



#31

Agosto 2022

El ejercicio del **pensar**

**A la conquista
del cielo**

**Cuatro intelectuales
latinoamericanas
frente a la revolución
china**

SEGUNDA PARTE

Boletín del
Grupo de Trabajo
**Herencias
y perspectivas
del marxismo**



CLACSO

PARTICIPAN EN ESTE NÚMERO

Héctor Hernán Díaz Guevara
Clemencia Lucena
Brenda Rupar
Rosa Nassif

El ejercicio del pensar : la conquista del cielo: cuatro intelectuales latinoamericanas frente a la revolución china #31 / Héctor Hernán Díaz Guevara ... [et al.] ; coordinación general de María Elvira Concheiro Bórquez ; editado por Jaime Ortega Reyna. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2022.

Libro digital, PDF - (Boletines de grupos de trabajo)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-813-353-9

1. Pintura. 2. Arte. 3. Biografías. I. Díaz Guevara, Héctor Hernán. II. Concheiro Bórquez, María Elvira, coord. III. Ortega Reyna, Jaime, ed.

CDD 306.47



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

Colección Boletines de Grupos de Trabajo

Director de la colección - Pablo Vommaro

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Directora Ejecutiva

María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Solange Victory y Marcela Alemandi - Gestión Editorial

Equipo

Natalia Gianatelli - Coordinadora

Cecilia Gofman, Marta Paredes, Rodolfo Gómez, Sofía Torres,

Teresa Arteaga y Ulises Rubinschik.

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> |

<www.clacso.org>



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi. La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

Coordinadora

María Elvira Concheiro Bórquez

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

Universidad Nacional Autónoma de México

elvira.concheiro@gmail.com

Editor

Jaime Ortega Reyna

gtmarxismo@gmail.com

Facebook

<https://www.facebook.com/Herencias-y-perspectivas-del-Marxismo-Gt-Clacso-159187474621120>

Nuestro boletín se titula **El ejercicio del pensar** en honor a **Fernando Martínez Heredia** (1939-2017), marxista cubano, caribeño y latinoamericanista.

Contenido

5 Sobre el realismo en la pintura

A propósito de la obra de
Clemencia Lucena

Héctor Hernán Díaz Guevara

**11 Apuntaciones políticas sobre la
pintura colombiana**

Clemencia Lucena

33 Rosita

Ni más ni menos que nadie

Brenda Rupar

**41 Las enseñanzas revolucionarias
del Che**

Rosa Nassif

El ejercicio del **pensar**
Número **31** · Agosto 2022

Sobre el realismo en la pintura

A propósito de la obra de Clemencia Lucena

Héctor Hernán Díaz Guevara*

Clemencia Lucena es una artista colombiana que nació en Manizales en 1945, estudió escultura en la Universidad de los Andes de la mano del payanés Edgar Negret; Clemencia cambió su apellido de soltera –Escobar– por el de su esposo, Luis Fernando Lucena, una vez se casaron en 1962; el matrimonio estuvo junto hasta el repentino fallecimiento de la pintora en 1983 en Cali, mientras ella se encontraba acompañando el movimiento social de los corteros de caña del Valle del Cauca y de los trabajadores de los puertos (Mosquera Francisco, 1984, p. 9). El que la muerte la hallara vinculada a las movilizaciones populares nos adentra en la que con seguridad es la característica principal de la obra plástica y de crítica escrita de Clemencia Lucena, que fue la entrega de su pincel al

* Invitado por el Grupo de Trabajo CLACSO “Herencias y perspectivas del marxismo” para participar de este dossier. Es historiador y archivero por la Universidad Industrial de Santander, maestro en Enseñanza de la Historia y doctor en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo electrónico: hector diaz.historia@gmail.com.

retrato de las luchas sociales a la usanza de los artistas comprometidos del Realismo Socialista (Clark, Toby, 1997, pp. 85-87).¹

Según María Barón y Camilo Ordóñez, la obra de Lucena puede dividirse en dos partes, una primera que va entre 1967 y 1971, marcada por un claro interés de denuncia de los roles de género y del papel que los medios de comunicación jugaban en la reproducción de estos estereotipos (Barón, María Sol y Ordoñez Camilo, 2019) obra que llegó a exponer en presentaciones individuales y colectivas en este mismo periodo de tiempo.

La segunda etapa vendría marcada por la militancia política de Lucena, que comenzó en 1971 dentro del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (moir)² y tuvo un impacto profundo en su vida que se reflejó finalmente en su producción artística. De orientación maoísta, el moir propuso una interpretación de la línea de masas que llevó a su militancia a desplazarse de las ciudades hacia los campos a través de un proceso que buscó descalzar a sus simpatizantes para que a través de la convivencia con el campesinado poder ganar presencia en las zonas rurales y de paso cambiar la composición de clase del partido (Díaz, Héctor, 2022). Toda esta intensa actividad política terminó siendo apoyada por los artistas de esta organización (Díaz, Héctor, 2019, pp. 319-351).³

1 Corriente que señalaba que "el deber del artista es interpretar, representar y cambiar la realidad". El Realismo Socialista que alimentaba la pintura de Lucena fue modelado después de 1934 en la Unión Soviética, donde construyeron un canon dentro del cual había de moverse la creación artística, muy ligado como tantos otros procesos de la urss a lo que había sido la propia historia de Rusia. Así, el Realismo Socialista –según Toby Clark– actuaba sobre cuatro principios universales, el primero de los cuales era el *narodnost* que buscaba reflejar las preocupaciones de la población y ser dirigido a grandes audiencias; el segundo, el *klassovost*, que buscaba expresar los intereses de clase; el tercero, el *ideinost*, que sugería usar tópicos para representar problemas concretos; y finalmente el *partiinost*, principio según el cual el arte comprometido debía fortalecer la fe de la audiencia en el punto de vista del Partido..

2 El moir, que había sido fundado como plataforma sindical en 1969 y que recién se estrenaba como partido político al año siguiente, en 1971 pasó a convertirse en una fuerza revolucionaria de renombre nacional tras su importante liderazgo dentro del Movimiento Estudiantil de 1971 donde logró ganar las elecciones dentro de las universidades más importantes del país, la Nacional y la de Antioquia.

3 El moir agrupó a los artistas de su partido y a quienes simpatizaban con algunas de sus tesis dentro de una plataforma que denominaron Trabajadores del Arte Revolucionario (tar), donde también convergían agrupaciones musicales como "Son del Pueblo" y grupos de teatro que a nuestro parecer si bien recogían los postulados del arte maoísta, fueron bastante eclécticos en su ejecución..

Indudablemente las discusiones sobre el arte en la Unión Soviética en la década de los treinta y en China en los cuarenta impactaron a los artistas comprometidos políticamente de este periodo, quienes de un modo y otro terminaron por identificarse con ideas semejantes a las que Lucena buscaba reflejar en sus pinturas; no obstante, para ella el sujeto que encarnaba los valores revolucionarios en Colombia no era otro que el partido en que militaba. Así, en la búsqueda del sujeto histórico de su pintura, Lucena señaló que la “musa” de los pintores revolucionarios es “la lucha popular” y que dentro de ella hay muchas formas de apoyar a los explotados, pues para Lucena:

Gran variedad de estilos y formas es lo que necesita y promueve la corriente artística liberadora, campos de cien flores como los que Mao Tse-tung abonó pacientemente y desyerbó luego, sin vacilaciones, durante la epopeya de la revolución cultural proletaria en China. Los artistas comprometidos con la revolución colombiana encuentran su identidad en el propósito común y su contradicción en la diversidad de expresiones. En este orden de ideas planteo una posibilidad tan legítima como otras; una pintura partidaria. Ello obedece a mi convicción de que el moir es, como lo afirma su dirigencia, un partido que anhela con justicia al sitio y al título de jefe máximo de la clase obrera colombiana (Lucena, Clemencia, 1984, p.9).

La relación entre sujeto histórico y medio artístico hará que finalmente se fundan en un solo cuerpo arte y partido, no solo como reza el Realismo Socialista, sino como expresó Mao en las conferencias de Yenán de 1942.⁴

⁴ Por su orientación maoísta el moir, además de los principios anteriormente señalados del Realismo Socialista, recoge una serie de características peculiares que en China le sumaron a su particular interpretación del arte. Durante el año de 1942, antes del triunfo de la Revolución China en octubre de 1949, Mao se reunió con un número importante de cuadros en la región de Yenán donde dictó una serie de conferencias y charlas sobre el estilo que debían llevar los comunicados del partido, tal y como se puede ver en la invitación a extirpar el estilo *cliché* de los textos de los militantes por considerar que ésta forma revivía extranjerismos e ideas confucianas asimiladas al feudalismo que los comunistas combatían. No obstante, a nuestro parecer el señalamiento más importante realizado por Mao –además de rescatar los postulados del Realismo Socialista– es la afirmación de que el arte no debía ser solo un medio de educación popular para lograr la revolución sino también para combatir la permanencia del capitalismo dentro del socialismo..

Las acciones políticas emprendidas por el moir fueron bastas durante las décadas del setenta y ochenta, pues no solamente se vincularon al campesinado sino también a los pequeños productores agrícolas, mineros y pescadores, además de los sindicatos obreros y movimientos sociales tradicionales. Lucena apostó por retratar la vida cotidiana del moir en su vinculación con los reclamos populares para que así sus pinturas fueran “instrumentos que comienzan a entonar y quieren acoplarse al ritmo que marca la vanguardia de la revolución colombiana”. De modo tal que Lucena retrató a campesinos y obreros junto a los militantes mientras desarrollaban sus jornadas de trabajo popular; así en sus pinturas aparecen tanto los líderes obreros como al secretario general del moir, Francisco Mosquera Sánchez.⁵

No obstante, pese al esfuerzo de Lucena por llevar a los andes colombianos las conclusiones del Foro de Yenán, el campo artístico colombiano no presentaba mayor espacio para su propuesta plástica. Por lo anterior Lucena buscó –como señala Díaz Jaramillo– cuestionar las prácticas del campo artístico nacional (Díaz, José, 2019, pp. 289-290), e inclusive su propio devenir histórico al que le contrapuso una interpretación teleológica del desarrollo del arte en Colombia, en el que el Realismo Socialista por ella representado sería la fase final del desarrollo histórico encarnado en los militantes descalzos.

Y aunque su obra representaba esta teleología, Lucena buscó defender sus posturas de forma escrita. Asidua invitada a la sección dominical de *El Tiempo*, el diario de mayor circulación del país; también escribió para *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga y sobre todo en la revista cultural *Estravagario* de Cali dirigida por María Mercedes Carranza y Fernando Garavito. Fue en estos medios donde perfiló sus ataques más fuertes contra los autores consagrados por la prensa nacional y, particularmente,

⁵ Barón y Ordóñez también resaltan la existencia de las preeminencias dentro de la pintura de Lucena que es tomada del arte maoísta del periodo de la Revolución Cultural, para esta afirmación ellos se apoyan en Álvaro Medina, quien señala que en “la teoría de las tres preeminencias [...] se debía representar a los personajes positivos entre todos los personajes representados, resaltar a los héroes entre todos los personajes positivos y por último, dar prominencia al héroe principal entre todos los héroes”. Barón y Ordóñez, “Lucena, Clemencia”. Bajo esta estructura, Mosquera representaría la última de las tres preeminencias.

contra la crítica de arte más connotada del país en aquel entonces: la argentina Marta Traba.

