

Propuesta temática: *Representaciones, discursos y significaciones*

Título del trabajo: *Arte y Cultura en los años '20: discusiones en torno al Partido Comunista*

Autoras: Julia Risler y Daniela Lucena

E-mail y teléfono: Julia Risler: julia_risler@yahoo.com

Daniela Lucena: danielalucena1@hotmail.com

Afiliación institucional: Integrantes del proyecto “*Una historia de los vínculos entre el Partido Comunista Argentino, el arte y los artistas. 1918-2003*”, aprobado con financiamiento por UBACyT 2004-2007. Directora: Ana Longoni. Sede: Instituto Gino Germani

1. Introducción

Las relaciones entre el arte y la política tienen en cada momento histórico rasgos propios y distintivos. Los vínculos de los artistas con la crítica, los medios, el público y el campo político son siempre variables, complejos y con frecuencia conflictivos.

En nuestro país, la historia de las articulaciones entre el arte, los artistas y el Partido Comunista ha sido poco estudiada, a pesar de la influencia que dicho partido ejerció sobre el campo cultural -introduciendo diversas polémicas sobre el rol del arte, los intelectuales y la cultura, por ejemplo- y sobre ciertas producciones artísticas, su circulación y su consumo.

Este trabajo se propone un acercamiento a las discusiones de ideas y a las lecturas sobre estéticas, arte y vanguardias que tuvieron lugar en el Partido Comunista Argentino (PCA) y sus adyacencias durante los años '20, teniendo en cuenta la repercusión local de los debates internacionales, sobre todo aquellos que se dieron en el seno del Partido Comunista Soviético.

Con el fin de presentar un avance de la investigación en el ámbito de estas jornadas, hemos realizado un recorte temporal eligiendo hacer hincapié en el arco comprendido entre los años 1920 y 1923, profundizando en una serie de publicaciones políticas y culturales enroladas eclécticamente dentro de la izquierda, tanto oficiales (*La Internacional*) como también las pertenecientes a grupos que si bien en ese momento no pertenecían al PCA –aunque algunos sí lo hicieron posteriormente- tenían en común el estar fuertemente influenciados por la revolución triunfante en Rusia (*Insurrexit, Cuasimodo*).

2. El Partido Comunista Argentino en los años '20

Luego de la Revolución Rusa surge en la Argentina el Partido Socialista Internacional, que pasa a denominarse Partido Comunista (PC) a partir de 1920. Varios trabajos que analizan los orígenes del partido marcan los años '20 como un periodo de crisis e inestabilidad interna¹ que atraviesa toda la década. La composición de las direcciones partidarias se modifica con frecuencia como consecuencia del enfrentamiento de fracciones políticas distintas, con sus secuelas de desplazamientos y expulsiones. Tres escisiones importantes se producen durante estos años: la primera ocurre en 1922 cuando se expulsa a los “frentistas”, grupo acusado de querer copar la dirección del partido, y tildado de “oportunistas” y “elemento liquidador”; la segunda tiene lugar en 1925, cuando un grupo de “izquierdistas” capitaneados por *Héctor Raurich* y *Angélica Mendoza* se enfrenta a la dirección del partido y se constituye abiertamente en fracción, dando origen, entre fines de 1925 y principio de 1926 al Partido Comunista Obrero; y, la tercera, en 1928, cuando es expulsado *José Penelón*, concejal comunista, quien encabeza una tendencia “electoralista”.

Las fracciones expulsadas no logran constituirse como corrientes intelectuales o ideológicas de gran duración, y tampoco realizan proyectos políticos duraderos. Sin embargo, de modo intermitente o durante breves periodos publican sus propios periódicos o revistas, que pueden leerse en contrapunto con *La Internacional*, órgano oficial del Partido Socialista Internacional, y desde 1921, del Partido Comunista. *Nuevo Orden* aparece en 1922, y nuclea al grupo de Velles. Entre enero de 1926 y fines de 1929 aparece *La Chispa*, publicación del Partido Comunista Obrero. Por último, desde 1928 a 1929 se publica *Adelante*, órgano en torno al cual se agrupa el “penelonismo”. A diferencia de largas etapas posteriores, el Partido Comunista Argentino actuó en esos años en condiciones de legalidad, hecho que le dio la posibilidad de participar en elecciones, editar periódicos de libre circulación y realizar frecuentes actos públicos.

Varios protagonistas de la segunda ruptura, conocidos como “chispistas” constituyen - siguiendo la categorización propuesta por Horacio Tarcus- “una tradición de marxistas

¹ Cf. Emilio J. Corbiere, *Orígenes del comunismo argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1984; Daniel Campione, “Los comunistas argentinos. Bases para la reconstrucción de su historia”, en <http://fisyp.rcc.com.ar/DC-BasesReconstruccHistoria.1.1.pdf>; Cristina Mateu, “Expresiones de la cultura de clase en la cultura nacional”, en *IV Jornadas de Investigadores de la cultura*, Área de Estudios Culturales, Instituto G. Germani, Facultad de Ciencias Sociales, noviembre de 1998 y Horacio Tarcus, “Historia de una pasión revolucionaria”, en revista *El Rodaballo*, N° 11/12, Buenos Aires, primavera 2000.

libertarios”. Forman parte de una franja generacional con una relativa comunidad política e intelectual “que intenta construir una identidad en torno a una concepción de la política, de la cultura y de la vida que aquí llamaré ‘marxista libertaria’. Este sector se movió en un espacio intermedio entre, por un lado, el marxismo oficial, identificado con la ideología dominante de la URSS desde mediados de los años ’20, y por otro, sus críticos anarquistas”.² Son los mismos que unos años antes formaron parte del Grupo Insurrexit, representante del ala izquierdista de la Reforma Universitaria, y que publicaron, durante 1920 y 1921 *Insurrexit. Revista Universitaria*. Los referentes de la revista fueron el Grupo Claridad (*Clarté*) de París, la revista local *Cuasimodo* y el órgano *Juventud*, de la Federación de Estudiantes de Chile.

