de la población trabajadora al enajenar y cosificar su existencia.”³⁹⁴ Consecuencia de sus características como forma específica del trabajo humano, el desarrollo continuado del arte no sólo se ve frustrado por la hostilidad que sufre a manos de la sociedad capitalista, sino que no puede concretarse hasta haberse desembarazado de la división social del trabajo; ese artificio erigido por la sociedad de clases a fin de domeñar las necesidades naturales del ser humano; provisional, por lo demás, en el orden de la historia. La emancipación de la humanidad en una escala semejante sólo puede ser la conquista de una sociedad que supere por un amplio margen el desarrollo material y cultural

³⁹⁴ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 282.



La emancipación de la sociedad en una escala semejante, tal que consiga desembarazarse de la división social del trabajo y dar continuidad al desarrollo del arte, sólo puede ser el fruto de la revolución internacional. Antonio Berni, Manifestación (1934).

alcanzado por el capitalismo; dejando anticuado el entramado de las relaciones sociales encarnadas en el Estado. Semejante sociedad, a su vez, sólo puede ser el fruto de una revolución internacional; único instrumento capaz de someter, en interés del verdadero desarrollo de todos los individuos, a un orden social que se yergue con personalidad propia por encima de cada uno de ellos.

Habida cuenta de que las tendencias contrarrevolucionarias prevalecieron en la esfera de los países socialistas burocratizados hacia finales del siglo XX (persistiendo así la división del trabajo en el seno de la economía planificada), y de la refutación factual de la andanada ideológica que sobrevino, en consecuencia, en contra del marxismo revolucionario, la revolución mundial y la edificación de una auténtica democracia obrera siguen siendo tareas históricas a la orden del día para

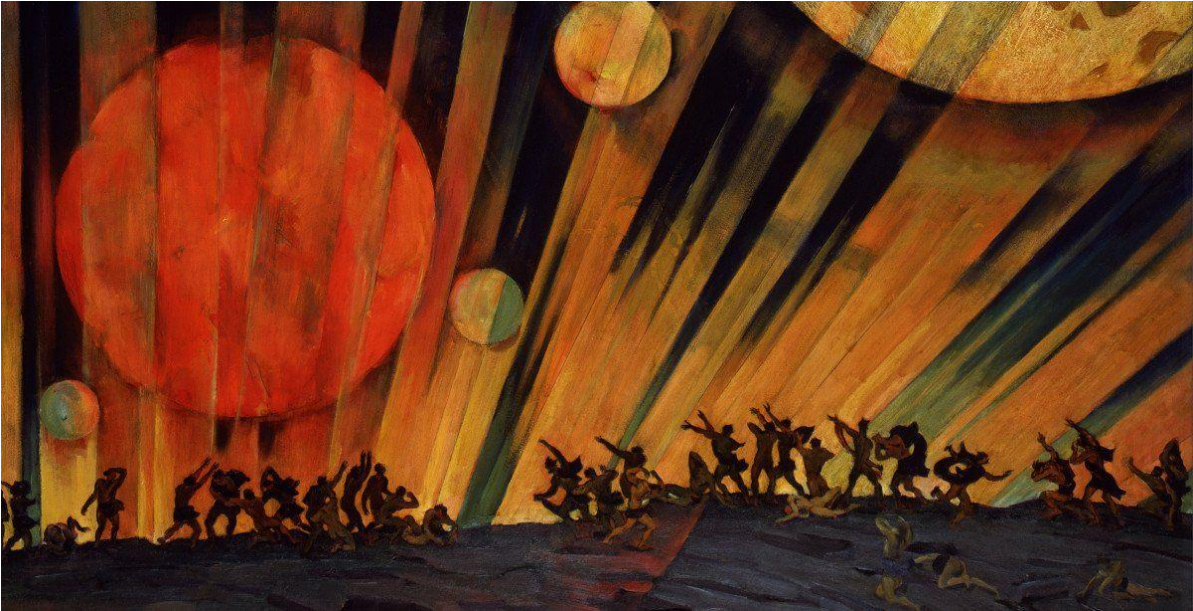
la clase trabajadora alrededor del mundo; tareas sólo postergadas por efecto de la pusilanimidad reformista de su actual dirección política, pero que cuentan, para su realización, con condiciones históricas objetivas más maduras aun que aquellas presenciadas por el siglo pasado. “Las conquistas de la industria, la ciencia y la tecnología han puesto las bases materiales para una sociedad humana nueva y más elevada, basada en el desarrollo planificado y armonioso de las fuerzas productivas a escala mundial. Pero al mismo tiempo, la anarquía capitalista y el saqueo del planeta por un puñado de monopolios con poder casi ilimitado, pone un gran signo de interrogación sobre el futuro de la raza humana.”³⁹⁵ De cara a la tozuda crisis mundial del capitalismo, amplias veredas se abren para el auténtico marxismo-leninismo, incluso estando colocado en una posición ostensiblemente minoritaria. Ante tal escenario, la creación artística bien podría situarse en el umbral de una transformación profunda e inusitada.

Bajo el dominio de la burguesía alcanza su culminación una contradicción históricamente condicionada (y por tanto transitoria) entre el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad y sus realizaciones artísticas, entre la tecnología y el arte, entre la ciencia y la poesía, entre enormes posibilidades culturales y una vida espiritual sumamente pobre. Al asumir el papel de sepultador de la burguesía, el proletariado, con cada paso de la lucha de clases, aproxima la abolición de las contradicciones de toda la historia pasada. Al despojar a las clases propietarias de todas sus ventajas políticas y económicas, la clase trabajadora suprime la división de la sociedad entre opresores y oprimidos y echa los cimientos para la destrucción del antagonismo entre campo y ciudad, y entre trabajo físico y trabajo intelectual. [...] En el proceso de creación de una nueva sociedad, el proletariado resuelve también las contradicciones del desarrollo cultural de la humanidad. Aquí su tarea histórica es idéntica que en la producción material. Por medio de la lucha de clase indica el camino hacia una cultura sin clases; por medio del desarrollo de un arte inspirado por la amplia y profunda visión del mundo del proletariado, lleva a la abolición de la disparidad entre desarrollo social y desarrollo artístico, y por lo tanto a un crecimiento sin precedentes del arte sobre una amplia base de masas.³⁹⁶

Fruto de la movilización artístico-revolucionaria, en la sociedad venidera, al fin libre de toda explotación humana, la brecha entre el arte minoritario y el público de masas quedará reducida a su mínima expresión; dicho de otro modo, al compás de la lucha política, el arte revolucionario descubrirá su vocación como un auténtico arte de masas, desplazando a los productos culturales alienantes de la sociedad burguesa a partir de la expropiación de los medios técnicos labrados por aquélla.

³⁹⁵ Woods, “Marxismo y arte”, 15.

³⁹⁶ Lifshitz, *La filosofía del arte...*, 129-130.



Mijaíl Lifshitz: “En el proceso de creación de una nueva sociedad, el proletariado resuelve también las contradicciones del desarrollo cultural de la humanidad. Aquí su tarea histórica es idéntica que en la producción material.” Konstantín Yuon, Nuevo Planeta (1921).

Libres de su sujeción a la ley de la acumulación capitalista, estos medios se integrarán en una economía democráticamente planificada y servirán no sólo al interés de la más amplia divulgación de la herencia cultural de la humanidad, sino también a la tarea de la socialización de la creatividad artística; “la necesidad verdaderamente humana de crear y gozar de los frutos de la actividad artística no será sentida solamente por un sector privilegiado de la sociedad, sino que se convertirá en una necesidad común, universal. Justamente porque el hombre es, por esencia, un ser creador y esta sociedad restaurará al hombre en su naturaleza creadora, la actividad artística se convertirá en una necesidad humana cada vez más vital.”³⁹⁷ Y si bien es previsible que el grado de desarrollo de las aptitudes artísticas admita una gran variabilidad entre los distintos individuos que conformarán a esta nueva sociedad, la propia creación artística encontrará en este conjunto inigualablemente cultivado y sensible de hombres y mujeres un fermento incomparablemente nutricional, que la elevará muy por encima de su panorama contemporáneo. Además, con el final definitivo de la especialización, se verá trastocado también en alguna medida

³⁹⁷ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de...*, 283.



El arte es también un combate. Banksy, Monalisa con Lanzacohetes (2007).

el carácter singular del trabajo artístico. Por supuesto que los medios expresivos desarrollados por el arte hasta el día de hoy perdurarán como un legado imperecedero de la cultura humana, sin embargo, el arte y el trabajo tenderán a asociarse progresivamente, en tanto que este último se encontrará en igual condición de desarrollar el poder creador neto de cada ser humano; “las criaturas liberadas que Marx piensa que hemos de ser bajo el socialismo cambiarán de gustos, inventarán nuevos disfrutes, y pensarán en nuevas maneras de hacer lo que necesitamos.”³⁹⁸

Cuando la vasta producción de una economía socialista planificada a escala mundial haga superflua la división social del trabajo y la humanidad alcance su porvenir comunista, los seres humanos ya no se apropiarán más de su entorno de un modo alienado, deshumanizado y autodestructivo; su producción no estará más ordenada a partir de su utilidad inmediata, sino que el ser humano buscará objetivar plenamente su creatividad en el mundo, para así repropriadarse de ella y realizarse

³⁹⁸ Ryan, *On Marx*, 98.

como tal. Esta posibilidad certera, si bien discrepa con la condición presente de las relaciones sociales, se asienta firmemente en la naturaleza productiva del ser humano; que determina su propia existencia a través de sus productos –materiales e intelectuales– y de la manera históricamente contingente como los produce. Se desprende del método histórico-materialista una señalada manera de concebir a la creación artística, ajena por entero al normativismo, y enraizada, no obstante, en el fundamento de la actividad humana, a la vez permanente y mudable. “El arte participa en la actividad de lo real, profundizándolo y vivificándolo por medio de lo imaginario.”³⁹⁹ Como aliciente de una existencia más acorde con su naturaleza creadora, el arte ha sido a lo largo de su historia, para el ser humano, un conductor discreto del sentido cabal de su existencia social, que se le revela fragmentariamente, velado por los condicionamientos ideológicos de cada época. Más que un mero complemento de la producción humana o el vano consuelo ofrecido por una realidad social desesperadamente irredimible, el arte es otro frente de combate en la lucha por desentrañar a la esencia humana, todavía aletargada en el seno de la actividad productiva. “El arte es el sueño colectivo de la humanidad, la expresión del sentimiento arraigado de que nuestras vidas no deberían ser así y que deberíamos luchar por algo diferente.”⁴⁰⁰