Traba, historiadora del arte educada en París, llegó a Colombia en la década de los cincuenta a complementar sus estudios en la Universidad de los Andes desde donde impulsó la creación del que al día de hoy sigue siendo el centro más importante de arte moderno, contemporáneo y conceptual del país, el mambo en 1953. Traba dentro de sus distintos proyectos escribió su *Historia abierta del arte colombiano* (1974), libro que la autora construyó sobre aquellos pintores que para ella hacían parte del problema del “arte nacional” sobre los cuales hilaba un relato que partía desde la colonia y llegaba hasta los grandes artistas contemporáneos de la autora, como Alejandro Obregón y Fernando Botero.

Y aunque dentro de su libro Traba se preocupara por la cuestión “nacional” y que aplaudiera cierta distancia que Obregón y Botero tomaban de las corrientes mayoritarias del arte europeo y estadounidense de la época (Traba, Marta, 2016, p. 262), para Lucena ella era representante de la decadencia del medio artístico colombiano dedicado a emular el arte extranjero y, sobre todo, de fomentar la idea de que las ideas se generan aisladas del medio material que las produce.

Con dos interpretaciones tan radicalmente opuestas, los contenidos para la polémica estaban servidos. Así, a la narración creada por la crítica argentina, Lucena antepuso la suya propia y la publicó junto con otros artículos de su autoría en el libro *Apuntaciones políticas sobre la pintura colombiana* (1975) publicado por la editorial Bandera Roja, que poseía junto a su esposo. De este libro transcribimos nosotros el prólogo y la primera parte, donde la autora discute el relato impulsado por Traba para construir su propia interpretación del devenir histórico de la pintura en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- Barón María Sol y Ordóñez Camilo – Equipo TransHisTor(ia) (2019). “Lucena, Clemencia”. *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>
- Clark Toby (1997). *Art and propaganda in the twentieth century: the political image in the age of mass culture*. Hong Kong: The Everyman Art Library.
- Díaz Guevara, Héctor Hernán (2022). “Los cóndores que cazaban tigres de papel” *Una historia comparativa del maoísmo durante la Guerra Fría en Colombia y Perú (1964-1993)*. Tesis de grado para optar el título de doctor en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Díaz Guevara, Héctor Hernán. (2019). “Nuestro realismo socialista, hacia un teatro popular, nacional y profesional en el seno del maoísmo colombiano 1971-1979”. En: Brice Calsapeau Losfeld y Miguel Ángel Urrego, *La década roja: ¿clímax o fracaso revolucionario? de los mayos 68 a la revolución cultural, 1966-1976* (319-351). Morelia: Editorial Morevallado.
- Díaz Jaramillo, José (2019). “Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu”. *Revista Colombiana de Sociología*. 42 (1), 2019.
- Lucerna Clemencia (1984). “En pos de un arte de partido”. *Tribuna Roja*. 46.
- Traba Marta (2016). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Tse Tung Mao (2016). “Contra el estilo de cliché del Partido (8 de febrero de 1942), En: *Textos escogidos (1926- 1963)*. Buenos Aires: Editorial Ágora, 2016.
- Tse Tung, Mao (2016). “Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura (mayo de 1942)”. *Textos escogidos (1926- 1963)*. Buenos Aires: Editorial Ágora.
- Mosquera Sánchez Francisco (1984). “Palabras para que no se olviden nunca: Francisco Mosquera, secretario general del moir, en el entierro de Clemencia Lucena”. *Tribuna Roja*, 46.

Apuntaciones políticas sobre la pintura colombiana

Clemencia Lucena*

La situación del arte colombiano hoy es sumamente conflictiva. Se está desarrollando una muy descarnada lucha de clases en el seno de la intelectualidad. Esto obedece a la lucha de clases general que vive el país y obedece también a que la intelectualidad no ha sido nunca ni es hoy un todo homogéneo.

Este enfrentamiento ideológico constituye un gran progreso en la tarea de esclarecer las verdaderas necesidades artísticas y culturales de nuestro pueblo, ha suscitado un debate que permite distinguir entre esas necesidades objetivas y los caprichos subjetivos en cuanto motores de la creación artística; está haciendo a los artistas reaccionarios menos hipócritas y a los revolucionarios más conscientes de su papel político, y ha provocado, en general, una radicalización de fuerzas, ya sea la decisión mantenerse al lado de los sectores atrasados de la sociedad, las clases explotadoras o, por el contrario, se sitúen con la corriente del futuro, al lado del pueblo revolucionario.

* Lucena, Clemencia, "Prólogo", En: Clemencia Lucena, *Apuntaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Bogotá, Editorial Bandera Roja, 1975, pp. 7- 18.

Con la discusión amplia sobre la creación artística y sobre las posiciones políticas que la generan, se quitará a esta materia todo el maquillaje que las élites vienen superponiéndole para separar a la masa de gente sencilla de una actividad social que es, más que de nadie, de su incumbencia.

Las cosas vienen poniéndose en su lugar. La “cultura colombiana” y el “arte colombiano” son los mimbres que la reacción utiliza para denominar su cultura y su arte desde el poder. En cierto sentido tiene razón porque la cultura de nuestro país es, en general, la cultura de terratenientes y burgueses, una cultura ultra reaccionaria impuesta al pueblo, y que existe como cultura dominante. La clase que dispone de los medios de la producción material dispone con ellos, al mismo tiempo, de los medios de la producción intelectual, de modo que a ella, en general, están sometidos quienes carecen de esos medios de producción. Es sabido, sin embargo, que la burguesía presenta sus intereses como comunes a todos los miembros de la sociedad, aun cuando sabe muy bien que no son sino sus propios intereses de clase.

Pero en Colombia existen, aunque no estén suficientemente desarrollados aún, elementos de cultura revolucionaria, porque en toda sociedad dividida en clases existe una masa trabajadora y explotada, cuyas condiciones de vida necesariamente engendran una ideología revolucionaria.

Sin embargo la reacción llama “cultura colombiana” a su propia cultura, la entroniza como cultura dominante y alega, por añadidura, que ella refleja los intereses de toda la sociedad. Pero lo que está bajo la dirección de la burguesía no puede pertenecer a las masas populares. Ella pretende, a sabiendas de que es falso, que no existen contradicciones ideológicas, que no hay intereses encontrados, que todos han escogido “libremente” esa cultura. Su propósito es, en resumen, negar la lucha de clases que tiene lugar en la sociedad y de la que no escapa, ni mucho menos, la cultura, y negar, por supuesto, esos elementos de cultura revolucionaria existentes. Pero los hechos pueden más que toda esa palabrería oficial. La vida social colombiana está organizada de manera bien clara: de un lado terratenientes y burgueses intermediarios del capital extranjero, y del otro proletarios, campesinos y el resto del pueblo. Unos

y otros conforman dos fuerzas antagónicas de propietarios y desposeídos, explotadores y explotados, patronos y siervos que sostienen entre sí una lucha a muerte. Las condiciones en que viven los explotadores les obligan a afianzar el régimen neocolonial existente. En cambio, las condiciones en que vive el pueblo le obligan a socavar ese régimen. A este estado de cosas corresponden dos clases de conciencia: reaccionaria y revolucionaria, burguesa y proletaria; dos ideologías, dos culturas, dos tipos de arte.

Uno de los pilares de sustentación del arte burgués es la llamada “libertad absoluta de creación”. Pero no puede haber libertad real y efectiva ni en la reacción artística ni en nada, en una sociedad fundada sobre el poder del dinero, donde las masas trabajadoras viven una miseria creciente mientras una minoría explotadora vegeta en el parasitismo. Esa “libertad absoluta” es una presunción y un disfraz. Es imposible vivir en la sociedad y no depender de ella. La libertad del artista burgués no es otra cosa que dependencia encubierta respecto al dinero y al soborno de las clases dominantes. Los revolucionarios han desenmascarado siempre estas pretensiones mentirosas, no para conseguir un arte independiente de las clases sociales –esto es imposible–, sino para oponer el arte con membrete de “libre” pero de hecho vinculado a la burguesía y puesto a su servicio, un arte libre con respecto a las clases dominantes, libre con respecto al capital y abierta y voluntariamente vinculado con el pueblo y puesto a su servicio.

Un país sometido a la dominación del imperialismo norteamericano a través de sucesivas camarillas antinacionales, cada una peor que la anterior, no puede tener como cultura dominante cosa distinta de un engendro desastroso. Los valores que la oligarquía colombiana impone al pueblo son una mezcla de ideas conservadoras, clericales, y pretendidos “avances” de una burguesía mediocre que copia lo más abyecto de las metrópolis, groseramente, con torpeza y obsesividad.

Porque en materia de imitación los artistas de las clases dominantes de nuestro país tienen bastante experiencia. La copia ferviente de las tradiciones españolas durante la colonia, de las corrientes cortesanas

inglesa y francesa y de las modas norteamericanas hoy, revela en estos artistas una sorprendente vocación de plagiarios y su producción, en cada periodo histórico, confiesa a gritos el modelo copiado. Tales modelos no son escogidos al azar. Asimilar con crítica elementos positivos del arte de un país extranjero es legítimo y beneficioso, pero la nómina de artistas de la reacción no puede escoger sino lo más retardatario y esclavizador, demostrando siempre su obsequiosidad con el régimen y su desprecio de los intereses nacionales.

La situación oprobiosa de sometimiento a culturas ajenas, a costumbres y arte ajenos, el coloniaje que pesa sobre nosotros con la complicidad y el beneplácito de la reaccionaria clase dominante colombiana, la burla de que es objeto el pueblo cuando se le impone el arte que pertenece y sirve a sus enemigos, todos estos hechos son el motor y el motivo de este libro, cuya modesta pretensión es aportar algo en la tarea de criticar un arte nuevo, colombiano, que tenga bases científicas y un carácter popular, que no se pliegue a los intereses de la clase dominante de nuestro país ni a los del imperialismo norteamericano. Un arte que reniegue del servilismo y sea útil ya no a la camarilla de explotadores, como ha sido la norma hasta hoy, sino a la mayoría de la población colombiana, un arte revolucionario.

Este libro se concentrará primordialmente en las artes plásticas colombianas. Se han incluido algunos datos históricos necesarios para completar el enfoque. La primera parte intenta un repaso somero de obras, nombres y acontecimientos, no un análisis exhaustivo de todo el complejo social y político que ha dado lugar al movimiento artístico de nuestro país.

La segunda parte es una recopilación de artículos de crítica publicados de 1971 para acá, donde se ejemplifica con situaciones concretas el desarrollo de la lucha política que agita al movimiento pictórico colombiano.

Los criterios utilizados en el juzgamiento son criterios políticos. No de otra forma han sido juzgadas siempre las obras de arte ni existe un criterio que le supere en importancia. Para todas las clases sociales,

independientemente de sus declaraciones o posturas, la política es lo esencial y definitivo en sus juicios y opiniones.

El arte se refiere directa y abiertamente a fines sociales, ha sido en el transcurso histórico clara y definitivamente arma ideológica, instrumento político, propaganda. Desde la división de la sociedad en clases el arte ha sido fruto de la lucha clasista, la ha reflejado y la ha impulsado también.