3. Lunacharsky, la educación y la cultura

El periódico *La internacional* fue una iniciativa de una cooperativa editorial constituida en julio de 1917. El “Esbozo de historia el Partido Comunista Argentino” afirma que el núcleo inicial estaba formado por Penelón, Codovilla, Aldo Cantoni, Ghioldi, Rodolfo Schmidt, Juan Ferlini, Juan Greco y otros.³ Sin embargo, otras versiones aseguran que Ghioldi no formó parte del grupo fundacional.⁴

En febrero de 1921, *La Internacional* publica un artículo titulado “La libertad artística de Lunacharsky”. Anatoly Lunacharsky era un hombre de ciencia, periodista y también un “notable orador público”.⁵ Fue el primer Comisario del Pueblo para la Educación de la República Soviética. Participó activamente de la construcción de la “nueva sociedad” rusa, ocupándose de la cultura, el arte y la educación en los años siguientes a la revolución. En el artículo mencionado se reproduce una nota del *Pravda*, vocero del régimen soviético, donde se cuestiona y se critica el accionar del Comisario de Cultura de Rusia. A continuación de la misma puede leerse un pequeño texto, escrito por algún colaborador local de *La Internacional*, donde se explica el porqué de la reproducción de

² Horacio Tarcus, “Historia de una pasión revolucionaria”, op. cit.

³ Cf. Comisión del Comité Central del Partido Comunista Argentino, *Esbozo de historia del Partido Comunista Argentino*, Buenos Aires, Anteo, 1948.

⁴ Cf. Jordán Oriolo, *Antiesbozo de la historia del Partido Comunista (1918-1928)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

⁵ “Prologo del compilador”, en Anatoly Lunacharsky, *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma Editorial, 1974, p. 5.

ese artículo, y se afirma: “Es ya tiempo de inducir el pensamiento de nuestros poetas comunistas a la disciplina del partido, rigurosa pero necesaria”.⁶

Este pedido de disciplinamiento del arte tiene lugar en un momento en el cual todavía no existe en Rusia una delimitación oficial con respecto a la estética o a la práctica artística, por lo tanto diversas tendencias conviven en aquel país intentando ser el arte “legítimo” de la nueva sociedad comunista.

Al año siguiente de la aparición de la crítica desfavorable sobre el Comisario de Cultura, se publica, también en *La Internacional*, un artículo donde se lo menciona de manera positiva. La nota aparece en un momento en el cual los maestros de Mendoza y Santa Fé están en conflicto porque no cobran sus sueldos. Bajo el título “El maestro argentino y una palabras de Lunacharsky” encontramos el siguiente texto:

“Véase lo que ha dicho Lunacharsky en la Rusia ‘salvaje’ con respecto al maestro. Léanse estas palabras de oro: ‘La Rusia nueva no quiere maestros incapacitados físicamente por la miseria y la necesidad, sino maestros de real cultura, de alto desarrollo intelectual y de perfecto vigor físico’. Y es sabido que en Rusia no se dicen palabras al viento. Lo que se promete lleva en sí un principio de cumplimiento. Y la Rusia de los obreros y campesinos hace por los maestros todo lo que humanamente le es posible”.⁷

Esta vez la figura de Lunacharsky como educador es reivindicada por *La Internacional*.

A los pocos días el periódico anuncia una conferencia que dará Ghioldi, líder del Partido Comunista local, en relación al arte y la educación en la Rusia soviética.⁸ La preocupación por la influencia de la ideología burguesa en los niños y la juventud se hace evidente en varias iniciativas educacionales que aparecen en el periódico. Notas dedicadas al tema educativo y a la organización de los niños, cuentos que narran historias comparando la vida de los hijos de familias obreras y los hijos de los burgueses y hasta una composición literaria escrita por un nene ruso que había ganado un premio en su escuela, tienen lugar en la prensa oficial partidaria. El otro recurso importante a la hora de contrarrestar los “vicios” del sistema educativo burgués oficial –como por ejemplo la enseñanza religiosa y las ideas patrióticas- son las escuelas obreras dirigidas por intelectuales comunistas que funcionaban en Capital Federal.

Otra publicación que estaba pendiente del devenir de las ideas en la Rusia soviética, era *Cuasimodo*. Sus páginas también reflejan, en esa misma época, la cuestión de la política

⁶ *La internacional*, N° 106, Buenos Aires, 12 de febrero de 1921.

⁷ *La Internacional*, N° 259, Buenos Aires, 3 de enero de 1922.