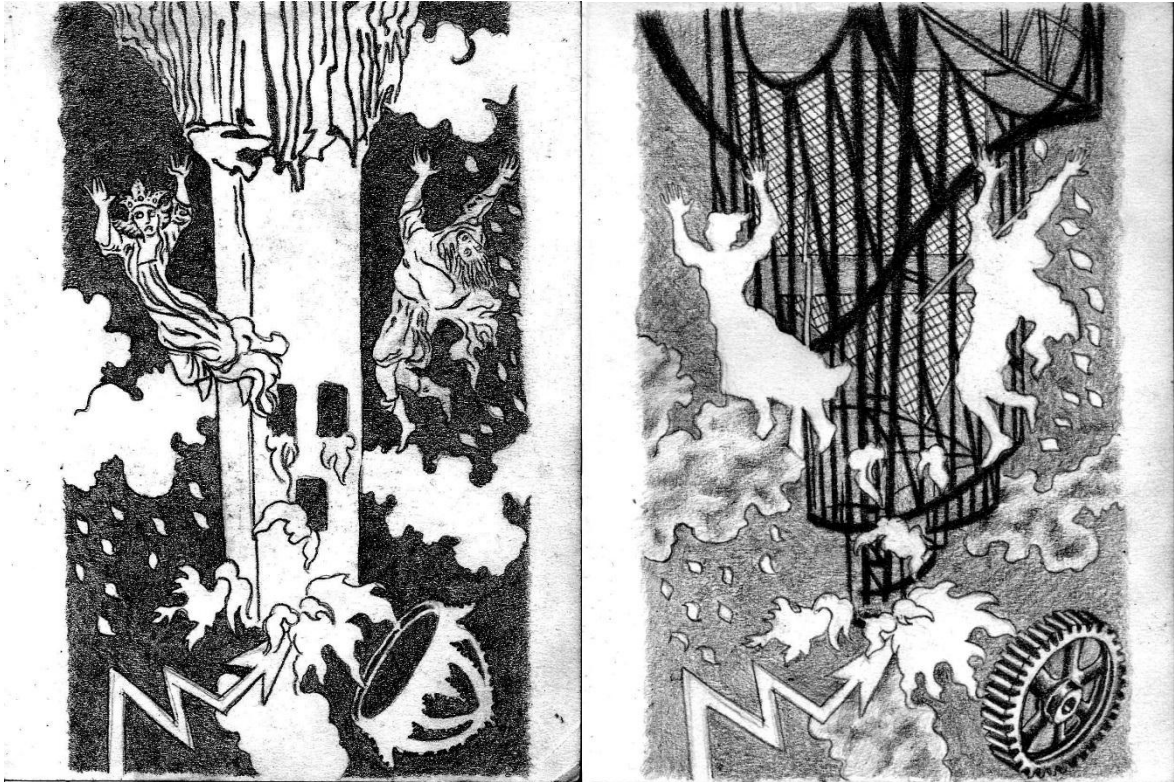
³⁹⁹ Arvon, *La estética marxista*, 113.

⁴⁰⁰ Woods, “Marxismo y arte”, 1.

APÉNDICE I: ILUSTRACIONES



**I. EL LOCO: copia de la versión Rider (izquierda)
y boceto original del autor (derecha).**



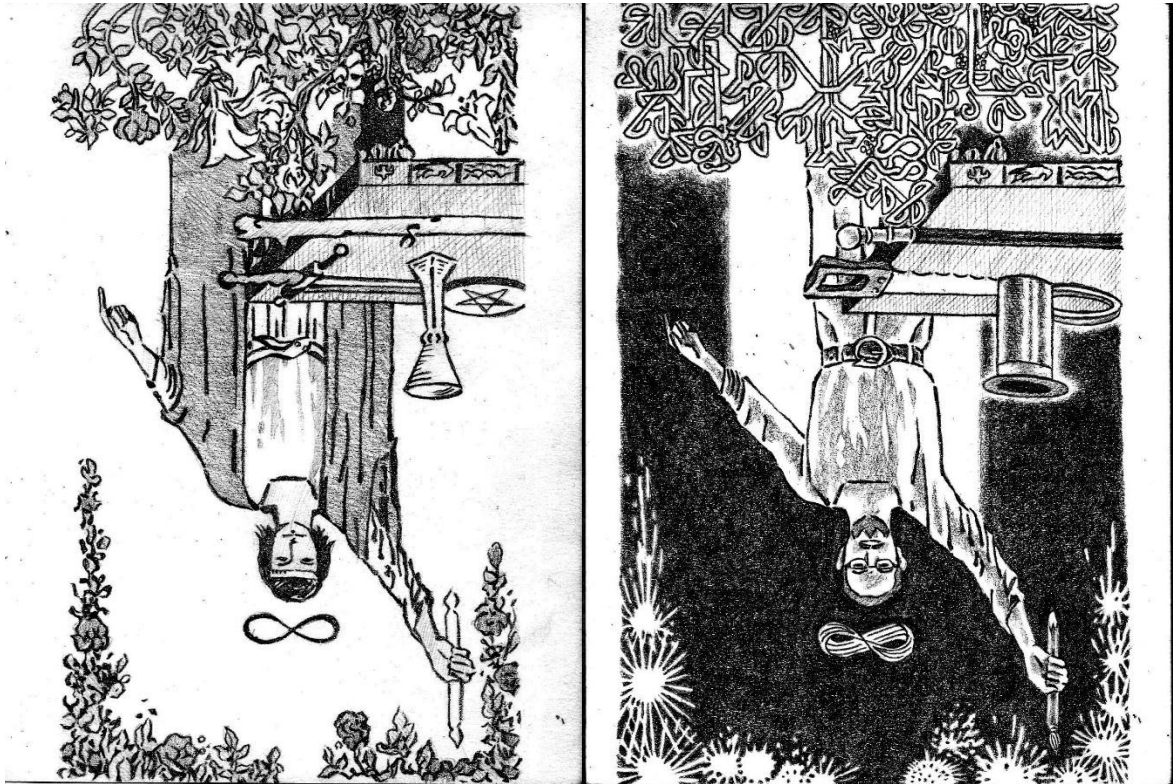
II. LA TORRE (invertida): copia de la versión Rider (izquierda) y boceto original del autor (derecha).



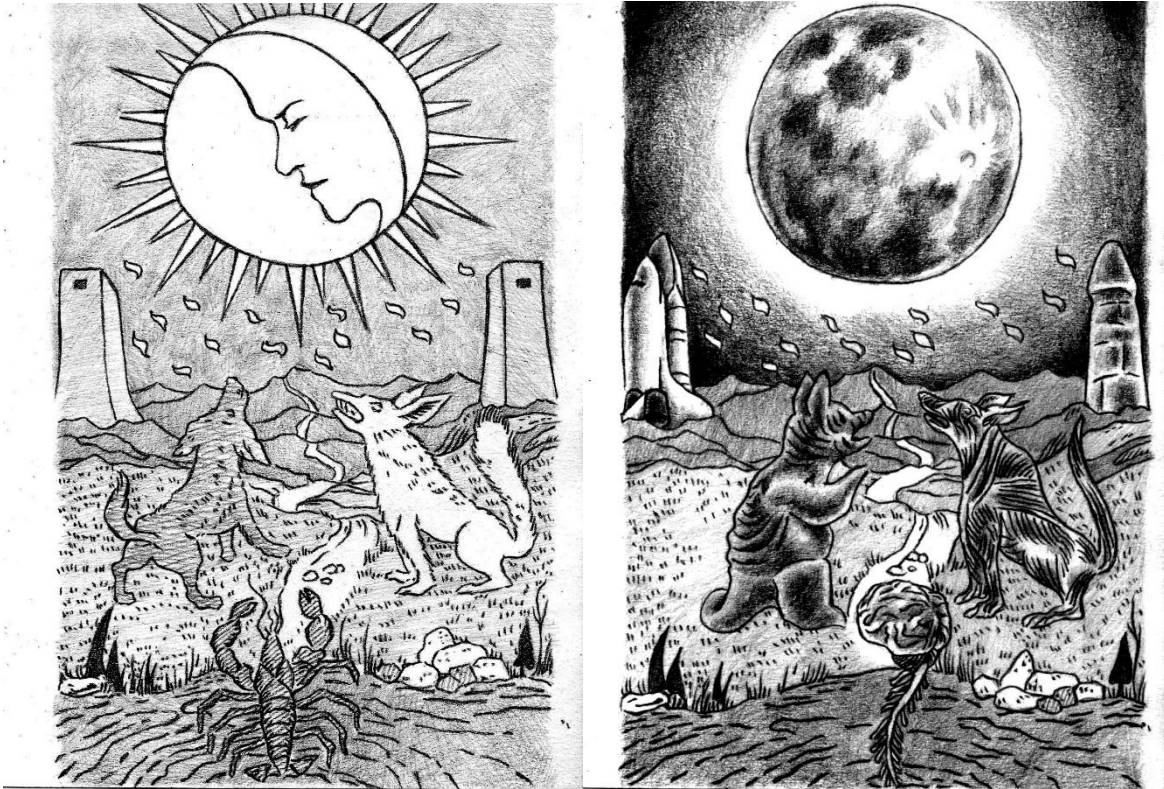
**III. EL COLGADO: copia de la versión Rider (izquierda)
y boceto original del autor (derecha).**



**IV. EL DIABLO: copia de la versión Rider (izquierda)
y boceto original del autor (derecha).**



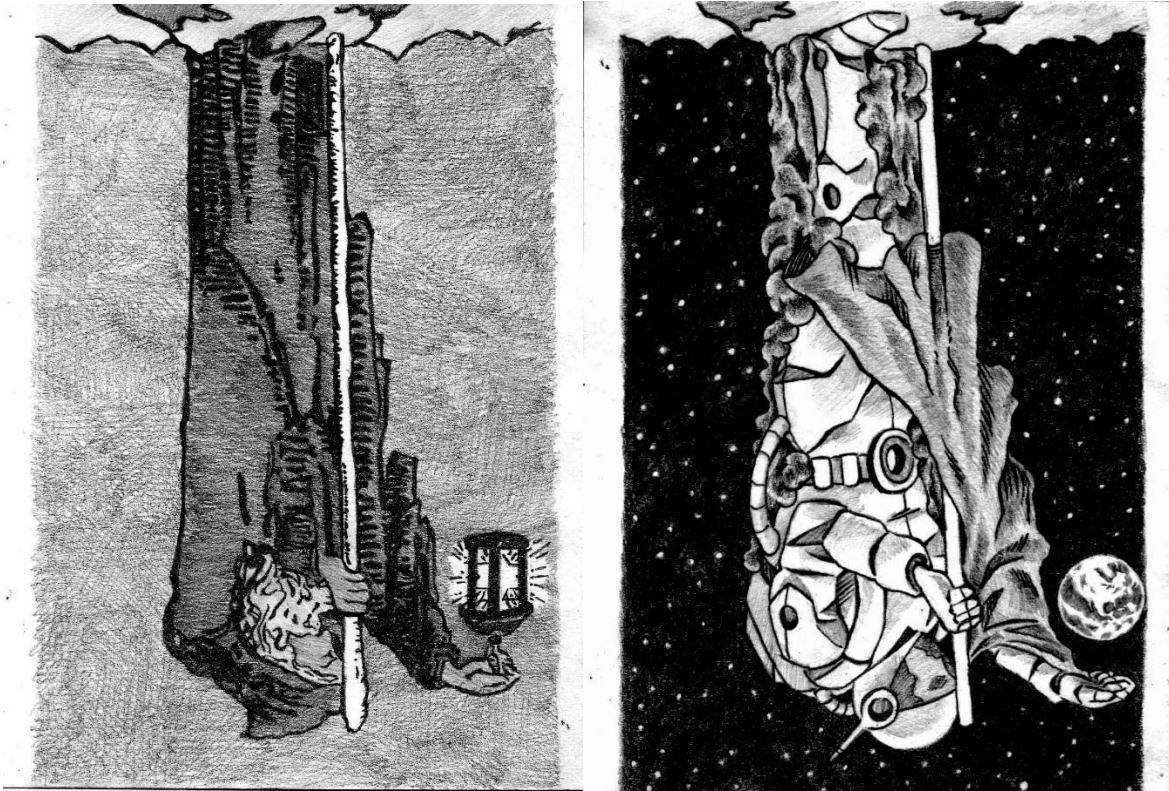
V. EL MAGO (invertido): copia de la versión Rider (izquierda) y boceto original del autor (derecha).