El equívoco hábilmente difundido por la reacción de que solo el arte revolucionario contiene un mensaje político, la división arbitraria que ha intentado entre “arte puro” y “arte político”, son falacias destinadas a demeritar todo arte que intranquilece a los explotadores, que concientice a las masas e impulse la lucha por la revolución. Los críticos burgueses no cejan en su empeño de presentar el arte de su clase como fundamentado en lo que llaman “valores estéticos”, surgidos, a su entender, por arte de magia, sin base material ninguna. Alegan que está por encima de las clases sociales, que nada tiene que ver con la prosaica realidad, y que lo contrario es anécdota, ilustración y panfleto. Toda referencia consciente a la realidad los saca de quicio y no dejan de lamentarse de que semejante atrocidad –referirse a la realidad– “destruye la ilusión estética” y “hace perder al arte todo su poder mágico de emocionar”.

En ninguna parte se encuentran tantos términos esotéricos como en una apología de un artista reaccionario. Ningún lenguaje tan supersticioso y metafísico como el que emplean para describir una fanfarronada con pretensiones de arte.

Pero la premisa idealista de “el arte por el arte” está sobradamente desvirtuada. Todo arte pretende deliberadamente o involuntariamente lo logra, hacer constataciones sobre datos reales, es respuesta y producto de la realidad social, de las condiciones políticas, de las ideas predominantes, sea cual sea la clase que lo origine.

Es cierto que artistas en iguales condiciones económicas se comportan de modo diferente, pero la norma es que, pese a sus características

personales diferentes, los artistas de una misma clase social o de una misma posición de clase producen expresiones artísticas semejantes, acordes con los valores, intereses y objetivos de su clase, producen, en conclusión, obras políticas. Por otra parte, la relación entre forma artística y mensaje es indisoluble. Aún en obras cuya forma es sosa y están supuesta o aparentemente desprovistas de todo mensaje, el autor no puede sustraerse de su particular concepción del mundo y quiera que no, lo consigna.

Apuntaciones políticas sobre la pintura colombiana *Primera parte*

El arte producido durante la dominación española sobre nuestro país no puede juzgarse como el arte de hoy en el sentido de que era una actividad gemela de la artesanía, característica que no perdió hasta haberse asentado la república, ya avanzado el siglo XIX. Era tan frecuente que un pintor, por ejemplo, hiciera alternativamente cuadros, estatuillas, retablos, altares, puertas, muebles y marcos decorados, que artista y artesano no se diferenciaban fácilmente o eran una misma persona.

La primera y determinante peculiaridad de este arte es su filiación hispana, el hecho de estar concebido conforme a los moldes trasladados de la España feudal y católica. La temática era estrictamente religiosa, con excepciones tan escasas que no modifican el cuadro. Además era la Iglesia quien principalmente acaparaba la producción artística, encargando la construcción y ornamentación de sus templos y eligiendo ella misma los temas de altares, frescos, tallas y pinturas. El resultado no podía ser otro que un arte de estilo español, saturado de una mística impuesta, sin raíces americanas, donde las influencias indígenas y negras apenas se dejaron sentir en secundarios aspectos formales, como que fueron arrasadas por la conquista las culturas de nuestros aborígenes, y las africanas dispersadas con la esclavitud. No fue posible pues, que se incorporaran los elementos de cultura autóctona a la cultura española recién llegada. Ni mucho menos que sobrevivieran en una cultura independiente. Y de hecho no se da en este período un arte diferente del oficial.

La corriente artística burguesa, la más avanzada de Europa entonces, con los pintores holandeses a la cabeza, reflejaba el avance social, exaltaba el trabajo y las realizaciones del comercio y la agricultura, pintaba la vida de los trabajadores, luchando contra todo el lastre medieval, incluida la dominación anquilosante de la Iglesia Católica. Esta corriente burguesa no tenía representación ninguna en la España del siglo XVII, económica y políticamente atrasada, con un arte correspondientemente oscurantista, consagrado a los intereses de la contrarreforma. Y fue, naturalmente, el que los conquistadores impusieron como arte oficial en sus colonias americanas.

Gregorio Vázquez Ceballos (1638-1711), puede considerarse el pintor colombiano más representativo de la época colonial. Le fue encargado pintar todo el santoral del rito cristiano, como que logró consolidar un prestigio que lo convirtió en un artista muy solicitado y con una considerable clientela. Su obra refleja la marcada influencia y a veces la copia, con ligeras variantes, de artistas italianos y españoles.

Vázquez se limitó a la consignación de los reaccionarios valores dominantes, a la producción de un arte que era, ante todo, imposición española y estaba, en síntesis determinada su actitud por las condiciones sociales y políticas imperantes. Más aún, la pretensión de Vázquez de ser un artista español —un ideal promulgado desde arriba—, la compartió con los demás artistas asalariados de la clase gobernante por tratarse, precisamente, de un requisito indispensable para que se les encomendaran trabajos.

Algunos conservadores lamentan hoy que “no se hayan preservado los valores esenciales del arte de la Nueva Granada”, calificado por ello “como un arte auténticamente nuestro, cuyo desarrollo se estancó a consecuencia de las guerras de la Independencia”. Solo pueden entenderse tales afirmaciones como nostalgia del atraso. Los llamados “valores esenciales” de ese arte español producido en Colombia, eran su carácter reaccionario, sus formas y temas feudales, su contenido opresivo. Y para los defensores de su permanencia, nada más funesto que la guerra de Independencia, el suceso que habría de redundar en progreso

para el arte colombiano, al menos en alguna medida. Sin embargo la nostalgia de los conservadores es exagerada porque durante todo el siglo XIX la pintura colombiana continuó esencialmente basada en el culto a la tradición colonial y a su soporte religioso, y aún en la primera mitad del siglo XX abundaron los pintores cuya única fuente de temas era la religión católica. ¿Cuánto más debieron “preservarse los valores esenciales” del arte de la Nueva Granada”?

El arte del período subsiguiente no rompió de un golpe, ni mucho menos, con los valores y las normas coloniales. Pero significa un avance notable el hecho de que la pintura de la independencia ilustró algunos hechos políticos y sociales de importancia, surgieron caricaturistas de talento, pintores de costumbres y muchas nuevas manifestaciones artísticas de valor testimonial y didáctico, populares y útiles.

Las obras, por ejemplo, de José María Espinosa (1796-1883), referentes a algunas acciones de la guerra de Independencia, son cuadros históricos de importancia que ilustran las batallas en que el autor participó. Espinosa luchó bajo las órdenes de Nariño, y al retirarse combinó la actividad política con la pintura. Dicen que durante las campañas no se desprendía de una barrita de tinta china con la que hizo muchos dibujos y apuntes. Durante la guerra, en Pasto, aprendió algunas técnicas indígenas sobre la aplicación de color. Más tarde aprovecharía estos conocimientos técnicos, lo mismo que su experiencia como soldado en la ejecución de sus obras. En 1876 publicó “Memorias de un Abanderado” (Espinosa fue abanderado de Antonio Nariño), obra escrita por José Caicedo y Rojas con tema de Espinosa, donde narra los hechos históricos ocurridos entre 1810 y 1819.

Espinosa produjo estas obras basado en su participación directa en los hechos, seguramente más documentado y motivado que otro artista que hubiera permanecido al margen de la guerra. Pero el hecho notable es que escogió como tema para la creación artística el aspecto más importante de la vida nacional en ese entonces, la campaña libertadora. Es el único pintor del siglo XIX integralmente comprometido en la lucha por conquistar la independencia. Hay que destacar también que solo

produjo muy pocas obras con tema religioso. Hizo retratos de muchos participantes en la guerra, de personajes de la política, excelentes caricaturas y dibujos donde ridiculizó los convencionalismos y prejuicios de la sociedad santafereña y también, como era usual entonces, retratos de miembros de las familias oligárquicas.

Espinosa tiene sobre sus antecesores piadosos la superioridad de que obtenía sus temas de la realidad nacional y no de la tradición feudal española, lo que comunicó no poca beligerancia política a su obra. Y aunque ésta es bien diferente de la de sus contemporáneos, realmente excepcional, es claro que no surge solo del carácter peculiar de Espinosa. No son las ideas las que crean otras ideas, no son las formas artísticas las que crean nuevas formas artísticas, sino que son los cambios de las condiciones reales de los hombres los que determinan cambios también en las concepciones filosóficas o en las representaciones artísticas.

El siglo XIX es un siglo de conmociones, de guerras, de conquista paulatina de la independencia, donde los acontecimientos se suceden con rapidez y se agolpan unos sobre otros, atropelladamente. El desarrollo es muy irregular, y las transformaciones políticas no cuajan inmediatamente, incluso pasan muchos años antes de que empiecen a operar de manera efectiva. Una intensa lucha de clases tiene lugar en la república recién nacida. Los terratenientes, con la Iglesia a la cabeza, los sectores más atrasados y reaccionarios de la sociedad, son enemigos, por ejemplo, de la abolición de la esclavitud y de la eliminación de los resguardos indígenas —ambas cosas útiles para ellos conservar su poder—, mientras que esas dos medidas son apoyadas por otros sectores sociales. Los comerciantes propiciaban la supresión de los resguardos y la abolición de la esclavitud, por cuanto los indígenas al vender sus tierras y los esclavos liberados se incorporarían a otras formas de producción, convirtiéndose de hecho en mano de obra barata y en nuevo mercado. En lo que se refería al libre cambio, los comerciantes querían establecerlo, suprimiendo las tarifas aduaneras proteccionistas y los artesanos —en ello se identificaban con los terratenientes— veían en esa política el fin de su parroquial mercado.

A un período convulsionado como este corresponde un arte que ensaya la representación de muchas cosas diferentes entre sí o francamente contradictorias. Importantes y frívolas, objetivas y subjetivas, planteando posiciones de clase particulares, lo que significaba un progreso respecto del período colonial, con el imperio absoluto de la pintura religiosa. Los artistas del siglo XIX pintaron la historia fría de los retratos académicos, la historia jocosa de los personajes de la época, los pintores de la Expedición Botánica recorrieron el país dibujando la vegetación, la topografía y las costumbres de muchos lugares de Colombia.

La producción de entonces no contraviene la tesis de que el arte es el reflejo de las condiciones económicas y políticas reinantes. Porque lo que refleja el arte del siglo XIX es precisamente la búsqueda de acomodamiento, de identidad, en la precariedad de un país con una independencia política de la España feudal y una nueva dependencia, esta vez con respecto de la Inglaterra burguesa; un país donde estallaba en cualquier momento una nueva guerra civil, donde se levantaban en armas terratenientes y comerciantes, proteccionistas y librecambistas respectivamente, se separaban las provincias y en fin, se vivía una completa inestabilidad.

En la segunda mitad del siglo, durante las administraciones de José Hilario López y Tomás Cipriano de Mosquera, hubo cambios importantes, transformaciones económicas y políticas como la abolición de la esclavitud, el remate de las tierras que pertenecían a la Iglesia incorporándolas al mercado y a la producción, la legislación que permitió extender el cultivo del tabaco, la colonización antioqueña, la eliminación de impuestos excesivos que entorpecían la producción, entre otras.