⁸ *La Internacional*, N° 273, Buenos Aires, 18 de enero de 1922.

educacional argentina, con una fuerte impronta de la Reforma Universitaria acaecida en la ciudad de Córdoba, en 1918:

“La obra de la Reforma Universitaria: los muchachos han roto los vidrios empañados por el polvo de los muertos y las telarañas del oscurantismo de nuestra arcaica universidad. Es verdad que es una irreverencia violar los sarcófagos donde yacen embalsamados los restos de nuestros antecesores. Pero también es verdad que no se puede alimentar a los vivos con el polvo de los muertos ¿por qué reflexionemos un poco, que son las tradiciones sino la secreción mental de los difuntos? ¿Es posible que pueblos jóvenes como el nuestro, por jóvenes aptos para recibir el baño lustral de las nuevas luces del siglo, vivan al margen de una cultura embalsamada por nuestras adormideras intelectuales y transmitidas automáticamente de generación en generación por la docencia autoritaria de hombres eruditos pero retrógrados? No, por cierto. Urgía librar al país de estas muletas educacionales que retardaban el desarrollo de su evolución social.”⁹

La educación de las nuevas generaciones es un tema de especial importancia en aquel momento dado que pone en evidencia el conflicto entre “lo viejo” y “lo nuevo”, entre el pasado y los nuevos valores, y el problema de la actitud burguesa hacia la vida cotidiana. La influencia de la tradición y su relación con el presente genera diversas discusiones en la Rusia soviética y también en nuestras latitudes, sobre todo en las páginas de *Insurrexit* y *Cuasimodo*, publicaciones fuertemente impactadas por los ecos de la revolución rusa y la idea de renovación y cambio social que esta conlleva.

4. Defendiendo la libertad artística

Como mencionamos en el punto anterior, la situación del arte en la Rusia posrevolucionaria estaba signada por la existencia de diversas corrientes artísticas coexistiendo pacíficamente.

Según Donald Drew Egbert los estilos más conservadores, continuadores del arte del período prerrevolucionario (como el Renacimiento, el arte bizantino, el arte primitivo ruso y el tradicional realismo, que se había consolidado en el transcurso del siglo XIX) convivían junto a varias tendencias modernas que en principio se agruparon bajo el nombre genérico de “futurismo” o “cubofuturismo”. Dentro de esta categoría se ubicaban el cubismo, el expresionismo, el futurismo de Marinetti, el funcionalismo, el suprematismo y el constructivismo. Los movimientos más importantes dentro de este grupo durante el período revolucionario e inmediatamente después, fueron el

⁹ Julio R. Barcos, “Política educacional”, en *Cuasimodo*, 4 de abril de 1921.

suprematismo, y sobre todo el constructivismo.¹⁰ De esta manera vemos que ruptura y tradición se enfrentaban en el nuevo mundo proletario, y cada tendencia se reivindicaba a sí misma como la verdadera portadora del contenido social del arte soviético.

La falta de definición oficial sobre el arte por parte del estado soviético, que se reflejaba en la aceptación de las más variadas formas de entender y realizar la práctica artística genera, también en nuestro país, un período de apertura y eclecticismo en relación a las concepciones sobre el papel de la cultura, el arte y el rol del artista.

En la publicación *Insurrexit*, fundada por el grupo que se reivindica como “Grupo comunista, antiparlamentario”, encontramos un artículo firmado por Jorge Guasch Leguizamón en mayo de 1921 en donde hace alusión a la “teoría del arte por el arte”, reivindicándola como la verdadera teoría y la más apropiada para pensar la libertad artística:

“La teoría del arte por el arte, expuesta con toda fidelidad, no pretende en el fondo otra cosa que reivindicar para el arte y para el artista el máximun de libertad, en frente a los que se creen con el derecho de exigir que tales o cuales temas sean tratados de preferencia por su utilidad social y que tales otros sean excluidos, o por indiferentes para el progreso social o porque le contrarían abiertamente. (...) En conclusión, la teoría del arte por el arte bien entendida, es, no sólo una más justa, sino la única verdadera teoría en lo que a la independencia del arte y del artista se refiere.”

Otra nota publicada en *Cuasimodo*, escrita por Horace Brodzky para The Call Magazine de New York en junio de 1921, aborda el tema del artista “como revolucionario”:

“El gran artista es eso: un revolucionario, y su arte es siempre una revelación (...) el gran artista, el verdadero artista. Crea porque tiene que crear y al hacerlo así tiene que estar libre de dejar que su sensibilidad le guíe. Ninguna tradición, ni regla, ni código, le ha de impedir expresarse a sí mismo. Será un iconoclasta, si ello es preciso, y, por regla general, lo es.”

En ambos artículos se defiende ante todo la autonomía del artista y la libertad de creación, rechazando cualquier tipo de imposición o exigencia que limite la expresión o que marque “temas apropiados” para el trabajo estético.

Una crítica al Salón de Acuarelistas, aparecida también en *Cuasimodo*, vuelve a poner discusión el verdadero sentido del arte y la actitud apropiada para el artista:

“Y eso no es arte, señores pintores; porque el arte es inquietud, es afán de renovarse, de sentirse siempre otro nuevo, de superarse (...) nunca con tanta evidencia como viendo estos salones infectados de mediocridades, que son la

¹⁰ Cf. Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, Tusquets, 1973.

polilla del arte, se siente la evidencia de cómo decae y se acaba las fórmulas viejas y gastadas, y la necesidad imperiosa de que llegue un soplo nuevo y vivificador; otro renacimiento, no ya inspirado en el paganismo muerto, sino en un porvenir mejor, más lleno de sinceridad y belleza.”¹¹

La nota encierra una dura crítica a los artistas que participan del Salón, con un texto escrito al estilo de un manifiesto de vanguardia. De hecho, la frase que hace referencia a la mediocridad de los participantes acusándolos de ser “la polilla del arte” será utilizada nuevamente, veinticinco años después, por los integrantes del grupo Madí - movimiento artístico central de la vanguardia concreta de los años '40 en nuestro país- para criticar la actitud de los artistas de la generación anterior, señalados por traicionar y olvidar sus tempranos ideales.

