

Utopía y revolución. Los sueños vanguardistas de una estética radical  
Carlos García Sánchez  
Arte e Investigación (N.º 18), e054, 2020. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e054>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

## UTOPIA Y REVOLUCIÓN

### LOS SUEÑOS VANGUARDISTAS DE UNA ESTÉTICA RADICAL

#### UTOPIA AND REVOLUTION

#### THE AVANT-GARDE DREAMS OF A RADICAL AESTHETIC

CARLOS GARCÍA SÁNCHEZ / [carlos.garcia1.sanchez@gmail.com](mailto:carlos.garcia1.sanchez@gmail.com)  
Universidad de Granada. España

Recibido:27/5/2020 | Aceptado:11/8/2020

#### RESUMEN

En este artículo se analizan algunos aspectos teóricos e ideológicos que determinaron que las vanguardias artísticas se comprometieran en la construcción y el desarrollo de lo que Jean Francoise Dupuis (2004) ha llamado «estética radical», con el objetivo de mostrar que conceptos como utopía y revolución se vuelven fundamentales para poder entender el modo en el que las vanguardias de principios del siglo entendieron tanto su labor artística como su función social y política. Para ello, se reflexiona acerca del concepto de utopía y las problemáticas que encierra esta noción; se considera que este modelo utópico estuvo fuertemente vinculado a la idea clásica de revolución, la cual estaba inserta en el imaginario de las vanguardias artísticas. Por último, se analizan diferentes enfoques sobre el realismo con la idea de poder esbozar una reinterpretación del concepto de utopía.

#### PALABRAS CLAVE

Utopía; revolución; vanguardias; arte político

#### ABSTRACT

This article analyses some theoretical and ideological aspects, which determined that the artistic avant-gardes were involved in the construction and development of what Jean Francoise Dupuis (2004) has called «radical aesthetics», with the aim of showing that concepts such as utopia and revolution remain fundamental in order to understand the way in which the avant-gardes at the beginning of the century understood both their artistic work and their social and political function. To do this, we reflect on the concept of utopia and the problems that this notion contains. It is considered that this utopian model was linked to the classical idea of revolution, which was inserted in the imaginary of the artistic avant-gardes. Finally, different approaches to realism are analyzed in order to sketch a reinterpretation of the concept of utopia.

#### KEYWORDS

Utopía; revolution; avant-garde; political art



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

Siguiendo muy de cerca la utopía de Tomás Moro, Lewis Mumford (2015 [1922]) inicia sus reflexiones puntualizando que el término *utopía* arrastra una doble referencia. Por un lado, puede entenderse como *eutopía*, que significa 'buen-lugar', pero, por otro, como *outopía*, lo cual quiere decir 'no-lugar' (Mumford, 2015). A grandes rasgos, el interés de este teórico autodidacta se centra en intentar comprender y diseccionar lo que él llama la forma de las «utopías modernas» que comenzaron a desarrollarse a partir de la industrialización, pero para ir «más allá de ellas» (Mumford, 2015, p. 36). Partiendo de esta base, señala un rasgo común a toda utopía: independientemente de si se trata de una «clásica» o de una «moderna», lo cierto es que son intentos de «contemplar la sociedad como un todo y proteger un nuevo orden que sería tan sólido en sus cimientos como perfecto en su aspecto exterior» (Mumford, 2015, p. 117). El espíritu del pensamiento utópico anhela la llegada de un orden de cosas puro y armonioso. Cuando Hugo Ball (2005) lanzó la pregunta acerca de cómo poder conciliar la forma, aquello deseado, con la figura, la realidad material, lo que planteaba era una cuestión profundamente utópica que pretendía imaginar la posibilidad de que una forma o modelo ideal pudiese ajustarse al mundo para protegerlo y resguardarlo de toda inestabilidad. Lo que vislumbraba era la imagen de una sociedad como un todo, aglutinada y cohesionada por una idea de trascendencia.

Pero a pesar de la acepción con la que se utilice, ya sea como buen-lugar o no-lugar, el término *utopía* exige un acto de creación y de imaginación crítica. De algún modo, su función revela una necesidad por impugnar las condiciones y los trasfondos del presente: se convierte en el intento de poder descubrir las potencialidades latentes y enquistadas. Al final de cuentas, el pensamiento utópico siempre resurge y se nutre de los periodos de crisis de las sociedades. Un buen-lugar se figura como lo deseado, algo que necesariamente se encuentra más allá: es todavía un no-lugar que se halla en un pasado remoto o en un futuro inmediato o lejano. Por eso, toda utopía significa un intento de remover y liberar el presente en pos de un sitio idílico. Puede decirse que la historia humana se ha cimentado en sueños y utopías, en esas ansias de transformación total del mundo. Sin ellas sería imposible poder comprender la historia y nuestro tiempo. Nuestra realidad se construye a partir de imaginarios y anhelos, sobre sueños que de alguna manera se han materializado de forma fragmentaria y parcial.