Pero no hubo artistas que plasmaran estos progresos, que ilustraran el cambio. La mayoría provenía precisamente de los sectores sociales menos interesados en él, los terratenientes, una aristocracia particularmente elitista, reaccionaria y hermética que marcó el carácter de sus hombres y limitó la obra de sus artistas a la expresión de su ideología.

Encontramos que muchos artistas de la época participaron en la lucha política como periodistas, parlamentarios o soldados, al tiempo que producían obras artísticas frívolas, decorativas e insulsas. Manifestaron de manera más explícita en terrenos distintos al del arte sus posiciones políticas, fervor nacionalista o fanatismo elitista, y produjeron un arte que evitaba referirse abiertamente a tales posiciones, y que simplemente halagaba a la aristocracia consumidora de retratos y miniaturas.

Espinosa, a pesar de que ejerció también las funciones de pintor cortesano, con su obra política insular evidencia la actitud reaccionaria de sus contemporáneos. No se ignora aquí el papel positivo de la caricatura y el panfleto, pero es indudable que su efecto no es comparable al de manifestaciones artísticas más severas.

Por otra parte, esa tendencia a separar la actividad artística de la política —tendencia arraigada y persistente hoy— encubre dos ideas: la primera, que al producir un arte meramente formalista no se está tomando posición política, lo que constituye una falsedad, y la segunda que la misión del arte es tranquilizar el espíritu, lo que significa otra falsedad y conlleva una concepción reaccionaria del papel del arte en la sociedad.

El siglo XIX transcurre pues sin que se den, en general, virajes bruscos en la producción artística, aun cuando en el país se agitan ya nuevas concepciones filosóficas y se han realizado modificaciones sociales que, aunque confusas y precarias, constituían base para manifestaciones artísticas de mayor beligerancia y más numerosas. En la primera mitad del siglo XX desarrolla su producción Andrés Santamaría (1860-1945), erróneamente considerado el mejor pintor colombiano de la época. Marta Traba ha dicho de él: “Es el más grande pintor colombiano de principios de siglo. Su obra se desarrolla cuando los pintores nacionales continuaban creyendo en el retrato fiel de la burguesía santafereña o en el paisaje textual... Su trabajo se desarrolla decididamente con el arte europeo que le era contemporáneo; conoce a fondo todos los resultados del impresionismo... Hasta llegar él los pintores locales preferían describir a pintar”.

Lo que destaca Marta Traba en estas afirmaciones y lo que ha destacado por sobre todo la crítica reaccionaria del país, como una de sus mejores cualidades, es el carácter europeo de la obra de Santamaría. Estamos saturados de ese enfoque. Lo que debe aclararse de una vez es que Santamaría no pudo ser el mejor pintor colombiano de su época por la sencilla razón de que era un pintor europeo. Creció y se formó en Europa, aprendió el oficio en Europa y tomó de Europa sus temas. De sus 85 años solo 15 –no consecutivos— transcurrieron en Colombia, a donde evidentemente no vino a aprender nada sino a enseñar, ya completamente formado, como rector de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, invitado por Rafael Reyes.

La crítica reaccionaria ha inventado que Santamaría fue un gran innovador, un artista de vanguardia y un genio. Y tiene dos buenos motivos para hacer estas afirmaciones: el primero es el origen de clase del pintor y el segundo el hecho de que hubiera pasado toda su vida en Europa. Un hijo de la clase dominante, fiel a ella, un burgués que distraía su ocio con pinturas intimistas, y que además cultivaba un estilo francés, tenía asegurados todos los privilegios y la adulación de su clase-

La obra de Santamaría, ajena a nuestro país, nada puede reflejar del desarrollo de la pintura colombiana, nada, ni vagamente, de la realidad social. Hace parte de un impresionismo tardío que debía, por las condiciones de atraso predominantes, ser impuesto por la élite bogotana de entonces. Practicó Santamaría, como sus maestros europeos, un estilo aristocrático y subjetivista, encaprichado con lujos y rarezas, nacido estrictamente de sus vivencias personales, una obra con un sello inconfundiblemente palaciego.

Contemporáneos de Santamaría, Baldomero Sanín Cano, Ricardo Hines-trosa y Max Grillo, intelectuales de influencia, quienes elogian al pintor y capitalizan su obra, exhiben su regocijo por el hecho de que Santamaría pertenece a su misma clase. Decía entonces Sanín Cano: “Cuando los impresionistas vinieron a representar las cosas como ellos las veían, ya era tiempo de que la pintura se atreviese a ser lo que no había sido sino pocas veces y eso a manera de ensayo. ¡Era tiempo de que la pintura

fuese sencillamente la pintura! ¡Había sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones ideológicas”. Y Marta Traba coincide con Sanín sesenta años después, afirmando: “Ese talento solitario repitió tercamente durante toda su obra la misma premisa sacada del mayor descubrimiento que deslumbraría a la generación europea de principios de siglo, la pintura es pintura, solo pintura y nada más que pintura”.

Pero sin duda la producción colombiana más importante de este período es la de cierto número de artistas provenientes de la burguesía liberal, quienes estaban persuadidos de que la pintura no era solo pintura y a quienes semejante “descubrimiento” no deslumbró por completo.

Algunas de sus obras expresaban rasgos nacionalistas y actitudes democráticas, influidos en algo por los muralistas mejicanos. Plantearon nuevos temas, buscaron nuevas fuentes para la creación, quisieron representar al pueblo, y aunque tal representación resultaba muchas veces endulzada y subjetivista, el hecho rompía los patrones dominantes y significaba una innovación progresista, un avance en el panorama artístico colombiano.

Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Alipio Jaramillo, principalmente, hicieron obras referentes a situaciones sociales y políticas, obras que ilustraban la represión ejercida sobre los obreros, los problemas de vivienda de las clases populares y su condición miserable, obras que denunciaban el fascismo. Ramón y Josefina Barba produjeron esculturas de contenido progresista también: “Guerrilleros del Tolima”, “Manuela Beltrán”, “Los Comuneros”, para mencionar algunas.

Este tipo de obras, sin embargo, son excepciones en el conjunto de la producción de estos artistas. Las alternaron con un costumbrismo idílico, feudal, con retratos de la aristocracia y otros temas superficiales, para desembocar en un híbrido insulso, desdibujándose en él la obra propiamente política.

La esencia democrática latente en algunas de estas obras salva inicialmente a la corriente de un juicio demasiado severo, pero su claudicación, el silencio cobarde que guardaron frente a acontecimientos tan graves como la violencia bipartidista que asoló tan monstruosamente nuestro país, frente al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán perpetrado por la oligarquía, y frente a la creciente opresión ejercida sobre el pueblo colombiano, los cataloga como oportunistas que nunca pusieron en peligro su posición de privilegiados. Fueron dignos representantes de una burguesía sin vocación histórica, descrita por Marx como “sin fe en sí misma y sin fe en el pueblo, gruñendo contra los de arriba y temblando ante los de abajo, egoísta frente a ambos y consciente de su egoísmo, revolucionaria frente a los conservadores y conservadora frente a los revolucionarios, recelosa de sus propios lemas, empavorecida ante la tempestad mundial...” La falta de firmeza política de estos artistas, su inconsecuencia, su incapacidad para modificar su posición de clase y encaminar el trabajo hacia los fines elevados de servir al pueblo, todo esto los estigmatiza como reaccionarios.

Sus arrestos duran escasamente lo que los gobiernos liberales. De 1930 a 1946 se les contratan muchos murales para edificios públicos, se les encarga exaltar las “realizaciones gubernamentales” y se les provee, como es la tradición hasta nuestros días, de uno que otro cargo burocrático, donde usualmente se apoltronan los artistas colombianos, se adaptan como un guante al pensamiento oficial y se hacen gratos a los “señores”, terminando por perder, los que alguna vez la tuvieron, la última chispa de rebeldía.

Cuando el sector conservador de la oligarquía llega al gobierno hace tapar unos cuantos murales que contienen desnudos, en gesto de celoso catolicismo, y estos artistas encuentran la oportunidad perfecta para deshacer todo compromiso con el pueblo y cancelar cualquier tema que pueda incomodar a los explotadores. Se declaran perseguidos y su vigencia termina, sin pena ni gloria, sin haber cimentado ninguna corriente de importancia, sin secuela de ningún tipo, sin incidir en la producción artística posterior. La obra que desarrollarán en adelante, perdida toda beligerancia política, completamente mediatizada, resulta reaccionaria

para la izquierda y desueta para la derecha, cuyas exigencias de “modernidad” la descartan como anticuada.

Lo que necesita ahora la derecha del país son cosas novedosas, acordes con la nueva época, es decir con la nueva dependencia, un arte proimperialista que borre de una vez todo lo escrito, que reniegue de la nacionalidad y de todo lo que signifique libertad. Y lo tuvo. Desde arriba se propició la creación de un arte ajustado a las exigencias de los gobernantes títeres de turno, y a los compromisos con el imperialismo norteamericano, un arte alienado, plastificado, deshumanizado, nacido del más vergonzoso lacayismo. Para montar este mito e imponer sus reglas, se emprendió la campaña de desprestigio del muralismo mejicano, obstáculo no pequeño para los críticos de la reacción, quienes agotaron el idioma en busca de adjetivos oprobiosos para calificar la producción artística más respetable de América Latina. Marta Traba, por ejemplo, cuyos encarnizados ataques al nacionalismo mejicano ocuparían demasiadas cuartillas si se transcribieran, define esta corriente como “una regresión”, se lamenta del “aliento nacionalista, el escándalo de la prédica socializante y la demagogia pictórica del muralismo salido de la revolución mejicana”. Y sobre las proyecciones de esta escuela dice: “Una fuerte corriente de pintura americana se dejó seducir por este canto de sirena, sin comprender que se cambiaba una servidumbre por otra peor, que convertía al arte en ilustración y testimonio de la historia contemporánea, enfocada, además, bajo un ángulo político claramente tendencioso, que no hacía más que limitar sus alcances y perspectivas”. Considera esta crítica que la década del cuarenta, a consecuencia de la influencia mejicana, es una época de estancamiento de la plástica latinoamericana. Pero el sentido que para ella y para todos los enemigos de la escuela mejicana tiene el término estancamiento, es algo singular: consiste en no estar matriculados los artistas en las corrientes de vanguardia de los países capitalistas, basadas todas ellas en las antiguas premisas metafísicas del “arte por el arte”, sea cual sea la forma que tomen. Estancamiento es para la reacción, el poner la política al mando abiertamente, sin tapujos, pues nadie mejor que la derecha lo hace, aunque para determinados fines lo encubra, como en el caso del arte. Lo que ataca en el muralismo mejicano es la idea política que conlleva y

transmite, la idea de la revolución y el socialismo. No combate, ni mucho menos, un “planteamiento formal”, porque eso es secundario y porque no existen tales “planteamientos formales” desprovistos de contenido, con vida y significado propios. Y elogia lo que transmite el mensaje que le es favorable a la reacción.