5. Los artistas junto al pueblo ruso

El 18 de enero de 1922 se anuncia en la página de “Literatura y Crítica” de *La Internacional*, la inauguración de una exposición artística a beneficio de los hambrientos en Rusia. Los artistas organizadores son Emilia Bertolé, Agustín Riganelli y José Fioravanti. Una parte del artículo hace referencia al discurso dado por el “camarada Scheimberg” en relación a la importancia de la muestra y su verdadero sentido. Creemos significativo destacar este fragmento del mismo:

“Aun cuando sus organizadores son francamente simpáticos a la gran revolución rusa, han querido de propósito colocarse en este caso por encima de todo pleito político para que su ayuda al pueblo ruso fuese más eficaz y numerosa”.¹²

Los artistas que expusieron en la muestra eran reconocidos y legitimados dentro del campo artístico: participaban de los salones y muchos de ellos -los tres organizadores, por ejemplo- obtuvieron importantes premios y exhibían sus obras en el Museo Nacional. Emilia Bertolé había obtenido en Premio del Salón Nacional en 1915 con un retrato, y al año siguiente de esta muestra pintaría tres retratos de Irigoyen, que luego pasarían a formar parte del Museo Nacional Histórico. José Fioravanti había obtenido el primer premio del Salón en 1919 con “Mi hermana María”, y en 1924 viajaría a Europa para exponer en el Museo de Arte Moderno en Madrid. Fue el realizador de varios monumentos que todavía hoy podemos ver en la Ciudad de Buenos Aires, por ejemplo el de Sáenz Peña, realizado en 1936 y el de Avellaneda, realizado en 1935. Agustín Riganelli, escultor, había presentado sus primeras obras en el primer “Salón de

¹¹ S. González Lanuza, “El salón de acuarelistas”, en *Cuasimodo*, N° 19, junio de 1921.

¹² *La Internacional*, N° 276, Buenos Aires, 22 de enero de 1922.

Rechazados”, espacio organizado por él y otros artistas en 1914 en reacción a la tendencia “académica, idealizante y apartada de la realidad nacional” que el grupo atribuía al Salón Nacional. Ganó su primer premio con la escultura Errabundo en 1920, y con el busto de Julián Aguirre obtuvo el primer premio Nacional en 1922. Formaba parte de la Escuela de Barracas junto a Abraham Vigo, Faccio Hebecquer y otros grabadores, a quienes se llamó espontáneamente "Los Artistas del Pueblo". "La frase nos parece justa y el título honroso —escribió Vigo—. Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración".¹³

Las obras presentadas en la “Exposición artística a beneficio de los hambrientos de Rusia” son muy diversas, y de estilos muy diferentes. Un fragmento de la nota publicada en *La Internacional* señala las que se destacan:

“Una tela, ‘Maternidad’, de Faccio Hebecquer llena de profundidad, un retrato al pastel de Emilia Bertolé de extremada fineza, una gouache de Vigo, tres cabezas de Mascareñas, un Gorki de Centurión y un Tolstoi de Bilis, ambos al carbón, una acuarela de Ramón Silva donada por sus deudos, un óleo ‘Labor’ de Octavio Fioravanti, un cuadro de Bellocq, ‘Comunión’ y un óleo y dos grabados en madera de Arato, unas manchitas de Pedone. Entre las esculturas se destacan Riganelli, José Fioravanti, Bigatti y Lamanna. Veinte obras, algunas de las mejores, han sido elegidas para ser rifadas. La selección se ha hecho con admirable criterio y no dudamos que habrá de tener singular éxito”.¹⁴

Dejando de lado sus diferencias estéticas y políticas los artistas participan del evento para ayudar al pueblo ruso. La vinculación de los artistas con el Partido Comunista genera, en esta ocasión, la creación de un acontecimiento cultural y artístico "politizado", en el cual también se apeló al “buen cristianismo”:

“Y cerró el acto el señor navarro Mouzó quien exhortó al público, en nombre de un cristianismo bien entendido, a prestar ayuda al pueblo ruso que lucha en el mundo por imponer un sentimiento nuevo de justicia”.¹⁵

Al mes siguiente de la inauguración de la muestra se reproduce en *La Internacional* un artículo de *Justicia*, órgano del PC uruguayo, “que es aplicable al grupo de artistas de buena ley que realizan la exposición en la Cooperativa Artística”.¹⁶ El texto hace una crítica a quienes ponen a los artistas en el lugar del “bufón”, obligado a distraer los ocios de quien paga, y señala el importante papel que ocupa el artista en Rusia:

“Rusia afirmó el principio, profundamente revolucionario, de que el arte es sagrado. Y en ese país, tan maltratado por la calumnia, los comunistas se desprenden del oro

¹³ Cf. <http://www.museosivori.org.ar/paginacoleccion.htm>

¹⁴ *La Internacional*, op. cit.