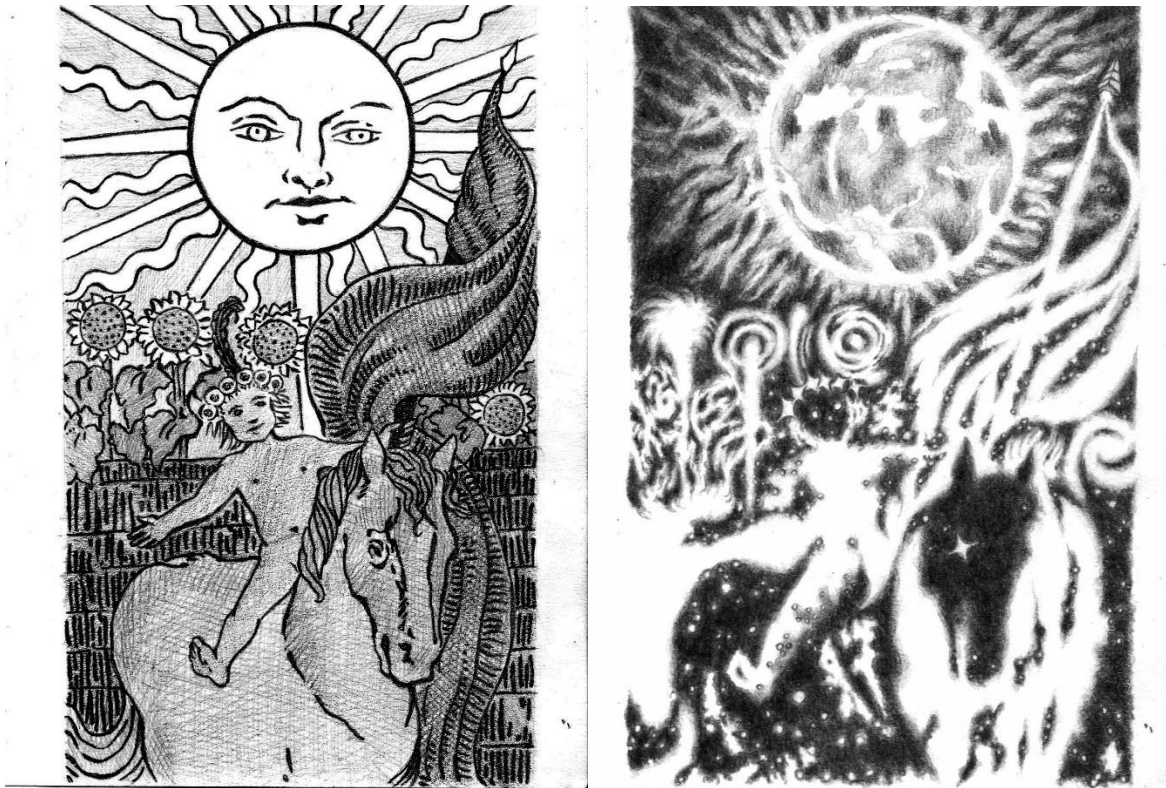
**VI. LA LUNA: copia de la versión Rider (izquierda)
y boceto original del autor (derecha).**



**VII. EL JUICIO: copia de la versión Rider (izquierda)
y boceto original del autor (derecha).**



VIII. EL ERMITAÑO (invertido): copia de la versión Rider (izquierda) y boceto original del autor (derecha).



**IX. EL SOL: copia de la versión Rider (izquierda)
y boceto original del autor (derecha).**

APÉNDICE II: GLOSARIO

A posteriori: posteriormente; con conocimiento de los hechos; luego de que un hecho o un proceso ha concluido.

A priori: con anterioridad; previo al conocimiento de un hecho; antes de que un hecho o un proceso haya concluido o tenido lugar.

Abstracción: separación intelectual de las partes de una unidad; disociación de una unidad real o concreta.

Acumulación capitalista: inercia productiva tendiente a la concentración de la riqueza en manos de la clase burguesa, a costa de la pauperización de la clase trabajadora, y en razón de la inversión de capital productivo, por parte de la primera, para la extracción de renta o plusvalía, a partir del trabajo de la segunda.

Ad hoc: para esto (latín); adecuado a un propósito específico.

Alejandrismo: escuela filosófica del Renacimiento italiano, devota de la exégesis de la filosofía aristotélica dictada por Alejandro de Afrodisias, en el siglo III; explicación rebuscada de algo.

Alienación: extrañamiento; alejamiento de lo que es propio de algo; despersonalización de los individuos, en razón de

su explotación, para la acumulación de capital.

Alquimia: antigua práctica esotérica, enraizada en la filosofía natural, basada en el principio de la transmutación de la materia y el espíritu; tradición protocientífica antecesora de la química.

Anarquismo: doctrina social y política opuesta al ejercicio de toda autoridad política o jerarquía social, y en favor del autogobierno cooperativo y voluntario de las comunidades.

Anímico: relativo al estado emocional.

Apartheid: sistema social de segregación racial practicado en Sudáfrica, hasta 1992.

Apología: alabanza, defensa o justificación vehemente.

Apoteosis: glorificación o alabanza exagerada; momento culminante.

Apropiacionismo: práctica artística centrada en el acto de apropiarse parcial o totalmente de las obras de otros autores, para la conformación de la propia obra.

Arcanos mayores: secuencia de 22 cartas numeradas, característica de la baraja del tarot, que contienen imágenes arquetípicas o escenas de género; en el tarot de Marsella: el Loco (0), el Mago (I), la Papisa

(II), la Emperatriz (III), el Emperador (IV), el Papa (V), el Enamorado (VI), el Carro (VII), la Justicia (VIII), el Ermitaño (IX), la Rueda de la Fortuna (X), la Fuerza (XI), el Colgado (XII), la Muerte (XIII), la Templanza (XIV), el Diablo (XV), la Torre (XVI), la Estrella (XVII), la Luna (XVIII), el Sol (XIX), el Juicio (XX) y el Mundo (XXI).

Arcanos menores: secuencia de 56 cartas compartidas por la baraja tradicional y la baraja del tarot, agrupadas en cuatro series o palos (bastos, copas, espadas y oros), numeradas del uno al 10 y seguidas por el paje, el caballero, la reina y el rey de cada serie.

Arquetipo: modelo o patrón ejemplar seguido por otras figuras; para el psicoanálisis junguiano, imágenes arcaicas procedentes del inconsciente colectivo, representativas de la experiencia vital humana.

Art nouveau: estilo arquitectónico y decorativo internacional, surgido a finales del siglo XIX, en Europa y los EEUU, caracterizado por el uso de formas sinuosas y orgánicas.

Arte abstracto: estilo pictórico moderno basado en el abandono de la representación figurativa.

Arte clásico: el estilo artístico acuñado por los antiguos griegos y romanos, considerado como un modelo ejemplar para la civilización occidental.

Arte comprometido: también llamado arte de tendencia; aquel que se adscribe a

una corriente o tendencia política determinada, en especial al socialismo.

Arte conceptual: véase *conceptualismo*.

Arte culto (o erudito): aquel que se desarrolla a partir del refinamiento estético sólo asequible para las clases pudientes, por sus ventajas sociales.

Arte de masas: aquel que se dirige hacia su consumo masivo, por medios tecnológicos industriales; en la sociedad capitalista, un arte típicamente ideológico, dirigido hacia la obtención de ganancias comerciales, en detrimento de su calidad artística.

Arte figurativo: aquel que efectúa la representación de figuras y formas reales y reconocibles.

Arte moderno: aquel que engloba las tradiciones artísticas occidentales, desde el Renacimiento hasta el vanguardismo; particularmente el último, y las distintas corrientes que se desarrollaron a partir del patrón estilístico.

Arte objeto: aquel que interviene los objetos comunes, volviéndolos artísticos.

Arte panfletario: aquel que depone sus cualidades artísticas, en favor de su mensaje político.

Arte popular: aquel que se desarrolla en el seno de las clases explotadas, típicamente campesinas, al margen de la erudición estética de las clases educadas.

Arte situacional: aquel que se trata no de la producción material de un objeto artístico, sino de la ejecución de acciones o la creación de entornos y situaciones.

Arts & crafts: movimiento artístico decimonónico, típicamente británico, que aspiró a estetizar la vida cotidiana de las mayorías, mediante un programa educativo dirigido a los artesanos populares.

Autocracia: el gobierno exento de regulaciones o restricciones legales, que generalmente concentra el poder político en una figura autoritaria.

Autografía: sistema litográfico indirecto, consistente en la transferencia de un dibujo hecho con un lápiz graso sobre papel (específicamente, papel autográfico), entintándolo y mojando su anverso, para aplicarlo sobre la piedra litográfica, someterlo luego a una presión progresiva, en etapas sucesivas, con una prensa litográfica, y reblandecer finalmente el papel con agua hasta poder retirarlo de la superficie de la piedra.

Autonomía: facultad de aquel o aquellos que pueden obrar según un criterio propio; autodeterminación.

Barbarie: etapa temprana del desarrollo histórico de la humanidad, posterior al salvajismo y anterior a la civilización; forma de organización basada en el grupo filial primitivo o tribu, anterior al surgimiento del Estado.

Bauhaus: escuela moderna de arte, arquitectura y artesanía, precursora del

diseño moderno, surgida a comienzos del siglo XX, en Alemania.

Bloque del Este: el conjunto de los países del Oriente europeo que, tras ser liberados de la ocupación nazi por el Ejército Rojo, cayeron bajo la influencia política del estalinismo, imitando el burocratismo antidemocrático de la URSS, a partir de la implementación de una economía socialista planificada.