Detrás de toda utopía lo que se esconde es la visión de una comunidad perfecta, libre de toda problemática. De forma muy amplia, esta afirmación condensaría el imaginario utópico más clásico y tradicional, como indudablemente lo fue el de Tomás Moro que persiguió y llevó hasta sus últimas consecuencias las ideas de virtud y de felicidad humana. Bajo esta concepción, la esperanza queda suspendida en la visión de un futuro mejor. Pero en todo sueño siempre hay algo de esa totalidad anhelada que termina escapándose, de forma no consciente esos deseos contienen los destellos de posibles pesadillas.

La República de Platón es quizás el primer diseño que imagina la posibilidad de un bien común armonioso y estable. Pero eso sí, solamente garantizado por la sabiduría y la templanza de una élite guerrera y de un rey-filósofo. La utopía platónica defendía la idea de que el gobierno necesariamente tenía que ser para los más aptos. Esta vía se fundaba en una transferencia de las cualidades del alma a las del Estado. El conocimiento, al igual que el cosmos de Eudoxo, era representado bajo la forma de un orden jerarquizado en círculos concéntricos: en una escala ascendente en la que se hallaría, en la última instancia, en el límite de todo, lo más puro y perfecto. La sociedad necesariamente tenía que corresponderse con este orden universal y gnoseológico, de lo contrario solo permanecería en un estado de caos permanente. El rey-filósofo, en cuanto el mejor de los gobernantes posibles, cumplía la función del conocimiento supremo. Lo racional tenía que ubicarse a la cabeza de la polis. Los apetitos y los instintos, todo aquello perteneciente al mundo sensible y alejado de la esfera de lo suprasensible donde se hallaban la verdad y la pureza del mundo, en la sociedad platónica se asemejaban con las clases inferiores o, como hoy se las conocería, subalternas. El buen gobernante tendría que ordenar y estabilizar la multiplicidad de la polis, ser la figura que guía un Estado perfecto. Este mismo espíritu recorrerá muchísimos años más tarde la imaginaria política de Carl Schmitt (2019 [1927]). En pleno periodo de entreguerras, aquel jurista pretendió diseñar un modelo de Estado en el que la diversidad parlamentaria, las revueltas y los alzamientos populares (*stásis*) fueran aniquiladas bajo el presupuesto de que la voluntad de un pueblo se pudiese aglutinar en la figura de un soberano; solo así se podría alcanzar un Estado fuerte y cohesionado.

En la mayoría de las utopías clásicas, no únicamente en la de Platón, lo que se halla es la imagen de sistemas de gobierno perfecto, un mundo libre de cualquier tipo de desorden. Lo que se persigue incansablemente es un ideal de armonía. El destino de la humanidad o de las sociedades, necesariamente, se subordina a la consecución de esta meta. Pero quizás esas ansias de universalidad, de totalización, sea uno de los errores del utopismo, desde el momento en el que el horizonte armonioso y perfecto que se pretende conseguir se vuelve una concepción demasiado estrecha, pues el mundo se proyecta y se calcula antes de ser vivido. Como Charles Fourier, Tomás Moro o incluso Constant Nieuwenhuys, antes de llegar a ese no-lugar, lo que se intenta es prever y diseñar con total precisión ese estado ideal de cosas. El mundo se imagina y se concibe hasta su último detalle. Lo que se define es cómo debe o debería ser el mundo.

Una utopía se torna en desilusión y en fracaso cuando se contempla como un horizonte estricto e inmutable, cuando bajo sus fundamentos lo que se producen son prácticas de gobierno centralizadas y absolutistas. A lo mejor, esto sirve para comprender mejor la naturaleza jerárquica y vertical de nuestras sociedades, no solo ahora, sino desde hace siglos, si se comprende que una noción de trascendencia absoluta e incuestionable sirve como marco de referencia para

poder organizar todas las formas y las potencialidades de la vida humana, por más libertad y felicidad que pretendan ofrecer a sus habitantes. A esta unidad nada se le escapa, la vida y la sociedad se regula y se domina bajo sus normas y leyes. «Cada utopía —dice Mumford (2015 [1922] observando las figuras más clásicas de estos imaginarios— constituía una sociedad cerrada para prevenir el crecimiento humano, y cuanto más éxito tenían sus instituciones en el troquelado de las mentes de sus miembros, menores posibilidades había de promover cambios creativos y significativos» (p. 13).