Cuando una obra reaccionaria resulta lo bastante eficaz como para promoverla, y su forma y contenido están muy desequilibrados, el crítico se encarga de justificar las deficiencias, ya sea buscando un nuevo “ismo” donde colocar el adefesio para que sobreviva o haciendo una construcción literaria de “alto vuelo” para exhibir las deficiencias como virtudes, llamándolas “hallazgos estéticos”, “deliberado barbarismo” y otras tonterías similares. Lo que no puede tolerar la derecha es que el contenido esté en su contra. Entonces utiliza todos los métodos para minarla, apela a todos sus recursos. Y cuanto más peligroso sea para la estabilidad del régimen de explotación clasista el contenido manifiesto del arte, tanto más virulento será el ataque de la derecha. Si les importara ante todo, principalmente, como declaran, lo que han dado en llamar el “contenido estético”, se tendrían que pasar la vida despotricando contra los artistas de su clase que chambonean con tanta frecuencia. La ofensiva cultural imperialista norteamericana se manifiesta en nuestro país con redobla-da fuerza por existir aquí una intelectualidad burguesa particularmente fanática de la importación, que recibe con los brazos abiertos el nuevo molde. Sus consignas son: tomar varias suscripciones de revistas en USA, desplazar los ojos hacia Nueva York, y estar atentos a la separata artística del “Time” para hacer nostálgicos cálculos de probabilidades.

Cuando las cosas se ponen así, aparentemente allanado el camino para una completa hegemonía cultural de la reacción, y necesitada esta de un figurón que introduzca las nuevas formas, la clase gobernante promueve a Alejandro Obregón. Marta Traba lo disfraza de este modo: “Cuando todo parecía indicar que las artes plásticas colombianas, por su falta de comprensión profunda de la estética moderna y por su carencia de movilidad, habían llegado a otro punto de estratificación de donde solo serían sacadas gracias al genio particular de algún artista nuevo, aparece ese artista nuevo en la persona de Alejandro Obregón”.

Con Obregón comienza en Colombia lo que la crítica reaccionaria ha llamado “la pintura moderna” con “libertad de forma y contenido” y “carencia de compromisos con la realidad”. El verdadero significado de estas fórmulas es mayor inconsecuencia frente a la situación real del país, derechización abierta, desatado proimperialismo y persistencia en el anarquismo aristocrático que caracteriza al arte de la burguesía.

Obregón logra consolidar un prestigio no por su “genio particular” o por su “comprensión de la estética moderna” sino porque, como en el caso de Santamaría, su clase le favorecerá con el éxito y pagará con largueza sus servicios y, naturalmente, porque lo necesita.

Su obra evade los sucesos políticos, hecho mencionado por la derecha como una característica particularmente valiosa, nada testimonia de la vida del país ni de los sentimientos y valores del pueblo colombiano. Y es que para artistas como este se pone en vigencia la premisa reaccionaria de que todo arte que se refiera a la realidad, que ilustre y enseñe, abandona los postulados “esenciales” de la creación artística.

Se dice que Obregón produjo una serie de dibujos que ilustraban —eso le ha sido perdonado por sus otros “méritos”— la situación reinante en Bogotá en los días siguientes al 9 de abril de 1948, pero revisando los datos de sus actividades no se encuentra que hubiera expuesto tales obras, lo que hace presumir que no fueron hechas para denunciar ante la opinión nacional tal situación. Ese año, en cambio, exhibió en la Sociedad Colombiana de Arquitectos sus obras “Retorno”, “Mujer Horizontal” y “Pez Amarillo”.

En 1962, pasados los mayores rigores de la violencia y resultando por lo tanto menos peligroso aludir a ella, Obregón pinta su conocido cuadro “Violencia”. Me remito a la descripción y juicio que de él hace Marta Traba: “la imagen de una mujer embarazada, tendida muerta sobre una línea horizontal, en medio de un gran espacio despojada...”; “...Obregón... en “Violencia” esquivo el riesgo de referirse a un tema prostituido por todos los malos pintores comprometidos y por las lamentables crónicas rojas de los asesinatos...” “Que la mujer esté muerta “reposando”; que

su vientre distorsionado tenga también mucho de paisaje, de colina tremenda; que el asesino no exista ni sea nadie visible; que su sangre caiga en tierra sin la menor espectacularidad, y que este crimen haya sido amortajado por el gris denso de tierra y cielo como para amortiguar cualquier estridencia; todas son increíbles virtudes en el manejo de un tema que no había sufrido más que depredaciones en manos de los pintores “comprometidos...”

¿Qué versión más oficial del genocidio? Así hemos oído relatar la violencia colombiana por boca de sus propios autores. Los oligarcas liberales y conservadores han presentado la muerte como reposo, el asesino como inexistente, y han tendido un velo cínico y encubridor sobre los hechos por ellos propiciados. Afortunadamente existieron “los malos pintores comprometidos” y “las lamentables crónicas rojas” que le contaron al país cómo masacraban al pueblo. Si de la violencia se tuviera tan solo la referencia que da Obregón o esta descripción anotada arriba, se creería que nada pasó, y que si hubiera pasado no tendría la menor importancia.

Los cuadros de Obregón, sus cóndores, peces y paisajes, puestos por la crítica reaccionaria en la cima de la genialidad, adornan las más elegantes residencias, decoran los muros de muchos bancos, complementan juegos de sala en seleccionados almacenes y hoy en día, más que merecido, un cuadro suyo preside la sala del consejo de ministros en la casa de los presidentes de Colombia.

Algo diferente es el caso de Fernando Botero, tanto por el contenido específico de su obra como por el comportamiento de la burguesía frente a ella.

Botero trata ocasionalmente temas de referencia explícita a hechos sociales y políticos de nuestro país, aunque su actitud política no se refleja solo allí, naturalmente, sino en el conjunto de su obra. Mediante la deformación de las figuras consistente en inflarlas, Botero ha representado personajes y situaciones, practicando un tipo de sarcasmo que, aunque de ningún modo lo antagoniza con la clase dominante, aparentemente lo defiende un poco de su voracidad, disfrazando el nexo denigrante

entre el artista y esa clase con una especie de ironía benigna. La derecha sabe muy bien apropiarse de cuanto produce la intelectualidad liberal porque conoce a fondo sus debilidades y vacilaciones, sabe manejar las divergencias que con ella surgen, limando asperezas y haciendo transacciones y, como en el caso de Botero, permitiéndole al “rebelde” su postura y aun estimulándola, porque la sabe falsa, mientras capitaliza su obra y hace de ella un baluarte más, lo que es completamente legítimo’.

La “Familia presidencial”, “Nuestra Señora de Nueva York”, “Los niños ricos”, o los anteriores, “Madame Rubens”, la serie de papas y concilios, son todas obras que tienen su carga de ironía, pero su efecto no es destructivo, no se percibe en ellas ninguna animadversión hacia los personajes, sino todo lo contrario, simpatía y complacencia. Botero no persigue pues, como se deduce de sus obras, hacer una crítica ni atacar, como se ha dicho algunas veces, las instituciones religiosas y políticas o las normas sociales. Cuando ha ilustrado el ridículo, el ocio o la vulgaridad de la clase dominante lo ha hecho para que tales cosas aparezcan agradables, desprovistas de toda maldad y defecto, graciosas y enaltecidas. Se ha permitido una burla benevolente que cada vez es menos burla y más benevolencia; La burguesía no puede menos de sentirse halagada con ser motivo permanente de tema, ha aceptado la representación que de ella hace Botero porque no es denigrante ni significa ningún peligro para su estabilidad, y además de inofensiva le resulta halagadora y útil.

La obra de Botero recibe, en su momento, la influencia de los muralistas mejicanos en su aspecto principal, el temático, y el artista pinta entonces gentes del pueblo oprimidas por la miseria y la explotación, de lo que ha hecho mofa, como era su deber, la crítica reaccionaria. Este período de Botero ha sido llamado por Marta Traba “el entrenamiento nacional y folclórico” y “peligrosas incursiones en la crónica popular pintada”. En su libro “Seis artistas contemporáneos colombianos” dice: “El nacionalismo estético, mal endémico de nuestro continente, distrajo la obra de Botero durante dos años de una finalidad puramente expresiva. Después de la notable experiencia formal italiana (se refiere a los estudios de Botero en Italia), Botero retorna a la superficie de las imágenes y... ya no tiene su antiguo compromiso adolescente con la “redención de las clases

oprimidas”. Abandonar el “compromiso adolescente” con la “redención de las clases oprimidas” es la exigencia que la derecha hace a sus artistas cuando aquellos, por algún motivo, no se muestran firmes y, se permiten deslices democráticos. Fernando Botero acata tal exigencia. El tan elogiado sentido del humor aplicado por Botero en su pintura se convierte en el método para quitarle cualquier viso de patriotismo y aún de progresismo, cosas que la reacción finge detestar por “anti-artísticas” pero que en realidad teme. Sobre esto dice Marta Traba: “Hasta el momento en que Botero aparece en la pintura colombiana, el humor es patrimonio exclusivo de los dibujantes y caricaturistas políticos, o sea un humor acre, dirigido a situaciones concretas y plagado de sobreentendidos, del cual están ausentes los gestos menores y más indefensos de la ternura ridícula o la burla. Aquel humor finalista y con objetivos precisos de la caricatura política, no es en modo alguno el que Botero despliega...” Es evidente que Marta Traba prefiere ese humor blando de Botero al punzante y directo de los caricaturistas políticos. Y define bien el humor de Botero al señalar que no se dirige a las cuestiones principales sino a los “gestos menores”, se va por las ramas; no es “acre” sino dulzón, sus golpes no son penetrantes y el tono jocoso impide que tengan algún peso o fuerza; pero es falsa la afirmación de que no tiene “objetivos precisos”: lo que deliberadamente persigue y logra Botero es no quebrantar ni ofender al régimen.

Botero inaugura la categoría inventada por la intelectualidad derechista de nuestro país, donde están las cosas “divertidas”, un término frívolo de mundillo artístico que cubre todos los retozos, las falsificaciones de la verdad, las payasadas y la endeblez de conceptos que, exaltados por sus críticos se traducirán en producciones artísticas reaccionarias y mediocres.

En cuanto a la captación de la realidad por parte de Botero dice Marta Traba: “Botero re. siente de una manera anecdótica lo que está pasando, y es completamente escéptico en cuanto a su poder personal para cambiarlo. Se limita a consignarlo en sus aspectos más protuberantes, inclinándose por lo grotesco y demostrando una franca aversión hacia la tragedia”. Todo esto es muy revelador. Si Botero percibe los hechos de

manera anecdótica, como afirma Marta Traba, no podría, aunque fuera su propósito, modificarlos en nada. Pero es irracional pensar que alguien tenga un “poder personal” para cambiar la sociedad en que vivimos. Pueden, quienes tengan ese criterio, seguir todo lo escépticos que quieran. El pueblo necesita de artistas más humildes, sin presunciones elitistas, despojados de toda idea mesiánica, dispuestos a operar conjuntamente con él y con sus organizaciones políticas, aportando una producción artística que esté subordinada a las tareas generales de la revolución, hecho que la sitúa en posición de vanguardia, por cuanto entra a formar parte de la corriente histórica más avanzada de nuestro tiempo.

Finalmente, la acogida de la obra de Botero dentro de las clases reaccionarias, la deferencia de que es objeto por sus buenos oficios, queda patentizada en el hecho de que el Vaticano, el símbolo de la subsistencia feudal, bastión del oscurantismo, ha adquirido una de las vírgenes de este pintor.