Bolcheviques leninistas: línea política soviética que se empeñó en la defensa de la tradición del bolchevismo en la URSS y de la democracia obrera internacionalista, de cara al ascenso de la burocracia estalinista; motejados por Grigori Zinóviev, entonces miembro de la troika (y a la postre miembro de la propia oposición), como trotskistas, a fin de inducir en la opinión pública un ánimo adverso, en contra quienes supuestamente se habrían distanciado del marxismo-leninismo.

Bolchevismo: originalmente, la tendencia mayoritaria en el congreso de 1903 del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, que luego rompería con su contrapartida menchevique, en oposición a la política de colaboración de clases de aquélla, aliada de la burguesía, y en favor de una política revolucionaria.

Burguesía: la clase capitalista dominante, poseedora de los medios de producción y explotadora del proletariado.

Burocracia (estalinista): el cuerpo de expertos administrativos que, habiendo

servido a la autocracia zarista y al gobierno provisional burgués, se sometió primero, y más tarde se emancipó, de los soviets, en busca de sus intereses de grupo y en traición de la Revolución socialista, en la URSS; contrario a lo establecido por la teoría del capitalismo de Estado, la burocracia no constituyó una nueva clase explotadora, sino que tuvo una existencia parasitaria, a costa de la economía planificada y en detrimento de la democracia obrera.

Cábala: práctica esotérica surgida del judaísmo, consagrada al estudio del texto sagrado de la Torá, a partir de la numerología, asignando un valor numérico a las letras del alfabeto hebreo, para descubrir relaciones místicas entre los vocablos conformados a partir de ellas.

Cabra cornuda de Mendes: en la mitología cristiana, representación del diablo o Satanás como un macho cabrío.

Capital: valor monetario invertido en la producción; conjunto del valor productivo generado por una sociedad.

Capitalismo: sistema social, político y económico erigido por la clase burguesa, a partir de la producción industrial, basado en la creciente acumulación de riqueza, a costa de la explotación del trabajo asalariado.

Catarismo: herejía gnóstica cristiana del medioevo, de carácter semirevolucionario, asentada en Francia y reprimida

cruentamente por los ejércitos de la Santa Inquisición, hacia el siglo XII.

Cenit: el punto más alto en la trayectoria de un astro a través del firmamento.

Civilización: etapa vigente del desarrollo histórico de la humanidad, posterior al salvajismo y a la barbarie, surgida con la aparición de la propiedad privada y la organización estatal.

Cometa: cuerpo celeste compuesto de hielo y polvo, en órbita alrededor del Sol.

Comintern: apócope de Internacional comunista o III Internacional.

Comunismo: sistema social, político y económico basado en la desaparición de las relaciones de explotación, de todas las diferencias sociales y de la especialización o división social del trabajo, a partir de la superabundancia producida por la propiedad colectiva de los medios de producción; se resume en la máxima: “a cada cual, según su necesidad, de cada cual, según su capacidad”; etapa superior del socialismo.

Conceptualismo: práctica artística que depone la construcción material de la obra artística y el papel central del autor en la misma, en favor de su contenido conceptual o intelectual.

Concilio de Trento: concilio ecuménico católico celebrado al norte de Italia, a lo largo de 25 sesiones, entre 1545 y 1563.

Constructivismo: corriente artística soviética de vanguardia, en la que predominan las figuras geométricas y lineales, y que aspiró a poner al arte al servicio de las masas y de la revolución, organizando la vida cotidiana mediante la producción de objetos de uso social.

Contemporaneidad: paradigma artístico que aspira a la superación del historicismo, en las artes, negando que su historia consista en una sucesión progresiva de estilos, y considerando como igualmente vigentes a todas las expresiones artísticas de la historia.

Continuum: una totalidad coherente.

Contracultura: conjunto de tendencias, valores, formas y expresiones que se oponen a la cultura aceptada o establecida por una sociedad.

Contrarrevolución: tendencia política conservadora que se empeña en sesgar, acotar o destruir las transformaciones sociales inducidas por los movimientos revolucionarios.

Corona solar: capa externa del Sol, compuesta de plasma, que se extiende desde su cromósfera, y hasta un millón de kilómetros más allá de la misma.

Cosmonauta: término adoptado en los países del bloque del Este para referirse a los tripulantes de los viajes siderales, en oposición al uso occidental del término astronauta.

Cuásar: fuente cósmica de energía y radiación, con apariencia estelar, aunque de naturaleza hasta hoy incierta.

Cubismo: corriente pictórica vanguardista, basada en la descomposición de las figuras en una yuxtaposición de sus distintos planos visuales.

Cubofuturismo: corriente pictórica adaptada por los artistas rusos de comienzos del siglo XX, a partir del cubismo y de la pintura futurista italiana, y de la inquietud característica de la última por la representación del movimiento.

Culto a la personalidad: tendencia social y política consistente en la idolatría dirigida a los líderes políticos, típicamente autoritarios, a la que los sucesores de Stalin atribuyeron, en lo particular, los 'excesos' de su régimen, a fin de obviar la participación de los intereses de grupo de la burocracia a la que pertenecían en la conformación del régimen estalinista.

Cultura proletaria: doctrina cultural producida en el entorno de la Revolución socialista en Rusia, consistente en la oposición a la cultura de la sociedad burguesa, en favor de una producción cultural autónoma de la clase trabajadora.

Dadaísmo: corriente artística de vanguardia, de corte contracultural, que se propuso la subversión total del arte o la creación de un antiarte, incursionando en varios géneros innovadores; precursora del arte conceptual.

Democracia obrera: régimen de organización política propio del Estado obrero, que trasciende las limitantes de la democracia representativa burguesa, al establecer el mecanismo de la revocación inmediata de cualquier cargo, mediante el voto directo de las asambleas populares.

Dialéctica: postura filosófica que concibe a la realidad como esencialmente dinámica, sujeta a procesos de constante y progresiva transformación, a partir de la negación del principio lógico-formal de no contradicción.

Dictadura del proletariado: régimen social y político transitorio, en la construcción del socialismo, que cumple con la tarea histórica de reprimir a los restos de la sociedad burguesa.

Dictadura romana: régimen político en el que el Senado de la República romana otorgaba poderes de emergencia a un líder, típicamente militar, para enfrentar un estado de crisis, mismos que le eran revocados al terminar la contingencia.

Dogma: pensamiento que se resiste a ser cuestionado, en un determinado contexto social.

Economía de mercado: sistema económico basado en la libre competencia entre capitalistas, sin la intervención o regulación del Estado, a partir de la supuesta autorregulación de la oferta y la demanda de mercancías.

Economía planificada: sistema económico basado en la planificación demo-

crática y la administración racional de la satisfacción de las necesidades sociales, opuesta a la competencia anárquica de los capitales; en la URSS, planificación centralizada, viciada por el estalinismo.

Economía política: ciencia que estudia las relaciones sociales de producción, distribución, intercambio y consumo de bienes, desde la perspectiva de su desarrollo histórico.

Ego: en la teoría psicoanalítica freudiana, junto con el id y el superyó, uno de los tres componentes de la psique humana; en el psicoanálisis junguiano, rasgo o pulsión constitutiva de la personalidad humana, a cargo de la autopreservación del individuo; misma que disocia la unidad original de la conciencia o sí mismo, a la vez que hace consciente el proceso de su restablecimiento, o individuación.

Ejército Blanco: ejército contrarrevolucionario, contrario al gobierno socialista soviético emanado de la Revolución de Octubre, al que asoló, acompañado de 21 ejércitos intervencionistas extranjeros, durante la Guerra Civil rusa, hasta su derrota por el Ejército Rojo.

Ejército Rojo: ejército proletario de la URSS, formado y organizado por el poder soviético, a fin de plantar cara a la amenaza del Ejército Blanco, en defensa de la Revolución socialista; triunfador de la Guerra Civil rusa.

Empirismo: postura filosófica que afirma que el conocimiento tiene su origen en la

experiencia; para el marxismo, análisis de la realidad social que, basada en los hechos simples y observables, ignora la dimensión dialéctica del desarrollo social.

En sí: existencia abstracta de una cosa o una idea, desprovista de conciencia o libertad.

Enajenación: extracción o sustracción de lo que es propio de algo; proceso mediante el cual el trabajo es despojado de su significación humana para el trabajador, que no disfruta de la riqueza material y espiritual que produce, en el contexto de las relaciones sociales de producción capitalistas.

Entelequia: idealización de un ser o un proceso, sin existencia real; aquello que tiene en sí mismo el principio de su acción y su fin, y que brinda ese principio a algo más.

Entreguerras: periodo transcurrido entre el final de la Primera Guerra Mundial (1918) y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939).

Epistemología: rama de la filosofía dedicada al estudio del conocimiento; también llamada teoría del conocimiento.

Escepticismo: actitud filosófica de duda o suspensión del juicio.

Esencia: lo que es propio de algo y sin lo cual pierde su identidad; características permanentes e invariables que determinan el fundamento de algo.

Esnobismo: actitud de aceptación, imitación y exaltación de las ideas y comportamientos novedosos o de moda; presunción de los bienes culturales.

Espartaquismo: línea política revolucionaria seguida por la Liga Espartaquista o Partido Comunista Alemán (*Kommunistische Partei Deutschlands, KPD*), en el contexto de la Revolución alemana de 1918, en favor de la toma del poder por parte del proletariado, y contraria a la política socialdemócrata de colaboración de clases.

Estado burgués: organización política y social basada en la democracia meramente formal, en defensa de la propiedad privada de los medios de producción y de los intereses de la clase burguesa.

Estado obrero: organización política y social basada en la más amplia democracia, en defensa de la propiedad social de los medios de producción y los intereses de la clase trabajadora; el Semi-estado en que las tareas burocráticas son compartidas por el conjunto de la sociedad, con miras a su propia desaparición, a medida que la clase trabajadora prevalece sobre la clase burguesa en la construcción del socialismo; el último Estado de la historia.

Estado obrero degenerado: organización política y social en que las relaciones sociales capitalistas han sido abolidas, con base en la economía planificada, pero en la cual la democracia obrera ha sido suprimida por una casta burocrática

parasitaria, en defensa de sus intereses de grupo y en detrimento de la construcción del socialismo por parte del proletariado.

Estado revolucionario: organización política y social en pugna por la construcción de una nueva orden socio-político, en medio de la hostilidad desatada en su contra por los elementos políticos, sociales y militares que representan al orden social precedente.

Estalinismo: doctrina política y social contrarrevolucionaria que defiende la tutela de la burocracia partidaria sobre el movimiento obrero, tergiversando el sentido del marxismo-leninismo, y en defensa de los intereses de grupo gestados en el seno de ésta; corriente política que prevaleció en la URSS al concluir la Revolución rusa, a partir del exterminio cruento de la corriente revolucionaria; perversión política de los ideales de la revolución socialista.

Estética: rama de la filosofía dedicada al estudio del arte y de la belleza.

Ex profeso: a propósito (latín); hecho deliberadamente o con una intención específica.

Exégesis: explicación o interpretación.

Existencia: cómo algo es realmente.

Falo: representación del miembro masculino erguido.