¹⁵ Idem.

¹⁶ *La Internacional*, N° 287, Buenos Aires, 4 de febrero de 1922.

y la riqueza material; pero conservan para todos, a trueque de los más grandes sacrificios, el tesoro del esfuerzo humano superiorizado por la cultura artística, con lo que rinde a los artistas el supremo homenaje. Y estamos seguros de que, más que el puñado de oro que paga brutalmente la angustia de la creación estética, los artistas que han sacrificado un poco de los suyos por Rusia se considerarán bien recompensados con la devoción religiosa del arte, con el respeto al trabajo que embellece y eleva, realidad viva, en la actualidad, en el país en que ha nacido la nueva historia”.¹⁷

La reproducción de esta nota en las páginas de *La Internacional* tiene la intención de reivindicar el lugar central que el comunismo otorga a los artistas, y de enaltecer a la cultura artística, destacando el respeto que se otorga al trabajo estético, tanto en Rusia como en nuestras latitudes.

El 15 de octubre del mismo año se publica en la primera página de *La Internacional* una ilustración artística del pintor Requena, quien también colaboraba en el semanario *Caras y Caretas* y en *Plus Ultra*. A dos colores puede verse una figura robusta que muestra al obrero libre de Rusia. Un pequeño texto dentro del periódico hace referencia a la portada, solicitando la atención de los lectores hacia el trabajo realizado “concienzuda y cariñosamente por un joven artista que se está destacando en nuestro medio como uno de los más empeñosos y delicados temperamentos”. Esta es la primera vez que aparece en el periódico un comentario sobre el artista que ilustra y sobre su obra. Según el escrito, la imagen realizada por Requena expresa al obrero libre de Rusia, que marcha sereno e inmovible hacia el porvenir. El texto continúa elogiando la capacidad y el mérito de Requena, destacando también que recientemente había participado del Salón Nacional.

6. Buscando definiciones sobre el arte

A partir de enero de 1922 el periódico incorpora una nueva página titulada “Literatura y Crítica”. En el centro de la misma, en un recuadro, aparece “Érase una vez un viejo rey”, cuento escrito por Enrique Heine. La propuesta literaria ofrecida por la nueva sección se completa con “La embustera” de Alfonso Daudet y “Claror de luna”, de Guy de Maupassant. Debajo, una nota firmada por F. Pi y Margall, hace referencia al arte y la belleza:

“El arte -incluyo en él la poesía- no es para mí la expresión de la sublimidad y la belleza. Y, ¿qué es para ti lo bello y lo sublime?, estás de seguro diciendo: permíteme que hoy por hoy solo en lo bello me fije. (...) ¿Hay o no en el hombre

¹⁷ Idem.

un sentimiento de belleza? Ve al salvaje. (...) Principalmente por la belleza de sus obras de muestra sus grados de cultura. Tiene más o menos vivo un sentimiento de la belleza, y por el pasa a los dominios del arte.

Recuerda ahora cuan pronto se desarrolla en el niño el amor a lo bello. (...) Ese sentimiento nace con nosotros como los demás sentimientos; y así como no puede parecer justo sino lo que satisfaga el sentimiento de la justicia, no puede parecer bello sino lo que satisfaga el de la belleza. La belleza, ¿es entonces relativa?, preguntarás sin duda. Lo es: ¿hay acaso en la humanidad algo absoluto? Los que han hablado de la belleza absoluta han debido, como tu sabes, ir a buscarla en Dios, que puso en todo la fealdad junto a la belleza y la encerró aun en la mas bella de sus obras. El hombre, aun físicamente considerado, ¿no es a la vez por ventura bello y hediondo? No es igual en todos la belleza del cuerpo ni la del alma. Todo es relativo en el mundo; la belleza principalmente. (...) No cabe definir la belleza sino como la defino: la satisfacción del sentimiento de la belleza o lo que es lo mismo, del sentimiento estético”.¹⁸

Esta nota retoma una clásica discusión acerca del concepto de belleza. La teoría general de la belleza o “Gran teoría”¹⁹, formulada en los tiempos antiguos, afirma que la belleza consiste en las proporciones y en el ordenamiento de las partes, y sus interrelaciones. Esta teoría, iniciada con pitagóricos, aunque criticada y reformulada en varias ocasiones, se mantiene durante varios centenares de años. San Agustín le da su apoyo acuñando la formulación de lo bello como *medida, forma y orden*: “Solo la belleza agrada; y en la belleza, las formas; y en las formas, las proporciones; y en las proporciones, los números”.²⁰ La estética del Renacimiento sostiene la idea de lo bello como sinónimo de *armonía y buena proporción*; todavía a mediados del siglo XVII se afirma que *la idea* de belleza se materializa si tiene *orden, medida y forma*. La “Gran Teoría” fue finalmente sustituida un siglo más tarde, cuando se empieza a enfocar la belleza de un modo diferente. En el siglo XVIII comienza a criticarse fundamentalmente el principio que postula la existencia de una “belleza objetiva”, definida como proporción y disposición armónica. En este sentido, son los románticos quienes llegaron más lejos, afirmando que “la belleza consiste realmente en la ausencia de regularidad, en la vitalidad, lo pintoresco y la plenitud, así como la expresión de las emociones, que tienen poco que ver con la proporción.”²¹ A partir de entonces, toda belleza se proclama subjetiva y relativa, una cuestión de convención. El artículo de Pi y Margall discute con el concepto objetivista de lo bello, definiendo la belleza como una impresión subjetiva. El texto postula que existe un sentimiento “universal” de belleza en todos los seres humanos, pero que éste se

¹⁸ *La Internacional*, N° 263, Buenos Aires, 8 de enero de 1922.

¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, 4° edición, Madrid, 1995.

²⁰ Citado en W. Tatarkiewicz, op. cit., p. 159.

²¹ W. Tatarkiewicz, op. cit. P. 170.

expresa de manera diferente en cada persona, en cada individualidad. En consonancia con la afirmación kantiana sobre los juicios estéticos, Pi y Margall sostiene que todos los juicios sobre lo bello son juicios individuales, no pueden generalizarse como algo absoluto. Por otra parte, el arte no es la expresión de la belleza, tampoco ésta constituye su principal objetivo.

En abril de ese mismo año se publica un artículo firmado por Arturo Cappa titulado “*El arte y la revolución*”. Cappa, militante del Partido Comunista Italiano, era hermano de Benedetta Cappa, quien en 1918 conoce a Marinetti en el estudio de Balla. La pareja se casaría en 1923, cuatro años después que el futurista escribiera el “Manifiesto contra el matrimonio”. Su texto plantea, por primera vez dentro la prensa comunista, el urgente problema de “un arte proletario”, y encierra una concepción estética totalmente diferente a la propuesta por F. Pi y Margall tres meses antes en el mismo periódico:

“Pero hoy que el proletariado mundial marcha en todos los países decididamente hacia la conquista del poder, como ya lo ha alcanzado en Rusia Sovietista, el problema de un arte proletario, de una arte que exprese la necesidad, la aspiración, la sensibilidad proletaria se vuelve de urgente actualidad. EL arte, para nosotros los marxistas, (...) es la representación estética de la vida, relativo a la forma social de aquel determinado tipo de sociedad que subsiste en un determinado periodo histórico. Existe una férrea correspondencia entre formas sociales y formas artísticas, entre clases sociales y manifestaciones artísticas”.²²

El problema de la estética marxista no era nuevo. En los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX la mirada reduccionista de dirigentes como Bernstein o Kautsky hizo del marxismo, en el plano teórico, una doctrina economicista, en la cual no tenía lugar la cuestión del arte. En este contexto se dejaron de lado diversos elementos de la teoría marxista sumamente significativos para la solución de los problemas estéticos. Si bien dirigentes como Rosa Luxemburgo, Paul Lafargue y Franz Mehring reaccionaron contra esa lectura de la teoría de Marx, la situación con respecto a la formulación de una estética no era muy diferente en los primeros años de la Revolución Rusa. Ante la necesidad de crear una nueva teoría estética, “se insistía, una y otra vez, a lo largo de la década del ‘20 (...) en que Marx y Engels solo habían abordado ocasionalmente los problemas del arte y la literatura y, además, en muchos casos, para expresar juicios estéticos o literarios de carácter personal sobre obras o autores”.²³ La consideración de los juicios estéticos de Marx como apreciaciones subjetivas sumada a la imposibilidad de encontrar en la teoría marxista los elementos para caracterizar al arte como un fenómeno social específico, hicieron que

²² *La Internacional*, N° 350, Buenos Aires, 23 de abril de 1922.

²³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, 1980, p. 18.

durante varios años el arte sea caracterizado por su naturaleza social e ideológica. En este sentido se orienta el artículo de Cappa, quien define al arte exclusivamente como un fenómeno supraestructural, mera traducción de la vida económica y social, y trata de establecer su correspondencia con la economía y los factores sociales. Todavía en los años '20 la estética era un capítulo del materialismo histórico que dejaba de lado el análisis sobre el lenguaje particular del arte, su especificidad y su naturaleza intrínseca como forma social.

El artículo de Cappa continua reivindicando las nuevas tendencias artísticas que acompañaron a la revolución en Rusia, y definiendo las características de un “arte proletario”, al que augura un final “futurista”:

“Pero ya nosotros vemos hoy en tentativas de arte nuevo (cubismo, suprematismo, futurismo en general) signos precursores de una revolución artística, que ha precedido y acompañado a la revolución social. Nosotros tenemos, a propósito, un campo importante y decisivo de estudio y de observación en la Rusia Sovietista. El PC ruso una vez conquistado el poder, bajo la guía genial del Comisario de la Instrucción Pública, compañero Lunacharsky, puesto a disposición de la obra rusa todas las resonancias intelectuales de la vieja sociedad derribada.

Las tendencias de arte nuevas pronto han tomado el barlovento y millares y millares de obreros, y campesinos, dejando las fabricas y los campos para frecuentar los estudios de Arte Libre del Estado, han indistinta y espontáneamente, creado notables manifestaciones pictóricas, poéticas y musicales, orientándose hacia el arte futurista. (...) Los caracteres de un arte proletario son:

- 1) creación de inmediato
- 2) sinceridad
- 3) dinamismo
- 4) universidad

(...) Nunca en la humanidad ha existido tan potente reserva de energía creadora exaltada hacia las mas grandes conquistas de la ciencia y de la técnica.