Las obras de Botero y Obregón son muy representativas de la producción artística de la reacción de nuestro país y constituyen dos modelos proimperialistas, formalmente diferentes pero que comunican el mismo mensaje de clase. Su influencia sobre la intelectualidad de nuestro país ha sido grande y han trazado pautas en el desarrollo de la pintura colombiana, haciendo no poco daño.

La reacción ha tenido también otros modelos, abstractos, ópticos, geométricos, conceptuales, etc., como corresponde a una neocolonia de los Estados Unidos donde los artistas deben mantenerse “informados” si quieren alcanzar un sitio en el “panorama de los experimentos internacionales”. Las diferencias de estos otros modelos con las obras de los artistas mencionados, son diferencias formales o técnicas que no modifican la esencia, el contenido ideológico que les es común, lo que hace innecesaria su descripción en este caso.

La nómina de artistas de la reacción, cuyas obras tienen un carácter marcadamente proimperialista, antinacional y antipopular, se han

especializado en la improvisación y en el fraude, en despropósitos surgidos del azar y de la irracionalidad.

El capitalismo, al llegar en su desarrollo a la etapa del imperialismo, ha decaído y declinado por completo. Su campo artístico está lleno de basuras decadentes que inundan no sólo los países desarrollados a la manera capitalista sino también sus respectivas colonias y neocolonias. La esencia de estos desperdicios, numerosos y diversificados, consiste en emponzoñar y adormecer al pueblo. Así como su sistema social y su sistema ideológico, el arte del imperialismo se va extinguiendo y no puede producir ya obras de valor.

Rosita

Ni más ni menos que nadie⁷

Brenda Rugar*

No importa la edad de la persona; en Tucumán (Argentina) los nombres siempre serán en diminutivo. Y ella es Rosita.

La mayor de cuatro hermanos (Normita, Angelita y Ricardito), nació en San Miguel el 6 de octubre de 1946. Su familia era de “capas medias”, con un padre que ejercía de farmacéutico aunque no había terminado la facultad por razones monetarias y una mamá que apenas había concluido la enseñanza primaria. Políticamente, él era un radical yrigoyenista⁸ sin militancia y ella solo profesaba un compromiso con una religión propia, sin mediaciones eclesásticas. Rosita recuerda que, en 1970, estando en Cuba, el embajador coreano la invitó a una recorrida por el edificio y, frente a cada retrato de sus ancestros (todos varones), remontaba una genealogía de títulos y glorias. Tras ello le preguntó qué era su padre, ante lo que Rosita le respondió, convencida, que se trataba de un hombre honesto y trabajador. Aun hoy le causa gracia la cara de desilusión que recibió de su interlocutor.

* Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Invitada por el GT “Herencias y perspectivas del marxismo” para participar de este dossier.

¹ Le agradezco a Rosa Nassif la gentileza de haberme compartido parte de sus memorias.

⁸ En referencia al líder de la Unión Cívica Radical, Hipólito Yrigoyen.

De la pensión en la que nació, solo tiene referencias por lo que le contaron, ya que en tiempos del peronismo pudieron primero alquilar y luego comprar una casa propia. En esa casa, Rosa ensayaría su liderazgo ante sus hermanos menores. Su militancia no comenzó sino hasta su ingreso al secundario en 1959. La Escuela Normal de maestras era un orgullo y orgullosamente circulaba la historia de un estudiante, de apellido Cienfuegos, que había sido herido de bala allá cuando las luchas por la educación “laica o libre” que marcaron vívidamente al movimiento estudiantil argentino¹. Sin embargo, su compromiso estuvo inicialmente marcado por su lucha contra las injusticias.

Así como Eric Hobsbawm trazó un arco que explicaba cómo el radicalismo inglés se nutría de diferentes tradiciones (Hobsbawm, Eric, 2013)², en la historia de ella la forma que tomaba ese compromiso era más bien religiosa, con un paso previo como infante en el Corazón de María. Su condición de organizadora se vio consolidada en el primer año, cuando logró que sus compañeros rezaran al entrar a clase. Dos sucesos marcaron esos comienzos: por un lado, en segundo año, la profesora de historia Teresita Bernasconi entró al aula cuando estaban orando y, tras vencer el desconcierto inicial, les indicó que en una institución laica eso debía suceder fuera de clase. Paralelamente, un socio del negocio familiar que notaba que ella se interesaba por José Ingenieros e intuía sus inquietudes, fue aproximándole textos sobre la polémica de Lisandro de la Torre con monseñor Gustavo Franceschi. Con la avidez que la caracterizaba, Rosita leyó todos esos textos y comenzó un camino de cuestionamientos al cristianismo. Paso siguiente, se unió al Club colegial, una suerte de espacio político desde el cual confluyeron con los estudiantes universitarios en el reclamo por mayor presupuesto.

1 El conflicto de “laica o libre” tuvo lugar en Argentina en 1958, cuando el entonces presidente Arturo Frondizi les permitió emitir títulos oficiales a las instituciones privadas (religiosas muchas de ellas). Frente a esa posibilidad, entendida como “libre”, los estudiantes de las instituciones públicas se enfrentaron reclamando la laicidad del sistema educativo.

2 Si bien Eric Hobsbawm se detiene a analizar las tradiciones que confluían en el movimiento obrero inglés y le asignaban características peculiares, tomamos de allí esa proximidad que puede haber entre las prácticas religiosas y el radicalismo.

Los días y los años transcurrían entre el compromiso y la lectura. Sartre, Simone de Beauvoir, Hesse, Alejandro Dumas. Su amistad con Emilia Peralta le proyectó una nueva realidad, sobre todo por aproximarse a su familia y, con ella, a la hermana, que era estudiante universitaria y había viajado a Cuba para el Congreso de Arquitectos. Con ese vínculo llegó y circuló un *long play* con la Segunda declaración de la Habana y, a través de él, una profunda admiración por Cuba y el Che. Sus inquietudes y esa voz en audio contrastaban con lo que recuerda como una “educación gorila” que recibía en algunas clases de su escuela. No dudó en leer a Marx por cuenta propia (en una casa en donde no había literatura marxista) y discutirle al profesor que aseveraba que el comunismo consistía en robarle los hijos a las familias. Tal búsqueda e ímpetu no pasaron desapercibidos por los militantes de la Fede³ de su colegio, quienes le acercaron uno de los manuales de la URSS y le propusieron estudiarlo juntos, como un modo de aproximarse y comenzar un camino que, imaginaban, podía terminar con ella afiliándose a la organización. Nada de ello ocurrió. No sólo encontró espantoso el texto, sino que nunca se vio atraída con nada que proviniese de aquella experiencia. No obstante, mantenía vínculos con algunos militantes y, su condición de lideresa, la colocó en el ómnibus para participar del congreso de estudiantes secundarios que se realizó en Buenos Aires. Allí, relata, quedó sorprendida por el nivel de la discusión política.

La relación con Emilia se proyectó en el tiempo y se reforzó cuando ambas ingresaron a la universidad. Su militancia la definían como “independientes”, en tanto no adscribían a ninguna organización política. Sin embargo, su peso era considerable porque dirigían los centros de Filosofía y Letras y Arquitectura, y tenían una expresión nada desdeñable en Medicina y Farmacia. También coincidían con independientes de Ingeniería. Todo ello hacía que les buscasen para “sumarlos” a algún espacio.

Corría el año 1966 y el golpe de Estado contra el presidente argentino Arturo Illia ya se dejaba percibir. A nivel nacional, la Federación Universitaria Argentina (FUA) estaba dirigida por una alianza entre la Fede y el

3 Como se conoce a la Federación Juvenil Comunista (FJC), juventud del PC

MENAP (Movimiento Estudiantil Nacional de Acción Popular), a uno de cuyos líderes, Raúl Salvarredy, conoció en un Consejo Nacional de Centros. Fue en ese entonces en donde decidieron, previa asamblea con sus pares tucumanos, que se sumarían a dicha corriente antiimperialista. De tal reunión salieron también muy en desacuerdo con las posiciones del PC. El vínculo con el MENAP no era muy estricto. En Tucumán su militancia era local y cada vez más tomaba el ritmo de las luchas obreras en contra del cierre de los ingenios azucareros, corazón productivo de la provincia y duramente golpeados por la política económica de la autodenominada “Revolución Argentina” (Nassif, Silvia, 2012). Al calor de esas jornadas fueron planteándose la necesidad de tener un partido revolucionario.

Al poco tiempo fueron consultadas (nuevamente con Emilia) porque la organización estaba confluyendo con un sector del PC y sobre todo de su juventud, que estaban rompiendo con la dirección partidaria y estaban impulsando la conformación de uno nuevo. La decisión de armar un partido estaba tomada, solo bastaba resolver asambleariamente si ese sería el espacio. Luego del paso por el PC-CNRR (Partido Comunista-Comité Nacional de Recuperación Revolucionaria), Rosita se convirtió en secretaria del Partido Comunista Revolucionario (PCR) en la provincia de Tucumán y participó como delegada de su primer Congreso en 1969 (Rupar, Brenda, 2018 y 2022). Su desencuentro con la URSS seguía siendo tal, que el PCR tucumano salió a condenar la invasión a Checoslovaquia antes de que hubiera alguna posición oficial del partido nacional.

En el marco de una Guerra Fría aún conmovida por la ruptura sino-soviética (Urrego, Miguel Ángel, 2020), la búsqueda de referencias y alianzas internacionales se convertía en una tarea de gran importancia y se veía mediada por las intrigas y sospechas que caracterizaron al período. En ese marco, en 1970, el PCR recibió la invitación para viajar a Cuba y participar de la zafra de los 10 millones. En 1987 Rosa aseveraba: “hace veinte años una noticia simple y terrible paralizó el corazón de millones de jóvenes de América y el mundo. Se decía que el Che Guevara había muerto” (Nassif, Rosa, 1988) Pero ella cree que la invitaron a participar de la delegación no por su admiración por el Che (algo bastante extendido

en el partido), sino porque provenía de una provincia azucarera y porque tenía una excusa perfecta y legal para salir del país en medio de la dictadura: su tesis de licenciatura la llevaba a profundizar con Louis Althusser en Francia y una beca recibida lo hacía posible.

Lo que le dijera Jorge Rocha en una de las reuniones previas al viaje, la dejó muy marcada: “nosotros, ni más ni menos que nadie”, en relación en cómo establecerían los vínculos con delegaciones de otros países. El otro comentario que oyó en esa reunión, lo reprodujo inocentemente en una entrevista en la revista *Tricontinental*: “Otto Vargas me dijo que nosotros estábamos planteando un eje internacional que era Cuba-Corea-Vietnam. Pero que veía como estrella roja el proceso de Revolución Cultural en China”. Sólo años más tarde dimensionaría el revuelo de dicha aseveración. El embajador coreano presente en ese momento fue el que luego la invitara a la recorrida en donde ella recuerda la anécdota de los ancestros.

Pasaporte en mano, Rosa dejó la Argentina en junio y no volvería sino hasta fines de noviembre. El viaje se había extendido, pero porque antes de partir a La Habana, el PCR recibió la invitación del PCCh para que enviaran una delegación. Y Rosita, que ya había conseguido salir del país, fue miembro de la comitiva. Luego de su paso por Cuba, que recuerda como decepcionante, encontró al resto de sus camaradas en París para tomar un vuelo rumbo a Pekín.