Fascismo: doctrina política y social conservadora y autoritaria apoyada en un

movimiento de masas, típicamente pequeñoburguesas, económicamente arruinadas, en defensa de los intereses de la clase burguesa, seducidas por la demagogia nacionalista, y dirigidas hacia el aplastamiento cruento del movimiento obrero.

Feudalismo: sistema social y económico, posterior al esclavismo y anterior al capitalismo, basado en la propiedad de la tierra para establecer el dominio de un señor sobre sus siervos.

Formalismo: doctrina estética que soslaya la constitución material y social del valor estético, en favor puramente de su construcción a partir de las formas.

Fotósfera: superficie luminosa que delimita el cuerpo de una estrella.

Fuerza de trabajo: capacidades físicas y mentales inherentes al ser humano, susceptibles de ser empleadas en la producción de valor de uso.

Futurismo: corriente artística originada en Italia, a comienzos del siglo XX, que exalta la producción industrial y los objetos mecánicos como valores estéticos, misma que se ligó al fascismo en la Europa occidental, pero no así en la URSS, donde tomó partido por la Revolución socialista.

Galaxia: agrupación de estrellas, planetas y otros cuerpos cósmicos, concentrados en una región del espacio sideral.

Gnosticismo: sincretismo filosófico y religioso originado en la antigüedad, basado en el conocimiento introspectivo de lo divino, mismo que ejerció una gran influencia en el surgimiento del cristianismo, antes de ser considerado por el mismo como herético.

Gobierno provisional (menchevique): gobierno de corte burgués erigido en Rusia tras la caída del zarismo, basado en la política menchevique de colaboración de clases, y que aspiraba a la formación de una República federal, identificado además con la Revolución de Febrero, y que sufrió un vertiginoso desprestigio en la medida en la que sus compromisos políticos con el imperialismo europeo mantenían al ejército ruso en el frente de batalla de la Primera Guerra Mundial.

Guerra civil (española): o Revolución española; conflicto bélico intestino desatado por la milicia fascista, en contra de la II República española, concluyendo con la derrota de esta última (1936-1939).

Guerra civil (rusa): conflicto bélico intestino desatado en Rusia por las tendencias contrarrevolucionarias luego del triunfo de la Revolución socialista, en el que se batieron el Ejército Blanco y sus aliados imperialistas, en contra del Ejército Rojo revolucionario (1917-1922).

Guerra Fría: situación de tensión política internacional a partir de la polarización entre los Estados socialistas burocratizados, y su retórica superficialmente revolucionaria, y los Estados capitalistas, en

defensa de la sociedad burguesa, mismo que se prolongó desde la conclusión de la Segunda Guerra Mundial (1945) y hasta la desintegración del bloque del Este (1992).

Happening: práctica artística basada en la planeación de eventos que involucren al espectador en una dinámica de provocación, participación e improvisación, propuesta por el artista.

Hegelianismo: corriente filosófica basada en el pensamiento dialéctico de G. W. F. Hegel, y que se dividió en la tendencia de los viejos hegelianos, apologistas del Estado prusiano, y los jóvenes hegelianos, críticos de la religión.

Hermenéutica: método de interpretación textual, centrado originalmente en la comprensión de la escritura sacra, y convertido en la época moderna en una tradición filológica, encargada de desentrañar el sentido histórico y contextual de la escritura teórica.

Heurística: descubrimiento por medio de la invención imaginativa.

Historicismo: corriente filosófica que concibe a la realidad como producto del devenir histórico.

Historiografía: estudio profesional y metódico de la historia.

Huecograbado: técnica de impresión gráfica a partir de matrices metálicas horadadas por medio de punzones de acero, o con la utilización de soluciones corrosivas.

Iconicidad: relación de semejanza entre la representación y lo representado.

Ícono: representación visual cuyo referente es cabalmente reconocible.

Iconoclasia: rechazo a la adoración de ídolos y a la producción de imágenes sagradas, en favor del conocimiento introspectivo de lo divino.

Idea absoluta: en el pensamiento hegeliano, el fundamento objetivo de la realidad, que precede a la existencia de la naturaleza y del ser humano, a la vez que busca realizarse mediante la autoconciencia, a través de estos.

Idealismo: postura filosófica que afirma que la naturaleza de la realidad es de tipo espiritual.

Idealismo alemán: corriente y tradición filosófica desarrollada entre los siglos XVIII y XIX, que afirma que la realidad tal como es en sí misma no se puede percibir, sino como una representación mediada por el propio acto de conocer.

Ideología: el pensamiento dominante de una época, o el pensamiento de la clase dominante de cada época; calificada también como una “falsa conciencia.”

Idolatría: la adoración de las imágenes sagradas o ídolos como depositarias de la divinidad; suplantación de lo divino por las imágenes de lo divino.

Ilustración: corriente intelectual del entorno de las revoluciones burguesas del

siglo XVIII, propugnadora de las libertades individuales y el principio político de la soberanía ciudadana.

Imaginal: que se produce mediante imágenes; concerniente a la imagen.

Imaginario: sistema de representaciones mentales que tienen el propósito o la función de brindar sentido y cohesión a la existencia social o individual, en el terreno de la subjetividad; aquello que sólo existe en la imaginación.

Imaginería: conjunto o sistema de imágenes literarias.

Imperialismo: política de dominación de una nación o naciones sobre otras, en interés de la extracción intensiva de sus materias primas y la explotación inmisericorde de su mano de obra, para alimentar el desarrollo industrial de la o las naciones dominantes.

Impresión anastática: derivación de la autografía, que permite transferir a la piedra litográfica las imágenes de materiales impresos que no habían sido realizados con ese fin, aplicándoles una solución especial a partir de agua y goma arábica.

Impresión ófset: método de impresión gráfica derivado de la litografía, que consiste en aplicar una tinta grasa sobre una plancha metálica de aleación de aluminio; principio básico de las rotativas modernas.

Impresión tipográfica: sistema de impresión basado en el uso de planchas con relieves, o tipos, impregnados de tinta, usado típicamente para la reproducción de textos.

In vitro: en vidrio (latín); en forma aislada.

Inconsciente: el conjunto de los elementos de la personalidad de los individuos que les es desconocido aun a ellos mismos; lugar psíquico al que se desplazan los pensamientos, típicamente problemáticos, que son reprimidos por la mente consciente, pero que no pueden dejar de formar parte del conjunto dinámico de la mente; depósito de contenidos mentales ajenos a la conciencia del sujeto.

Individuación: en el psicoanálisis junguiano, el proceso por el que la totalidad integral de la personalidad del sujeto, disociada originalmente por la intervención insoslayable del ego en su conformación, se restituye, fruto del autoconocimiento y de las experiencias vitales.

Instalación: práctica artística consistente en la intervención del espacio museístico, con miras a la composición de entornos artísticos susceptibles de ser recorridos y experimentados desde su interior por un espectador.

Intelectivo: lo que se capta por medio del sentido interno o inteligencia.

Internacional (II): organización formada, a finales del siglo XIX, por los partidos socialistas y laboristas europeos, a fin de

coordinar su actividad política en defensa de la clase trabajadora, y que fue permeada por el pensamiento revisionista, en detrimento de su carácter revolucionario; sucesora de la Asociación Internacional de los Trabajadores o I Internacional, en la que participaron Karl Marx y Friedrich Engels.

Internacional (III): o Internacional Comunista; organización de corte revolucionario formada por los partidos que se escindieron de la II Internacional por influencia del triunfo de la Revolución socialista en Rusia, y que más tarde sucumbiría a la influencia del estalinismo.

Internacional (IV): organización de corte revolucionario formada por los partidos marginados de la Internacional Comunista por influencia del estalinismo, previamente agrupados en la Oposición de Izquierda Internacional, en el seno de aquélla.

Internacionalismo proletario: línea política consistente en la unidad de la clase trabajadora por encima de las divisiones nacionales, con miras al triunfo de la Revolución socialista mundial.

Investigación documental: estrategia de investigación consistente en la reflexión sistemática de las realidades teóricas y empíricas, primordialmente a partir de la indagación e interpretación de fuentes escritas.

Iteración: repetición singular de un proceso, entre una serie de repeticiones.

Kitsch: pretencioso, cursi, de mal gusto o pasado de moda.

Litografía: conjunto de sistemas de impresión gráfica a partir de matrices planas, basado en la mutua incompatibilidad de la grasa y el agua, realizada típicamente a través dibujos hechos con lápices grasos sobre piedras calcáreas, pero también realizable a partir de láminas de aluminio, como las empleadas en la impresión ófset.

Marxismo-leninismo: doctrina política, social y económica de carácter revolucionario, basada en el socialismo científico desarrollado por Karl Marx y Friedrich Engels, y en la táctica bolchevique de la lucha revolucionaria desarrollada por Vladímir Ilich Lenin, a partir del principio del centralismo democrático, resumido en la máxima: “la más amplia libertad en la discusión y la más resuelta unidad en la acción.”

Mass media: medios masivos de comunicación (inglés).

Materialismo: postura filosófica que afirma que la naturaleza de la realidad es de tipo material.

Materialismo dialéctico: pensamiento filosófico que concibe a la realidad social como un desprendimiento de la realidad natural, ambas sujetas a las tres leyes de la dialéctica: *negación de la negación*, *unión y lucha de contrarios* y *transformación de la cantidad en cualidad y viceversa*; para algunos intérpretes del

marxismo, contribución o sesgo personal de Friedrich Engels; para otros, la forma explícita de la comunión de ideas entre él y Karl Marx en torno al pensamiento científico.

Materialismo histórico: concepción del devenir progresivo de la historia como una serie de etapas sucesivas, a partir de la transformación de los medios sociales de producción; partiendo de la asociación primigenia de los grupos filiales o tribus, sin distinciones de clases, en el socialismo primitivo, hacia la división de la sociedad en clases, como fruto del surgimiento de la propiedad, a partir de la revolución agrícola; primero en el esclavismo, luego en el feudalismo, y más tarde en el capitalismo, para concluir en el socialismo, en que la división de clases puede disolverse nuevamente, merced del desarrollo productivo acumulado por las etapas anteriores y de la simplificación de las contradicciones de clase en la sociedad burguesa.

Mecanicismo: pensamiento filosófico de corte materialista, que concibe a la realidad social como sometida a leyes mecánicas inmutables, lo mismo que la realidad natural.

Medios de producción: los medios técnicos de que dispone una sociedad dada, en un determinado momento histórico, para satisfacer sus necesidades, sometidos a una forma de organización social específica.

Menchevismo: originalmente, la tendencia minoritaria en el congreso de 1903 del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, que luego rompería con su contrapartida bolchevique, en oposición a la política revolucionaria de aquélla y en favor de una política de colaboración de clases.

Mercancía: producto resultante de un proceso estandarizado del trabajo humano, que permite tasar su valor de cambio respecto de otros productos, en condiciones similares, a partir de la medida abstracta del tiempo invertido en su generación.

Metafísica: postura filosófica que afirma la primacía del pensamiento sobre la existencia, en afirmación del principio lógico-formal de no contradicción.