Después, si alguien, no sabiendo valorizar exactamente lo que ha acaecido en Rusia, donde los comunistas futuristas, se han puesto arduosamente a la cabeza de la revolución artística del pueblo trabajador de Rusia, objetarán que gran parte del futurismo italiano es una creación de intelectuales burgueses, encastradores del espíritu nacional fascista. En política esta objeción no tiene valor, al contrario confirma nuestra tesis y la fuerza del movimiento internacional comunista futurista.

Marinetti y su grupo, se han apercibido de la necesidad de un renovamiento artístico, bajo la influencia de una nueva civilización que se esta formando, y ellos han presentado con su sensibilidad de artistas, aun siendo atacados por su falta de penetración política del viejo conservadurismo nacionalista y tontamente d'anunciano. El nacionalismo de estos futuristas italianos es un resto del mas putrefacto pasado, del cual no han sido capaces de libertarse, a causa de su educación y mentalidad burguesas. Esto quiere decir que mientras ellos

representan en arte una fuerza revolucionaria, no han sido capaces de romper los lazos y prejuicios políticos de la clase de la cual han salido.

Un foguista que esta ante los hornos, el obrero que trabaja con el martillo eléctrico, el maquinista que conduce una locomotora o el chofer que guía un automóvil, el radiotelegrafista que lanza las ondas hertzianas a través de los océanos no pueden sentir la vida ni gustar el mismo arte que una señora amante del toilet, de un cardenal o de un banquero gotoso. Nosotros creemos -y la experiencia en Rusia lo confirma- que el arte proletario será futurista”.²⁴

El futurismo ruso había tomado su nombre del futurismo italiano fundado antes de la primera guerra mundial y, como señalamos anteriormente, agrupaba diversas tendencias del arte moderno. Con el correr del tiempo, el futurismo italiano se convertiría en la teoría del arte oficial del fascismo, y tanto la vanguardia como su líder Marinetti serían duramente criticados por la prensa comunista argentina.²⁵

Meses más tarde, en enero de 1923 se publica una nota titulada “La revolución en la música de Rusia”, en la cual se da a conocer “un experimento nuevo” que realizan los profesores de música en el conservatorio ruso. Su intención es crear una escala de 52 tonos, totalmente diferente a la escala pentatónica que conocemos en el mundo occidental:

“Hasta la música, en la actual revolución mundial, ha de experimentar la más progresiva renovación de valores. Esto demuestra hasta donde ha ido penetrando la revolución rusa y hasta donde irá su forzada y titánica lucha porque sea una realidad, cada vez mayor, la revolución mundial”.

Nos parece significativo que el artículo, publicado originalmente en el diario *La Nación*, haya sido extraído de esas páginas por el periódico comunista con el fin de sentar posición sobre dicho tema, estableciendo un diálogo que conteste a lo expresado por el diario. El copete de la nota explica que la intención de *La Nación* al reproducir esa información es tergiversar la historia contemporánea de la vida artística de Moscú, y cierra la noticia con el siguiente comentario:

“¡Cuánto aprenderían, si abrieran los ojos a tiempo, ciertos ‘compositores’ y profesores que hacen coro en la orquestación de todas las críticas a la más gigantesca obra que realizan los titanes de la Rusia soviética! Pero, ¿que han de comprender estas cosas los que se embriagan en el alto ambiente de tango y milonga, en que actúa L.P. y sus instrumentos de todos los sectores!”.²⁶

²⁴ Idem

²⁵ Cf. Julia Risler, y Daniela Lucena, “Una mirada sobre las relaciones entre futurismo y comunismo en los años ‘20”, ponencia presentada en las X° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA, Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005.

²⁶ *La Internacional*, N° 573, 17 de enero de 1923.

En julio del mismo año, vuelve a reproducirse una nota extraída de *La Nación*. En esta ocasión, un crítico literario que firma con el pseudónimo “Alpha” publica un artículo que reproduce textualmente un estudio sobre la “poesía proletaria” de Bogdanoff, crítico comunista ruso.

Bogdanoff sostiene que la poesía proletaria es, ante todo, una forma definida de arte, y agrega que en una sociedad de clases la poesía es también representativa de las diferentes clases. El poeta ve la vida desde el punto de vista de cierta clase, por eso, detrás del autor individual está escondido el autor colectivo, su poesía es parte de su autoconciencia. Con respecto a su carácter, Bogdanoff afirma:

“está definido por las primarias y vitales condiciones de la clase obrera misma, por su condición en la producción, por el tipo de su organización, por su destino histórico. La clase proletaria es una clase que trabaja, es explotada, lucha y se desarrolla. Es una clase concentrada en masas en las ciudades y el compañerismo de la cooperación es su característica. Todos esos rasgos tienden por igual a diferenciar la poesía proletaria y hacerla distinta de toda otra poesía... Pero el proletariado es una clase joven, y su arte se halla todavía en el período de la infancia”.²⁷

Luego de estas definiciones el crítico comunista confiesa que le ha costado mucho encontrar una composición poética que pueda servirle como arquetipo de lo que, a su juicio, debe ser la poesía proletaria. Sin embargo, la encuentra finalmente en un periódico obrero ruso, en 1913. Su autor es Samobitnik, y su estrofa final dice:

“Como un gigante labrado en piedra
Tiene y maneja las locas correas...
Deja que sigan girando las ruedas
Ahora las filas están más apretadas...
Eres un nuevo eslabón forjado aquí en ellas...
No tengas miedo”

El comentario de Bogdanoff que sigue al poema se refiere al contenido de la obra:

“No es lo artístico lo que más nos interesa en este poema: lo que más nos emociona es la pureza del contenido, y dudo que se pueda ser más proletario en sentimiento y pensamiento”.