Rosita en ese viaje no era aún de la dirección del partido y considera que tampoco estaba muy instruida en el marxismo. A Mao lo había conocido primero por Malraux pero, sobre todo, a través de Althusser. Al llegar a la República Popular China le dieron los cuatro tomos de las Obras Escogidas y todas las noches las leía con voracidad. Allí descartó que Althusser fuese maoísta y, a la par de que su formación se robustecía, su tesis de grado se resquebrajaba.

Si bien fue un proceso que pasó por diversas etapas, el PCR recién describió formalmente al maoísmo en 1974. Se trató de una de las organizaciones más extensas y con mayor inserción del maoísmo local y un

importante actor en el movimiento obrero y popular de esos convulsivos años 60s y 70s en Argentina. Perdura hasta el día de hoy.

El texto que seleccionamos fue escrito y publicado en 1988, en base a un discurso pronunciado por Rosa Nassif ya como dirigente del PCR, en un acto en conmemoración de los veinte años del asesinato del Che Guevara. Ni el mundo ni la Argentina eran los de los años setenta⁴. A lo largo de sus páginas, Rosita escoge los tópicos que traen al Che y a Cuba a la actualidad. Por un lado, la discusión con el fatalismo geográfico y la inevitabilidad de la lucha armada para la revolución. Si bien los orígenes del PCR estuvieron profundamente marcados por las enseñanzas de la primera experiencia socialista hablada en castellano, evidentemente escogió ese tópico en polémica con la socialdemocracia imperante en los años 80 (pp. 19-21). Otro tema sobre el que diserta, tiene que ver con las fuerzas motrices de la revolución y la necesaria dirección del proletariado. Los aprendizajes y síntesis del propio Che, los enmarca en lo que entiende como una estrecha ligazón con la práctica y con la realidad de las masas (17 y 23-29), un elemento con el que el maoísmo impregnó tanto a organizaciones propias como a otras que no lo eran. Pero otro de los grandes nudos desarrollados se articula en torno a las semejanzas que encuentra entre las conclusiones a las que fue arribando el Che Guevara y las del propio Mao Tse Tung. Acaso para tender un puente entre los jóvenes que encontraban simpatías por el barbudo impreso en remeras o posters, Rosita recuerda que ambos líderes sostuvieron la importancia de la independencia económica para obtener soberanía política (1988, p. 31) y, por ello, cuestionaron fuertemente el rol de la URSS para con los países del bloque socialista⁵. También se habrían visto unidos por tener muy presente el “factor subjetivo” en el empeño de construir una sociedad nueva, lo cual ha sido tildado de “voluntarismo” por otros observadores. Finalmente, la lucha contra el “revisionismo”, fue librada por

⁴ El mundo estaba en las vísperas de la caída del Muro de Berlín, y todos los debates que conllevó. En Argentina, ello confluía con que el primer gobierno democrático tras la feroz dictadura de 1976-1983 enfrentaba una escalada inflacionaria que puso fin a la presidencia, antes de que culminara el mandato.

⁵ No fue incorporado en la selección, pero el libro incluye el Discurso de Argel, como documento acusatorio del Che contra la URSS

ambos líderes, aunque el Che no hubiese arribado a la conclusión de que en la URSS se había restaurado el capitalismo y que ésta se había vuelto “socialimperialista”. De ese modo presenta lo que para ella sería un elemento clave en su trama argumentativa y analítica: que el Che expresaba una línea diferente a la de la dirección de la Revolución Cubana, y que su salida del país se habría visto precipitada por la derrota de lo que él impulsaba en lo que se conoció como “El Gran Debate” (Rupar, Brenda, 2011). Discrepando con el fatalismo al que habría estado sujeta la isla, deja abierto el interrogante acerca de qué hubiese pasado si Cuba no hubiese atado su destino al de la URSS.

Independientemente del propósito político partidario del discurso en cuestión, Rosita evoca al Che no como una foto de un viejo álbum sino como una materialidad del presente. Bucea en su trayectoria, su biografía, sus aprendizajes, enseñanzas y hasta en sus errores, para ofrecernos una lectura maoísta del propio Ernesto Guevara.

BIBLIOGRAFÍA

- Califa Juan Sebastián (2017). “Laica o libre”. Los controvertidos orígenes de las universidades privadas en la Argentina y la radicalización política del movimiento estudiantil. 1958”. Renate Marsiske (coord.) Movimientos estudiantiles en la historia de América Latina. México: ISUE
- Hombsbawm Eric (2013). “Tradiciones obreras”. *Gente poco corriente*. Buenos Aires: Crítica.
- Nassif Silvia (2012). *Tucumanazos. Una huella histórica de luchas populares 1969-1972*. Tucumán, Instituto de Investigaciones Históricas” Dr. Ramón Leoni Pinto”. Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional de Tucumán.
- Nassif, Rosa (1988). *El Che*. Buenos Aires: Ed. Ágor.
- Rupar, Brenda (2011). “Cuba y el debate sobre la construcción del socialismo”. *Pensar Históricamente. Pasado, presente, futuro*. 1.
- Rupar, Brenda. (2018). “El debate chino-soviético y la emergencia del maoísmo como corriente política diferenciada en el

Movimiento Comunista Internacional”. *Historia Contemporánea*. 57

Rupar, Brenda (2019). “El Partido Comunista Revolucionario: de su ruptura con el Partido Comunista Argentino a su adscripción al maoísmo (1967- 1974)”, Miguel Anngel Urrego y Brise Calsapeu (coord.) *La década Roja ¿clímax o fracaso revolucionario?. De los mayo 68 a la revolución cultural, 1966-1976*. México: Red para el Estudio de las Izquierdas en América Latina

Rupar Brenda (2019). “Emergencia y configuración de la corriente maoísta en Argentina. Antecedentes, fundamentos y caracterización (1965-1974)”. Buenos Aires: FFyL, UBA.

Urrego, Miguel Ángel (2020). “China y la disputa por América Latina. Guerra Fría, maoísmo y relaciones comerciales”, En *Izquierdas*, Vol. 49, 2020.

Las enseñanzas revolucionarias del Che

Rosa Nassif

Revolucionario práctico

Para nosotros El Che fue, en primer lugar, un *revolucionario práctico*. El Che estuvo en el núcleo dirigente, encabezado por Fidel Castro, que llevó al triunfo la lucha revolucionaria en Cuba. Esa lucha triunfante, que permitió a los de nuestra generación escuchar, por primera vez en castellano, a decenas de miles de jóvenes, de campesinos sin dientes, de obreros con las manos curtidas por el machete, cantar con fervor: “¡arriba los pobres del mundo! ¡de pie los esclavos sin pan!”. Era la época de la gloriosa Revolución Cubana. En esa época, el Che trabajaba infatigablemente, noche y día, en la construcción revolucionaria.

Y, al mismo tiempo, el Che fue un gran sistematizador y difusor de las enseñanzas de la revolución cubana, y lo hizo en polémica explícita o implícita con muchas de las ideas revisionistas que en ese momento estaban en boga.

Posibilidad de la revolución en América Latina

El Che entendió que la revolución era posible

Que era posible en América Latina; y que no sólo era posible en América Latina sino que era posible en el Caribe; y no sólo era posible en el Caribe, sino que era posible en una pequeña isla del mismo a pocas millas de los Estados Unidos. *Combatió así la teoría del “fatalismo geográfico”, que decía que eran imposibles las revoluciones en América Latina porque era el patio trasero del imperialismo yanqui. Y de ese modo se justificaba la línea de los Partidos “Comunistas” de furgoneta a la burguesía y de abandono, en la práctica, de la lucha revolucionaria.*

Y es importante que recordemos esas teorías, hoy, que enfrentamos una variante actual de ese fatalismo rebozo revisionista, que siembran, junto con el escepticismo sobre la revolución, la idea de qué existe un *fatalismo que impide a un pueblo romper con un imperialismo sin caer en las garras de otro imperialismo*; y así justifican la dependencia actual de Cuba y Nicaragua respecto de la Unión Soviética; y así también definden y justifican la desmovilización de la política alfonsista y la necesidad de meter a los rusos en las aguas del Atlántico Sur para equilibrar la presencia Yankee o inglesa.

Todas estas teorías de igual cuño revisionista de aquellas, niegan los inicios de la enseñanza de la revolución cubana; qué –como dijo el Che Guevara– demostró que un pequeño pueblo, desafiando las leyes de una falsa ciencia llamada geopolítica, era capaz de lanzar sus gritos de libertad en las causas mismas del monstruo imperialista; y que lo único que necesitaba, *el único capital que se necesitaba para eso, era un pueblo unido y amado, consciente de sus derechos y dispuesto.*

Lucha armada y destrucción del Estado

El Che comprendió también, con total claridad, que la revolución, para triunfar, tenía que ser armada y tenía que destruir el Estado de las clases dominantes; y que esta era la piedra de toque que distinguía a los revolucionarios de los reformistas.

Combatía así contra las ideas en boga después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, que sembraban ilusiones, como lo hacen hoy, en relación a la posibilidad de un tránsito pacífico o de una vía parlamentaria. Planteaba el Che que luchar solamente por conseguir la restauración de cierta forma de legalidad burguesa, era nada más que renegociar con las clases dominantes el retorno a cierto orden dictatorial preestablecido. Y decía que no pensar en el problema del poder revolucionario el tiempo que se lucha por las libertades democráticas, equivalía a luchar por esto el establecimiento de unos grilletes que tuvieran en su punta una bola menos pesada para el presidiario.

Y esta es otra de las enseñanzas de la revolución cubana que levantó el cheque en relación a los revisionistas de esa época; y que tiene una gran actualidad en este momento, en que se levanta la figura del Che para conseguir votos, sólo para llevar un diputado más al parlamento. Por lo tanto tenemos que volver a las enseñanzas verdaderas en Che estúpido decir en concreto, evitar el vaciamiento revolucionario de la figura del Che.

Incorporar a la revolución a las masas campesinas

El Che comprendió que –como había enseñado la Revolución Cubana– *la revolución para ayudar en América Latina, tenía que incorporar a la lucha revolucionaria a las masas campesinas*; que sin eso era imposible ese triunfo. En esa cuestión –que no pudieron resolver los revolucionarios durante la lucha por la emancipación nacional, y que tampoco pudo ser resuelta a fines del siglo pasado ni a principios de este por los

revolucionarios que luchaban por la revolución democrática– está una de las claves del triunfo de la Revolución Cubana.

El Che explica cómo está cuestión de un poco la tenía clara los ochenta y dos revolucionarios que se embarcaron en México rumbo a Cuba en el *Granma*. Tenían, por el contrario, otra idea. Tenía la idea de que iban a llegar a las playas de Cuba y que se iban a producir un levantamiento espontáneo y bueno revolucionarios que iban a provocar la caída casi inmediata del dictador Batista.

Pero las cosas fueron de otro modo. El desembarco terminó en una naufragio y posterior derrota. El levantamiento en las ciudades fue plantado y después del enfrentamiento con las tropas de Batista quedaron sólo los sobrevivientes que fueron obligados a refugiarse en la Sierra Maestra. Fue entonces –dice el Che– que “nosotros comprendimos que la lucha iba a ser larga y que tendrían que contar con una gran participación campesina”.