Modernidad: etapa contemporánea del desarrollo histórico de la humanidad, posterior a la edad antigua y a la edad media, caracterizada por el auge del pensamiento científico, el desarrollo de la producción industrial y el dominio político de la clase burguesa.

Modus operandi: modo de operación (latín); el modo habitual en el que algo es realizado por un agente determinado.

Monopolismo: tendencia predominante en la economía de libre mercado, consistente en la concentración de los distintos aspectos de una rama productiva y la asimilación de nuevas ramas en manos de los capitalistas individuales, mediante compañías trasnacionales, resultante de

la acumulación capitalista; a la vez efecto de la libre competencia y destructora de la misma.

Motu proprio: a título propio; acción tomada sin el requerimiento de una tercera parte.

Muro de Berlín: barrera erigida en 1961 para separar a los distritos occidentales de la ciudad de Berlín, enclavados en el corazón de la Alemania Oriental (República Democrática Alemana, RDA), pero sobre los cuales su gobierno socialista no tenía soberanía, en virtud del tratado que al finalizar la Segunda Guerra Mundial los puso bajo control de los aliados imperialistas de la URSS, con la promesa de ser restituidos posteriormente y que no se vería cumplida, toda vez que el gobierno capitalista de la Alemania Occidental (República Federal Alemana, RFA) también reivindicaba a la ciudad como su capital, derrumbando finalmente el Muro luego de la reunificación de ambas repúblicas en 1989, sobre la que tuvo primacía la segunda.

Narodniki: nombre dado a los militantes del partido de la Voluntad del Pueblo (*Naródnaya Vólya*) o populistas, que luchaban contra el zarismo a mediados del siglo XIX, valiéndose de métodos terroristas, e incluso concretando el asesinato del Zar Alejandro II.

Nebulosa: región interestelar constituida de gases y polvo cósmico.

Neoplasticismo: movimiento pictórico holandés de comienzos del siglo XX, emparentado con el constructivismo ruso, y vinculado, por igual, a la abstracción geométrica.

Neurosis: trastorno psíquico caracterizado por la perturbación emocional, pero desprovisto de alucinaciones.

Nihilismo: actitud filosófica que niega la posibilidad de orden alguno del conocimiento de lo real, ni de tipo epistémico, ni moral, ni estético; negación de todo dogma.

Non sequitur: que no se sigue (latín); argumento inválido en que la conclusión no tiene conexión lógica con sus premisas.

Normativismo: tendencia a normativizar una actividad determinada o a sujetarla a controles estrictos.

Object trouvé: objeto encontrado (francés); práctica artística consistente en la incorporación de objetos cotidianos, o de desecho, en una obra artística.

Objetivación: manifestación de un individuo o una idea por medio de un objeto; restitución de la significación humana del trabajo, en que el trabajador se reconoce a sí mismo en su creación.

Onírico: relativo a los sueños.

Oposición de izquierda: agrupamiento político soviético que se oponía a la burocratización de la URSS, en defensa del internacionalismo proletario, y que

sería aniquilado cruentamente por las purgas políticas del estalinismo. Véase *bolcheviques leninistas*.

Opus: obra (latín). En la alquimia, término autorreferencial que alude a la propia obra transformadora de los alquimistas.

Ordalía: prueba física y espiritual que exige lo máximo de un individuo; a menudo, un castigo cruel.

Oscurantismo: nombre dado al medioevo europeo, en razón del retroceso de las fuerzas productivas y de la destrucción de los medios civilizatorios como consecuencia de la caída del Imperio Romano de Occidente, en el siglo V.

Para sí: existencia real y efectiva de una cosa o una idea, provista de conciencia y libertad.

Paroxismo: exaltación extrema.

Pentagrama: símbolo místico consistente en una estrella de cinco picos, a menudo asociado al satanismo.

Pequeña burguesía: los individuos poseedores de la pequeña propiedad (diferente de la gran propiedad industrial), que oscilan políticamente entre la burguesía y la clase trabajadora, identificándose a menudo con la primera, y cuyos intereses genuinos radican, no obstante, con la segunda; grupo social heterogéneo compuesto por pequeños comerciantes, profesionistas, dueños de talleres, etc.

Per se: por sí mismo o en sí mismo (latín).

Performance: práctica artística consistente no en la producción de objetos, sino en la ejecución de acciones culturalmente significativas.

Piedra calcárea: piedra caliza formada por los sedimentos de restos de animales y plantas en proceso de descomposición.

Plan quinquenal: proyecto centralizado de desarrollo industrial de la URSS, realizado cada cinco años.

Plusvalía: valor impreso en las materias primas por el trabajo, al convertirlas en mercancías; porción del valor de las mercancías producido por el trabajador, y que le es expropiado por el burgués.

Politburó: nombre dado a la Comisión Política del Comité Central del Partido Comunista de la URSS.

Postguerra: periodo de auge económico capitalista que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial (1945), hasta la crisis de los precios del petróleo de los años 1970's.

Posthistórico: calificativo otorgado a la producción cultural realizada a partir del enfoque postmoderno del 'final de los grandes relatos modernos', o 'final del paradigma cultural de la ilustración'.

Postmodernidad: actitud filosófica y cultural que niega o controvierte el sentido del progreso histórico.

Pragmatismo: corriente filosófica que juzga a los procesos fundamentalmente a

partir de sus resultados, considerando como real, ante imposibilidad del conocimiento objetivo, a todo cuanto es funcional, aun desde un punto de vista limitado.

Pravda: La Verdad (ruso); título de la prensa oficial de la URSS.

Praxis: práctica (latín); ejecución práctica.

Prima facie: a primera vista (latín).

Proletariado: la clase trabajadora, carente de medios de producción propios, en la sociedad capitalista; la clase sometida por la burguesía; la clase social revolucionaria, capaz de subvertir el orden social burgués.

Proletkult: organización político-artística de carácter autónomo, que pugnaba por la realización de la teoría de la Cultura Proletaria, en el contexto de la Revolución de Octubre.

Propiedad privada: propiedad privada de los medios sociales de producción, distinta de la propiedad individual de los bienes de consumo o mercancías.

Psicoanálisis: método de curación de los trastornos mentales y emocionales por medio del habla, desarrollado a finales del siglo XIX, y dirigido hacia la introspección en los fenómenos psíquicos reprimidos en la mente inconsciente.

Psicosis: trastorno mental severo, que produce una desconexión de la realidad,

manifiesta, por ejemplo, por medio de alucinaciones.

Psique: alma humana (griego); para el psicoanálisis, conjunto de los procesos conscientes e inconscientes de la mente humana.

Púlsar: estrella de neutrones, emisora de pulsos electromagnéticos.

Purismo: estilo artístico que aspira a la recuperación de una supuesta pureza estética, despojando al arte de las dimensiones políticas, sociales o religiosas, que considera accesorias.

Quid: esencia, causa o razón de algo.

Racionalismo: postura filosófica que afirma que el conocimiento tiene su origen en la razón.

Raison d'être: razón de ser (francés); razón o propósito fundamental de algo.

Reacción: actitud o tendencia política conservadora que se opone a las transformaciones fundamentales de las estructuras sociales, y especialmente a los cambios revolucionarios.

Ready made: práctica artística consistente en la transmutación de objetos cotidianos en objetos artísticos.

Realismo: actitud filosófica que asume o concede la existencia real de fenómenos determinados.

Realismo crítico: o realismo social; corriente artística decimonónica que aspira-

ba a la transformación social, por medio de la denuncia artística de las condiciones de vida reales de las clases explotadas.

Realismo socialista: corriente artística oficialista de la URSS, que pretendía dar continuidad al realismo social decimonónico, pero que estaba sometida a la censura de la burocracia estalinista, que rechazaba el vanguardismo artístico, sirviéndose a menudo de ella para la exaltación de los líderes políticos, la propagandización ideológica y la falsificación histórica.

Reformismo: tendencia política socialista, a menudo fundada en el revisionismo, que aspira a la transformación gradual de la sociedad, siguiendo una política de colaboración de clases, y renunciando, en consecuencia, a la lucha revolucionaria.

Relativismo: actitud filosófica que, negando la existencia de la verdad objetiva, sujeta todos los juicios a una interpretación relativa.

Renacimiento: etapa histórica y artística transicional, entre la edad media y la modernidad, caracterizada por la restitución de la estética clásica, el interés científico y el ascenso de la clase burguesa como fuerza social.

República de Weimar: gobierno republicano que siguió a la caída del régimen imperial alemán, al finalizar la Primera Guerra Mundial (1918), dirigido por la socialdemocracia, y que capoteó la grave crisis que suponía para la sociedad bur-

guesa, en toda Europa, la revolución alemana de 1918.

República Democrática Alemana (RDA): régimen socialista de la Alemania Oriental, bajo la influencia de la URSS, desde el final de la Segunda Guerra Mundial (1945) y hasta su reunificación (1989) con la República Federal Alemana (RFA), más semejante a una privatización o adquisición empresarial que a una reconciliación.

Revisionismo: tendencia política y teórica del socialismo, dominante en la II Internacional, que pretende corregir o actualizar las supuestas omisiones o limitaciones de la teoría marxista, aunque a menudo sin entender o estudiar seriamente su sentido cabal, resultando en adaptaciones y concesiones reformistas a la política burguesa.

Revolución agrícola: transformación de la vida social humana, a partir del desarrollo de la agricultura; inicio del sedentarismo.

Revolución alemana: alzamiento popular que, hacia el final de la Primera Guerra Mundial (1918), sublevó a la Marina Imperial y a los trabajadores de los centros industriales, que organizaron sus propios soviets, emulando al movimiento revolucionario ruso, pero que, al carecer de una dirección política revolucionaria decidida y fuerte, fue derrotado por la reacción, siendo traicionado por la socialdemocracia y viendo sucumbir a sus figuras emblemáticas, resultando, a su vez, en el aislamiento y posterior degeneración burocrática de la URSS.

Revolución de 1905: alzamiento popular desatado por la represión cruenta de una manifestación pacífica en San Petersburgo, capital del Imperio zarista y que, aun siendo derrotado, vio nacer en el soviets a la forma de organización popular que arrebataría el poder al gobierno provisional menchevique, en 1917.

Revolución de Febrero: acaecida en febrero del calendario juliano y en marzo del calendario gregoriano, de 1917; alzamiento popular desatado ante la tentativa del zarismo de prohibir la manifestación por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora y que provocó la caída final del régimen, y el surgimiento del gobierno provisional menchevique.

Revolución de Octubre: acaecida en octubre del calendario juliano y noviembre del calendario gregoriano, de 1917; alzamiento popular en contra del desacreditado gobierno provisional menchevique, liderada por el bolchevismo, que dio fin a la participación rusa en la Primera Guerra Mundial y entregó el poder a los soviets, emprendiendo la transformación socialista del Imperio zarista, y dando nacimiento a la URSS.