Nuevamente con este artículo aparece el tema de la tradición y el vínculo con la herencia cultural. El autor reconoce al proletariado como el “heredero legal” de toda la cultura pasada, así como el depositario de lo mejor del mundo feudal y también del burgués:

“Debe tomar posesión de esa herencia sin someterse al espíritu del pasado que reina en esos mundos, muchos proletarios lo han hecho antes de ahora. La

²⁷ *La Internacional*, N° 727, 16 y 17 de Julio de 1923.

herencia no debe dominar al heredero, sino que debe ser un instrumento en sus manos”.

El final del escrito de Bogdanoff alienta a que la poesía proletaria se desarrolle y madure, y demuestre toda su fuerza creadora, del mismo modo en que la clase trabajadora demuestra hoy en día su fuerza luchadora.

Quisiéramos destacar el hecho de que el crítico de *La Nación*, que firma con el pseudónimo de Alpha, no refuta la concepción de Bogdanoff, apareciendo más bien en una posición de aceptación con respecto a las ideas del crítico ruso, a las cuales califica como “interesantes”. La única observación que hace, al final de artículo, tiene que ver con la ausencia de comentarios sobre el papel del gobierno ruso en relación al desarrollo de la “poesía proletaria”:

“(…) no puede sino echarse de menos su opinión acerca de lo que debe esperarse del gobierno comunista de Rusia a favor del desarrollo y madurez de la poesía proletaria, aunque difícil y distante provenir”

La Internacional responde a Alpha, haciendo hincapié en la ausencia de comentarios por parte del crítico de *La Nación*, y respondiendo a sus dudas sobre el accionar del gobierno bolchevique:

“(…) lo que podemos echar de menos es que Alpha no haya expresado su opinión.

En cuanto a lo que puede esperarse del gobierno de los Soviets a favor de la poesía proletaria, es mucho. Si Alpha hubiese seguido ligeramente la preocupación de los Soviets por la cultura general, la educación, la ciencia, las artes y las letras, se hubiese evitado su ‘echada de menos’. Hasta ahora, en medio de la guerra civil, del bloqueo, del ataque exterior, la nueva Rusia ha realizado grandes esfuerzos por su impulso. ¡Cuánto no habrá que esperar de la poesía proletaria y de todas las artes cuando la economía rusa pueda restablecerse parcialmente!”.

En los meses siguientes las páginas del diario oficial seguirán mostrando notas que intentarán definir los contenidos de un arte revolucionario y proletario. Un escrito sobre Máximo Gorki y la Revolución Rusa, una nota que reproduce un artículo de León Trosky (“Revolución y cultura”) y algunas opiniones de Lenin sobre estética ofrecerán a los afiliados al PCA reflexiones sobre los artistas y su práctica, y sobre el lugar del arte en la nueva sociedad proletaria.

7. A modo de cierre

A pesar de estas polémicas y tensiones, ninguna definición estética logró ocupar un lugar de privilegio durante los años en los que Lenin estuvo a cargo del gobierno ruso. Solo años después de su muerte se adoptará en Rusia una política definida hacia el arte y se proclamará al realismo como estética oficial, decisión que impactará en el PC local, provocando expulsiones y alejamiento de las filas del comunismo vernáculo.

Bibliografía

Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, 1980
Emilio J. Corbiere, *Orígenes del comunismo argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

Daniel Campione, “Los comunistas argentinos. Bases para la reconstrucción de su historia”, en <http://fisyp.rcc.com.ar/DC-BasesReconstruccHistoria.1.1.pdf>

Cristina Mateu, “Expresiones de la cultura de clase en la cultura nacional”, en *IV Jornadas de Investigadores de la cultura*, Área de Estudios Culturales, Instituto G. Germani, Facultad de Ciencias Sociales, noviembre de 1998.

Horacio Tarcus, “Historia de una pasión revolucionaria”, en revista *El Rodaballo*, n° 11/12, Buenos Aires, primavera 2000.

Comisión del Comité Central del Partido Comunista Argentino, *Esbozo de historia del Partido Comunista Argentino*, Buenos Aires, Anteo, 1948.

Jordán Oriolo, *Antiesbozo de la historia del Partido Comunista (1918-1928)*, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1994.

Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets, 1973.

León Trotsky, “Literatura y revolución” en *Sobre arte y cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Lourdes Cirlot, ed, *Primeras vanguardias artísticas, Textos y documentos*, Editorial Labor, Barcelona, 1995.

Anatoly Lunacharsky, *Sobre la literatura y el arte*”, Buenos Aires, Axioma Editorial, 1974.

Marinetti y otros, “Primer Manifiesto Futurista”, *Futurismo, Manifiestos y textos*, Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.

Horacio Tarcus y Ana Longoni, “Crónica de un temprano e inusual encuentro entre la vanguardia artística y vanguardia política”, en revista *Ramona*, N° 16, Buenos Aires, septiembre 2001.

Sylvia Saitta, “Futurism, Fascism and Mass-Media: The Case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires”, en http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/body_saitta.html.

W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, 4° edición, Madrid, 1995.