Los guerrilleros convivieron y se integraron con los campesinos. La guerrilla de extracción ciudadana se compenetró de la vida, de los triunfos de los sufrimientos y de la necesidad de tierra de sus campesinos. Y esa guerrilla fue cambiando, no sólo porque se fue coloreando con los sombreros de yarey de los campesinos. Esta guerrilla fue cambiando porque *se fue transformando en una guerrilla campesina*. Los guajiros levantando su vigor, su capacidad de sufrimiento, su conocimiento del terreno, su amor a la tierra; y los revolucionarios le van enseñando a los campesinos que con armas en la mano, con organización, perdiéndole el miedo al enemigo, y la victoria era segura.

El Che dice con claridad que la reforma agraria se empezó hacer en la Sierra Maestra no fue un invento de los revolucionarios, fue una conminación de los campesinos. Esos campesinos, con hambre secular de tierra, que consideraban que no había nada máspreciado ni más querido que un pedazo de tierra, por el que había luchado y habían sido oprimidos durante siglos, impusieron la reforma agraria, la confiscación de ganado y otras medidas sociales que se tomaron en la Sierra Maestra.

Esos hombres, con la bandera de la Reforma agraria y las armas en mano, se toparon con el imperialismo, los latifundistas y los monopolios azucareros.

Así fue, como pasa en la mayoría de los países de América Latina, que en la lucha contra el latifundio y los terratenientes se toparon con los que eran dueños de latifundios, sino también dueños de los grandes ingenios, los grandes monopolios a las carreras de Cuba. Así se va dibujando con claridad quiénes son los enemigos de la revolución: el imperialismo, los terratenientes y los grandes monopolios azucareros.

Y también en su desarrollo –dice el Che– la revolución va uniendo a obreros y campesinos, y los va uniendo con grandes masas de las ciudades, de estudiantes y de jóvenes que están enfrentando esa dictadura sangrienta de Batista.

Éstos son los factores que se conjugaron para el triunfo de la Revolución Cubana. Cuando se piensa en el porqué de la fuerza incontenible de esa revolución en sus primeros años, no se puede dejar de pensar en este factor fundamental. Porque luchando por la tierra avanzaron estos campesinos y los revolucionarios fueron ganando el corazón de las masas. Y los obreros se levantaban también con hambre de tierra y de conquistas sociales. Y esta fuerza de la revolución le permitió, basándose en las masas populares armadas, rechazar, sin ayuda de ninguna potencia extranjera, la invasión del imperialismo yanqui, de los gusanos, que tuvieron que tragarse lo de los pantanos de Playa Girón y no pudieron poner los pies en Cuba.

Esta reforma agraria que comenzó en la Sierra fue la base fundamental que permitió tomar las otras medidas revolucionarias, como la nacionalización de los recursos naturales de Cuba y la expropiación de todos los monopolios imperialistas y avanzar hacia el socialismo.

Hay que decir que esta reforma agraria, que fue profunda, que terminó con el latifundio, que entregó a los campesinos la propiedad de la tierra y que luego luchó por organizar los en cooperativas, esta reforma

agraria que no se hizo, por ejemplo, en Nicaragua después del triunfo popular, tiene mucho que ver con las transformaciones socialistas que luego fueron posibles; y tiene sobre todo que ver con estas grandes conquistas que tuvieron las más populares en Cuba en el terreno de la salud, de la educación. Conquistas tan importantes que aún hoy, a pesar de la degeneración del poder revolucionario, no pueden dejar despertar el asombro de todos los que visitan Cuba.

El proletario debe dirigir la revolución

El Che, A partir de las experiencias de México, de Bolivia, y sobretodo de su propia experiencia en Guatemala, donde vio el gobierno reformista de Arbenz, con el que había colaborado, caer ante la inversión yankee sin animarse a armar al pueblo para resistir, sacó la conclusión de qué no se puede esperar que las burguesías latinoamericanas, a pesar de sus contradicciones con el imperialismo, encabeza y llevan al triunfo un proceso revolucionario; porque, como lo han demostrado, le tienen más miedo a las masas. Y por eso planteará insistentemente que las *transformaciones revolucionarias en América tendrán que ser hechas por las grandes masas populares dirigidas por la ideología de la clase obrera.*

Lucha contra el revisionismo

Durante los años que siguieron al triunfo de la revolución, el Che participó intensamente con la construcción del socialismo, desde distintos puestos; como director del banco nacional de Cuba, como ministro de la industria de planificación.

En la búsqueda de respuestas a los problemas planteados por la construcción socialista, orientándose por el marxismo, el Che llegó a respuestas que –aún con sus limitaciones– estuvieron muchísimo más cerca de la verdad que las condiciones de sus detractores; que lo acusaron de voluntarista, subjetivista, idealista, y que han terminado, el nombre del “realismo”, renegando de la revolución.

El Che se acercó notablemente en estas respuestas a las que en el mismo terreno había dado y daba Mao Tse Tung en polémica con el revisionismo. Y en esto interesa poco si el Che conoció la obra de Mao, y la conocía poco o la conocía mucho. Porque, respecto de este punto, se puede decir lo que el Che dijera en relación a sí los dirigentes de la revolución cubana habían sido marxistas desde el comienzo; señalando que los principios generales del marxismo estaban presentes la revolución cubana, “independientemente de que sus libros profesan o conocieran cabalmente desde el punto de vista teórico”, estos principios.

Sin independencia económica no hay soberanía política

Una de las cuestiones fundamentales que el Che planteó es que *no podía haber soberanía política si no había independencia económica*. Y sostuvo que para eso era fundamental que Cuba terminará con el monocultivo y la monoproducción de azúcar, y que terminaba con el mono mercado. Luchó tenazmente contra los que decían que “sin azúcar, no hay país”; y decía que si acaso se pensaba que los que te compraron la azúcar a Cuba lo hacían para beneficiarla. Y repetía hasta el cansancio la frase de José Martí que tiene tanta actualidad para nosotros; esa frase que dice –respecto de los países dependientes, agroproductores– que *“el país que compra, manda, y el país que vende, sirve”*.

Por eso el Che planteaba que era necesario diversificar la producción agraria y ampliar los mercados externos, y que era necesario desarrollar la industria, para ir transformando a Cuba de un país agroproductor en un país primero agro-industrial, y después industrial-agrario; que era la gran ambición que tenía el Che Guevara, como la tiene que tener cualquiera que, en definitiva, quiero un desarrollo independiente y libre para su país.

La llamada “ayuda” socialista

El Che luchó por la industrialización, y pensó en un principio que podía tener ayuda de los países socialistas. Los teóricos de la independencia inevitable, que hablaban de los “errores” que cometió el Che, no dicen nada sobre que hicieron los países que se llamaban socialistas. No dicen que en lugar de ayudar al desarrollo industrial de Cuba (como era, por ejemplo, la línea de Stalin con países como Polonia, donde ayudó a instalar plantas siderúrgica y de industria pesada), los llamados socialistas le vendieron a Cuba cuando trasto inservible tenían en sus países; como las famosas barredoras de nieve que Checoslovaquia le vendió a Cuba, empujándola a entrar a la división internacional del trabajo que le convenía a la URSS.

El Che fue el principal defensor y propagandista de la necesidad de que Cuba se vinculara a los países socialistas. Hay que leer todos los discursos y lo que el Che escribió en los primeros años, la confianza profunda que tenía en que esos países podían ayudar al desarrollo de Cuba.

Y hay que entender el proceso que hizo el Che, a partir de su propia experiencia, para comprender a fondo lo que significa el discurso de *Argel*, en el que denuncia que la URSS y los países del campo socialista establece en su comercio con los países del Tercer Mundo sobre las mismas bases de explotación de los países imperialistas de occidente. Ya que no se puede llamar *beneficio mutuo* a un comercio que está basado en comprar materias primas a precio del mercado internacional, mercado por las grandes potencias, a los países del Tercer Mundo, y venderles productos manufacturados e industrias también al precio del mercado internacional, fijado por esos propios países imperialistas. Y va a decir que “*es hora de que dejen de ser cómplices de la explotación imperial sobre los países del Tercer Mundo*”. Y que el único comercio que puede darse en beneficio mutuo entre países que quieren realmente colaborar entre sí, es aquel comercio que está basado en la posibilidad de que los países del tercer mundo puedan desarrollarse independientemente; y no de los que condenan para siempre su carácter de productores de materias primas y, por lo tanto, a su dependencia y a su pobreza.

Muchos de los que dicen que el Che era subjetivista, que era idealista, que era voluntarista, no dicen adonde fue a terminar el “realismo” de Fidel Castro. No dicen que Cuba sigue siendo ahora mono productora de azúcar, exactamente del mismo modo que era cuando era una semi-colonia del imperialismo yanqui; y que sigue comparando e importando todas las demás cosas. Y que la única otra cosa que Cuba exporta son soldados cubanos, jóvenes cubanos que, como lo reconoció Fidel Castro, han pasado ya de 200,000 en Angola y en Etiopía; y que no han ido ahí por ningún servicio a la causa de los pueblos, el nivel ni por internacionalismo proletario, sino para servir a los designios de la potencia que hoy somete a Cuba –de la URSS, como antes lo hicieron los yanquis.

El incentivo no es el factor principal

El Che combatió también contra la *teoría antimarxista de qué la ley del valor debía regular la producción en la sociedad socialista*. Planteó que esto era válido para la sociedad capitalista, y que aún reconociendo que esta ley subsiste en el socialismo no se puede plantear de ninguna manera que mande; ya que en el socialismo no puede primar ni la ley del valor, ni la ganancia y la rentabilidad, sino *la planificación*, en función de los objetivos concretos que se trace el poder popular en interés del conjunto del pueblo; y que en esto reside en la superioridad real del socialismo sobre el capitalismo.

El Che desarrolló una gran polémica alrededor de las tesis revisionistas en boga después del XX Congreso del PCUS, acerca de considerar *el estímulo material como el factor principal* para elevar la productividad del trabajo en el socialismo. Y plantea con claridad que para poder resolver el desarrollo continuo y permanente de la base material económica, que era lo principal para la construcción del socialismo y para arribar al comunismo, era necesario luchar permanentemente por cambios que transformarían realmente la relaciones entre los hombres. Cambios en la superestructura y en la conciencia, sin los cuales no era posible avanzar en el desarrollo socialista y mucho menos arriba del comunismo. Sostenía que era necesaria la movilización revolucionaria de las masas

y de la lucha ideológica y política para conformar un “hombre nuevo”, insistiendo en la necesidad de *no perder nunca de vista la última y más importante en visión revolucionaria*, que es ver al hombre liberado de su enajenación. Y decía, con toda la agudeza que caracterizaba al Che, que querer construir el socialismo con los mismos fetiches que el capitalismo, despojado de su propiedad mágica más importante, que era el lucro, le parecía realmente ridículo. También decía el Che que el incentivo material, el interés material en el socialismo, se parecía a esos farolitos de las ferias, que no alcanzan a iluminar los ojos de los más ambiciosos, que tampoco alcanzan a despertar el interés de la mayoría indiferente.

Por lo tanto, el Che insistía en que era necesario apelar el entusiasmo revolucionario de las masas como lo principal para elevar la productividad, sin desechar el estímulo material correctamente usado, sobre todo el de índole social.



Boletín del Grupo de Trabajo
Herencias y perspectivas del marxismo

Número **31** · Agosto 2022