Revolución permanente: doctrina revolucionaria que explica el desarrollo desigual y combinado de los países atrasados y coloniales, así como la debilidad política de la burguesía local en los mismos, dependiente del imperialismo e incapaz de emprender por su cuenta la tarea del

desarrollo nacional, que recae, por tanto, en la Revolución socialista.

Romanticismo: corriente artística decimonónica que idealiza el pasado medieval y el exotismo de los países remotos, en rechazo de la cruenta realidad social del desarrollo capitalista.

Semiosis: proceso de la creación de significados por medio de signos.

Sensible: o sensorial; lo que se capta por medio de los sentidos externos.

Sí mismo: en el psicoanálisis junguiano, la totalidad integral y preconsciente de la conciencia, anterior al surgimiento del ego, y que se reintegra por medio del proceso de individuación psíquica.

Sideral: relativo a las estrellas y el espacio interestelar.

Simbolismo: corriente artística opuesta a la objetividad, en favor del misticismo, y que busca destacar las correspondencias ocultas que supuestamente unen a los objetos sensibles.

Símbolo: representación ambigua de los principios fundamentales de la vida psíquica y anímica del ser humano.

Sino: destino o suerte.

Sobreproducción: exceso de mercancías, sin un comprador, producto de la acumulación capitalista; origen de las crisis económicas, que deriva en la contracción de los medios productivos, por medio del despido de los trabajadores y el desman-

telamiento de la planta productiva, en defensa de las ganancias capitalistas, teniendo como consecuencia la reducción de la capacidad de social de compra y profundizando así la propia crisis.

Socialdemocracia: corriente política de corte revisionista y reformista, que lideró al movimiento obrero a finales del siglo XIX, a partir de una retórica revolucionaria, opuesta a su práctica real de una política de colaboración de clases; el ala izquierda de la burguesía.

Social-fascismo: doctrina reaccionaria y ultraizquierdista del estalinismo, que igualó a la socialdemocracia con el fascismo, quebrantando la unidad de la clase obrera alemana, en la década de los 1930's, y facilitando el auge del fascismo.

Socialismo: conjunto heterogéneo de doctrinas económicas, políticas y sociales, que buscan la abolición de la explotación humana y el establecimiento de una sociedad igualitaria, basada en la socialización de la riqueza y la propiedad colectiva de los medios de producción; etapa inferior del comunismo.

Socialismo científico: doctrina política, social y económica desarrollada por Karl Marx y Friedrich Engels, con miras a poder dar respuesta a las aspiraciones del movimiento obrero socialista, por medio del análisis histórico de las contradicciones de la sociedad capitalista, a fin de esclarecer el genuino interés de la clase trabajadora en la abolición de la propiedad privada de los medios de producción y su alcance

revolucionario, no por medio de preceptos morales, sino de la crítica dialéctica.

Socialismo en un solo país: línea política reaccionaria del estalinismo, que afirmaba, sobre bases teóricas falaces, la posibilidad, y eventualmente la concreción, de la transformación socialista dentro de los confines de la URSS, deponiendo el internacionalismo proletario, en defensa de los intereses grupales de la burocracia.

Socialismo real: también llamado socialismo realmente existente; contracrítica espuria de la burocracia de la URSS y de los países del bloque del Este, que afirmaba que los señalamientos del marxismo occidental en su contra no correspondían más que a una idealización del socialismo, mientras que su ejercicio político constituía la experiencia concreta del mismo.

Socialismo revolucionario: el movimiento político comprometido con la lucha por la revolución socialista, en oposición a las corrientes intelectuales pequeñoburguesas, centradas en la crítica cultural y desvinculadas del movimiento obrero.

Socialismo utópico: conjunto de doctrinas en busca de un modelo de sociedad sin explotación, a partir de principios morales abstractos; antecedente del socialismo científico.

Soviet: asambleas democráticas populares regidas por el principio de la revocación inmediata del mandato, que fueron desarrolladas espontáneamente,

al calor de la revolución rusa de 1905, y que serían vistas por los bolcheviques, en 1917, como embriones del Estado obrero.

Statu quo: el estado existente de los hechos; el orden establecido.

Subjetivismo: actitud filosófica que enarbola a la individualidad como el elemento central de todo juicio y conocimiento.

Subliminal: los estímulos e ideas que ingresan en la mente por debajo del umbral de la conciencia, para anidar directamente en el inconsciente.

Sui géneris: de su propio género o especie (latín); único en su género.

Superno: lo supremo y más alto.

Supernova: explosión estelar.

Suprematismo: movimiento pictórico vanguardista soviético, enfocado en el valor compositivo de ciertas formas geométricas fundamentales.

Surrealismo: corriente artística vanguardista inspirada en el irracionalismo y los fenómenos de la mente inconsciente.

Templarios: Compañía de los Caballeros Templarios u Orden de los Pobres Compañeros de Cristo y del Templo de Salomón; orden militar cristiana, fundada por poderosos comerciantes europeos y basada en Chipre, que cultivó una doctrina esotérica propia, durante las Cruzadas del siglo XII.

Teorético: teórico; análisis filosófico de las cuestiones generales.

Tesis de abril: serie de apuntes divulgados por el líder bolchevique Vladímir Ilich Lenin al regresar a Rusia, desde el exilio, tras la Revolución de Febrero, en la que advierte la debilidad orgánica del gobierno provisional menchevique y la oportunidad franca de agrupar a la clase trabajadora tras el programa revolucionario del bolchevismo, mediante la agitación política, y con la que ganó la mayoría del Comité Central del Partido, en oposición a la política de colaboración con los mencheviques, seguida por Iósif Stalin y Lev Kámenev.

Tiranía: régimen político autocrático, dirigido por un déspota con poder unipersonal y absoluto; en la *Política* de Aristóteles, la forma corrupta del gobierno monárquico.

Tóner: tinta seca; adherida al papel electroestática o magnetoestáticamente.

Trabajo asalariado: el trabajo convertido en una mercancía por la economía de mercado, cuyo valor, como el de cualquier otra mercancía, está tasado en el costo de su propia reproducción, es decir, en nada más que el costo de la subsistencia del trabajador, en exclusión de la posibilidad de su realización humana.

Trabajo social abstracto: la fuerza media de trabajo invertida, en forma general y no concreta, por la sociedad en la producción de una mercancía; la cantidad de

trabajo en la que se basa el valor de cambio de una mercancía.

Transferencia litográfica: originalmente, el proceso de duplicación del dibujo realizado en una piedra litográfica sobre otra, mediando una prueba impresa, en una forma similar a la de la autografía; actualmente, variante de la técnica anastática, en la litografía, a partir de la impresión en tóner o xerografía, con el uso de solventes.

Tratados de Brest-Litovsk: tratado de paz con el que cesaron las hostilidades entre Rusia y Alemania, al final de la Primera Guerra Mundial (1918), posterior a la Revolución de Octubre y anterior a la Revolución alemana.

Triunfos: grupo de cartas añadidas a la baraja del tarot respecto de la baraja tradicional, que servía como base de un juego de 'toma y daca'; probablemente inspirados en una jerarquía alegórica tomada de la poesía de Francesco Petrarca (1304-1372); véase *arcanos mayores*.

Troika: triunvirato formado por Lev Kámenev, Grigori Zinóviev y Iósif Stalin, aspirantes, los tres, a suceder a Vladímir Ilich Lenin al frente de la URSS, tras su deceso, en 1924, y en exclusión de Lev Davidovich Trotsky.

Ubicuo: que está en todas partes.

Ultraizquierdismo: calificativo de las tendencias políticas de corte socialista, anarquistas o utópicas, inclinadas por un programa político y métodos de lucha

radicales, haciendo abstracción del grado de desarrollo de la conciencia política de una sociedad en un momento histórico dado, resultando en su eventual aislamiento e inoperancia.

Unión Soviética (URSS): Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas; primer Estado obrero de la historia, erigido sobre la economía socialista planificada y la democracia obrera, tras la Revolución de Octubre, y que sucumbiría en las postrimerías del siglo XX, presa de la casta burocrática parasitaria que, agrupada detrás de Iósif Stalin, hizo presa de su dirección económica y suprimió los soviets, merced del atraso material del país (que agrupaba a casi todas las antiguas colonias del Imperio zarista), y de su aislamiento político, luego de la derrota de la Revolución alemana.

Utilitarismo: corriente filosófica que establece una jerarquía de valor de las ideas y los objetos, a partir de la utilidad relativa que tienen para la mayor cantidad posible de individuos.

Utopismo: tendencia política tendiente a la búsqueda y a la construcción de un orden social ideal, libre e contradicciones y pleno de armonía.

Valor de cambio: el valor dado de una mercancía, en relación con otras, a partir del trabajo social abstracto invertido en su producción.

Valor de uso: el valor cualitativo impreso en los productos humanos, a partir del

trabajo concreto invertido en su producción.

Vanguardismo: tendencia artística moderna, fundada en la experimentación artística radical, a partir de un patrón estilístico.

Videoarte: práctica artística basada en la producción de materiales audiovisuales sin finalidades narrativas específicas.

Virtudes cardinales: el conjunto de las cuatro virtudes morales fundamentales para el platonismo, y para la doctrina cristiana, bajo su influjo; Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza

Xerografía: proceso fotoeléctrico de reproducción de las imágenes, en seco y sin el contacto directo con la imagen.

Xilografía: método de impresión gráfica a partir de matrices de madera horadadas con gubias de metal.

Zarismo: régimen monárquico semifeudal que dirigió Rusia y sus colonias imperiales hasta el triunfo de la revolución de febrero de 1917.

Zhdanovismo: doctrina artística estalinista que, a partir de la perversión del pensamiento leninista concerniente a la literatura política, a manos de Andréi Zhdánov, estableció el sometimiento político de los artistas soviéticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría Licuime, Juan. "Duchamp, el posmodernismo y la muerte del arte". *Crítica.cl*, 29 de marzo de 2006. [<http://critica.cl/artes-visuales/duchamp-el-posmodernismo-y-la-muerte-del-arte>].
- Allen, Patricia. "Cabaret Voltaire: Dada's Movement and Magazine". *Intellect*, n.º 8, primavera 2018. [<https://sites.sju.edu/magazine/2018/02/cabaret-voltaire-dadas-movement-magazine/>].
- Arroyo, Sergio Raúl, ed. *Vanguardia rusa: El vértigo del futuro*. Trad. de Rina Ortiz. México: INBA, 2015.
- Arvon, Henri. *La estética marxista*. Trad. de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1972.
- Attard, Joe. "In Defence of Soviet Art: A Reply to Jonathan Jones". *In Defence of Marxism*, 6 de febrero de 2017. [<https://www.marxist.com/in-defence-of-soviet-art-a-reply-to-jonathan-jones.htm>].
- Balcarce, Gabriela. "Walter Benjamin y la aporía de los dos mesianismos". *Revista de Filosofía* 70 (noviembre 2014). [<http://dx.doi:10.4067/S0718-43602014000100001>].
- Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. Trad. de Issa María Benítez Dueñas. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Benjamin, Walter. *Estética y política*. Trad. de Joaquín Bartoleti y Julián Fava. Barcelona: Las Cuarenta, 2009.
- Bolaños Guerra, Bernardo. "Imágenes que no representan saberes". *Imagen Arte Diseño*, año 1, n.º 1, agosto 2013.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Trad. de Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. T. 2. 3.^a ed. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- Bretón, André, Diego Rivera [y León Trotsky]. “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”. En *América Socialista*, n.º 5, febrero 2012.
- Brito, Bárbara. “El manifiesto por un arte revolucionario independiente y las ideas artísticas de Diego Rivera hasta 1940”. *Marxismo y revolución*, 26 de septiembre de 2014. [<https://marxismoyrevolucion.wordpress.com/2014/09/26/el-manifiesto-por-un-arte-revolucionario-e-independiente-y-las-ideas-artisticas-de-diego-rivera-hasta-1940/>].
- Buen Abad Domínguez, Fernando. “La FIARI, vanguardia del arte en Latinoamérica”. *América Socialista*, n.º 5, febrero 2012.
- Cabello, Raúl. *Litografía: Manual de apoyo para el taller*. México: UNAM, 2008.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Ed. conmemorativa. Intr. de Clarissa Pinkola Estés. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Carr-Gomm, Sara. *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*. México: Tomo, 2003.
- Cifuentes Quiñonez, Luis Antonio. “La modernidad estética en “Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza” de Francis Hutcheson”. *Universitas Philosophica* 14, n.º28 (junio 1997): 29-47. [<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/issue/view/825>].
- Croizier, Ralph. “Tatlin’s Tower: The Monument to the Future that Never Was”. *World History Connected* 11, n.º 1 (febrero 2014). [http://worldhistoryconnected.press.illinois.edu/11.1/forum_croizier.html].
- Danto, Arthur Coleman. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Decker, Ronald, y Michael Dummet. *A History of the Occult Tarot, 1870-1970*. Londres: Duckworth Overlook, 2013.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Trad. de Ricardo Pochtar. México: Random House Mondadori, 2007.
- El arte de echar las cartas*. 3.^a ed. México: Gómez Gómez Hnos.

- Engels, Friedrich. *Anti-Dühring: La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring*. 2.^a ed. Trad. de Manuel Sacristán Luzón. México: Grijalbo, 1968.
- “Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana”. En Karl Marx y Friedrich Engels, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. México: Grijalbo, 1970.
- Foster, Hal. “Polémicas (post)modernas”. En *Modernidad y postmodernidad*. Comp. por Josep Pico. Madrid: Alianza, 1995.
- Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. Trad. de Julieta Campos. México: FCE, 1962.
- Fugellie Gezan, Ingrid. *Origen y fundación del diseño moderno*. México: Fontamara, 2015.
- Grant, Ted. “The Rise of Stalinism”. In *Defence of Marxism*, 8 de diciembre de 2010. [<https://www.marxist.com/russia-revolution-to-counterrev-part-two.htm>].
- “Trotsky’s Relevance Today”. *Ted Grant Internet Archive*. Acceso el 16 de diciembre de 2019. [<http://www.tedgrant.org/archive/grant/1990/relevance.htm>].
- Grippe, Jorge. “Banda de Moebius”. *Psico Notas*, 4 de mayo 2012. [<http://www.psiconotas.com/banda-de-moebius-314.html>].
- “Guía breve para citas y referencias bibliográficas.” *Deusto Publicaciones*. Acceso el 16 de diciembre de 2019. [http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf?fbclid=IwAR1_SGnVA5fUFiHKQMWkZmeDTyMJLuRjg_CiNQYhIpO30Cw5N4kljx6qK4].
- Gutiérrez Galindo, Blanca. “El arte de la República Democrática Alemana en la Alemania postunificación”. *Imagen Arte Diseño*, año 1, n.º 2, febrero 2014.
- Hume, David. *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*. 2.^a ed. Trad. de José Luis Tasset Carmona. Barcelona: Anthropos, 2004.
- *La norma del gusto y otros ensayos*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Barcelona: Península, 1989.

- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jones, Jonathan. “We cannot celebrate revolutionary Russian art — It is brutal propaganda”. *The Guardian*, 1 de febrero de 2017. [<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/feb/01/revolutionary-russian-art-brutal-propaganda-royal-academy>].
- Jung, Carl Gustav, M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, y Aniela Jaffé. *El hombre y sus símbolos*. 7.^a ed. Trad. de Luis Escobar Bareño. Barcelona: Caralt, 2002.
- Juraga, Dubravka, y M. Keith Booker, comps. *Socialist Cultures East and West: A Post-Cold War Reassessment*. Westport: Praeger, 2002.
- Karpel, Dalia. “The ‘Raging’ Bull of Russian Poetry”. *Haaretz*, 5 de julio de 2007. [<http://www.haaretz.com/1.4950002>].
- Lavaniegos Espejos, Manuel. *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. México: UNAM, 2016.
- Lenin [Vladímir Ilich Uliánov]. *Obras*. Moscú: Progreso, 1973.
- *Obras escogidas*. Moscú: Progreso, 1961.
- Levi, Eliphas. *Dogma y ritual de alta magia*. México: Berbera, 2002.
- Lifshitz, Mijaíl. *La filosofía del arte de Karl Marx*. Trad. de Stella Mastrángelo. México: Siglo XXI, 1989.
- Marx, Karl. “El arte y la sociedad capitalista”. En *Antología: Textos de estética y teoría del arte*. Comp. por Adolfo Sánchez Vázquez. México: UNAM, 1972.
- *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Trad. de Wenceslao Roces. México: Grijalbo, 1968.
 - “Tesis sobre Feuerbach”. *Archivo Marx-Engels*. Acceso el 16 de diciembre de 2019. [<https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>].
 - *Trabajo asalariado y capital/Salario, precio y ganancia*. 2.^a ed. México: Centro de Estudio Socialistas Carlos Marx, 2014.

- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Trad. de Wenceslao Roces. Madrid: Akal, 2014.
- *Manifiesto del Partido comunista*. Moscú: Progreso, 1979.
- Mayakovski, Vladímir. *Una bofetada al gusto del público*. Trad. de Ismael Filgueira. Sevilla: Azul, 2009.
- McFarland, Matthew. *Keys to the Supernal Tarot*. Stone Mountain: White-Wolf, 2018.
- Musto, Marcello. “El mito del “joven Marx” en las interpretaciones de los manuscritos económico-filosóficos de 1844”. En *Marx revisitado: Posiciones encontradas*. Comp. por María Elvira Concheiro Bórquez y José Guadalupe Gandarilla Salgado. México: UNAM, 2016.
- Nichols, Sallie. *Jung y el tarot*. 17.^a ed. Trad. de Pilar Basté. Barcelona: Kairós, 2005.
- Oliva Mendoza, Carlos. *El fin del arte*. México: Ítaca, 2010.
- *Espacio y Capital*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2016.
- “On the beauty and horror of socialist realism”. *Maarav*, 27 de septiembre de 2009. [<http://maarav.org.il/english/2009/09/27/on-the-beauty-and-horror-of-socialist-realism/>].
- Peñuela, Jorge Edilberto. “Filosofía de lo bello de Kant”. *Revista Científica*, n.º 9 (enero-diciembre 2007): 29-68. [<https://doi.org/10.14483/23448350.352>].
- Platón. *Diálogos*. Trad. de Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1962.
- Pollack, Rachel. *The New Tarot Handbook*. Woodbury: Llewellyn, 2012.
- Ronnberg, Ami, ed. *The Book of Symbols*. Colonia: Taschen, 2010.
- Ruyle, Eugene E. “A Socialist Alternative for the Future”. En *Cultures of the future*. Ed. por Magoroh Maruyama y Arthur M. Harkins. La Haya: Mouton, 1978.
- Ryan, Alan. *On Marx*. Nueva York: Liveright, 2015.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. 2.^a ed. México: FCE, 2003.

- *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI, 2005.
 - *Sobre arte y revolución*. México: Grijalbo, 1978.
- Schneider Revueltas, Ruy. “Arte y capitalismo”. *Replicante*, 14 de junio 2013. [<https://revistareplicante.com/arte-y-capitalismo/>].
- Serrano, José Luis. “¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?” *La Taberna del Mar*, 5 de mayo de 2010. [<https://latabernadelmar.blogspot.com/2010/05/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>].
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Trad. de Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Toledo Brückman, Ernesto. ““Roja y negra bandera nos cobija...”: Los colores y el lenguaje cromático de los emblemas revolucionarios”. *Pacarina del Sur*, año 2, n.º 5, octubre-diciembre 2010. [<http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/168-roja-y-negra-bandera-nos-cobijaq-los-colores-y-el-lenguaje-cromatico-de-los-emblemas-revolucionarios?>].
- Trotsky, León. *La era de la revolución permanente*. Ed. por Isaac Deutscher. Trad. de Manuel Aguilar, Luis Aldama y César Nicolás Molina. México: Saeta, 1967.
- *La revolución traicionada*. Trad. de Andrés Nin. México: Juan Pablos, 2000.
 - *Sobre arte y cultura*. 2.^a ed. Trad. de S. Alonso, J. Álvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar y N. Zayas. Madrid: Alianza, 1973.
- Waite, Arthur Edward. *The Pictorial Key to the Tarot*. Acceso el 16 de diciembre de 2019. [http://pds16.egloos.com/pds/200910/23/30/The_Pictorial_Key_to_the_Tarot.pdf].
- Woods, Alan. “Civilización, barbarismo y la visión marxista de la historia”. *Rebelión*, 15 de agosto 2002. [<https://www.rebelion.org/hemeroteca/izquierda/awoods150802.htm>].
- “El capitalismo y el arte”. *In Defence of Marxism*, 18 de mayo de 2018. [<https://www.marxist.com/el-capitalismo-y-el-arte.htm>].

- “El marxismo y el arte: Introducción a los escritos de Trotsky sobre el arte”. Acceso el 16 de diciembre de 2019. [<https://nodo.ugto.mx/wp-content/uploads/2016/05/El-marxismo-y-el-arte.pdf>].
 - “Fukuyama cambia de opinión: ‘El socialismo debería volver’”. *In Defence of Marxism*, 1 de noviembre de 2018. [<https://www.marxist.com/fukuyama-cambia-de-opinion-el-socialismo-deberia-volver.htm>].
 - “Revolución mundial”. *In Defence of Marxism*, 4 de noviembre de 2019. [<https://www.marxist.com/revolucion-mundial.htm>].
 - “Stalin: Aniversario de la muerte de un tirano”. *La Izquierda Socialista*, 5 de marzo de 2003. [<https://old.laizquierdasocialista.org/node/2809>].
- Woods, Alan, y Rob Sewell. “Introducción al materialismo dialéctico”. *In Defence of Marxism*, 17 de octubre de 2012. [<https://www.marxist.com/que-es-el-marxismo-ii.htm>].