Un Estado perfecto, impoluto, plantea la idea de una sociedad cerrada que persigue su acabamiento. Mirar hacia la totalidad trae consigo una idea de equilibrio y de esperanza: se vuelve una garantía de orden. Pero perseguir ese sueño de perfección conlleva un exceso de disciplina y de subordinación. Si el sueño comprende el conjunto de una sociedad o una *civilización*, las medidas para intentar consumir los fines de un ideal de equilibrio incondicional necesariamente requerirán de la coerción y la sujeción a ese orden de fines. La búsqueda de un buen-lugar, que permanece en un no-lugar, parece albergar un siniestro destino cuando ese sueño comienza a articularse como un mecanismo de constricción que devora y elimina cualquier elemento ajeno a su misión. El paraíso se vuelve un infierno cuando el progreso se condensa en una verdad monolítica; cuando la utopía, diseñada por unos cuantos, es decir, cuando es un imaginario individual que intenta aplicarse con una pretensión universal, deviene en dogma.

Leonardo Padura intenta mostrar las anomalías de un sueño utópico más reciente, como el del socialismo, en *El hombre que amaba a los perros* (2018) a través del relato de la vida de Trotsky y de su asesino, Ramón Mercader. Lo que se revela en el libro es la descripción de una sociedad cerrada: todos los mecanismos autoritarios, represivos e inflexibles en los que se cimentó el estalinismo. Al menos para el autor, quizás diciéndolo desde su propia experiencia, lo que se evidencia es el desencanto y el fracaso de una de las más esperanzadoras utopías del siglo XX. Pero el problema no era la idea, el imaginario, ni sus proyecciones a futuro, sino, más bien, los dispositivos que el modelo soviético utilizó para, supuestamente, consumirla. Las reflexiones de Padura (2018) al asomarse a esas fisuras no dejan de ser desoladoras e inquietantes. En algún momento de la novela, después de relatar algunas de las zonas más oscuras de la vida de Ramón Mercader, dice:

Aquella era la crónica misma del envilecimiento de un sueño y el testimonio de uno de los crímenes más abyectos que se hubiesen cometido, porque no sólo atañía al destino de Trotsky, al fin y al cabo contendiente de aquel juego por el poder y protagonista de varios horrores históricos, sino al de muchos millones de personas arrastradas por la resaca de la historia y por la furia de sus patrones —disfrazados de benefactores, de mesías, de elegidos, de hijos de la necesidad histórica y de la dialéctica insoslayable de la lucha de clases... (Padura, 2018, p. 427).

El «envilecimiento de un sueño», entre muchas otras cosas, significa subordinar a millones de personas a las necesidades y los mandatos que exige, siempre bajo las directrices y los designios del patrón, mesías, partido o buen gobernante: el gran visionario y artífice del sueño. Lo que se explicita en esta cita, como dijo Mumford (2015 [1922]), es el «aspecto estático» de una utopía, que se ve acompañada necesariamente de «una concepción estática de la vida misma» (p. 13). Paradójicamente, un sueño de libertad y de armonía absoluta se convierte en la materialización del terror, el autoritarismo y el sometimiento, cuando ese horizonte utópico termina por disfrazarse con la magnificencia de la verdad que profesa; cuando consuma la parálisis de la vida. Entonces, la historia continúa: tiene que surgir un nuevo sueño, la idea de otro idílico buen-lugar el cual hay que alcanzar. Pero el problema aquí no es en sí mismo el pensamiento utópico, sino el cómo se asume y se entiende.

En su forma clásica, pero también en la moderna, la utopía solo puede ser entendida a partir de una concepción lineal de la historia: como progreso y superación. El no-lugar deseado se plantea como el punto al que hay que llegar, como la anulación de la historia, como un territorio en el cual no hay un más allá, ya que se trata de la forma de un estado de cosas perfecto y estable.

## REVOLUCIÓN Y ESTÉTICA RADICAL

Si algo marcó profundamente el imaginario de las vanguardias artísticas de principios del siglo pasado fue su compromiso utópico. La impugnación de una realidad asfixiante y adormecida, como la asumieron no únicamente surrealistas y dadaístas, significaba poder imaginar la posibilidad de una superación total de las condiciones y las restricciones de su época. La utopía vanguardista, como las más clásicas, también se cimentó en la necesidad de poder liberar las potencialidades de las sociedades, del arte y de la vida misma. «Desvelar lo oculto, lo real escondido» podría sonar a una consigna que parafraseara los principios utópicos de los surrealistas más allegados a André Breton. La idea de fondo en ellos señalaba la posibilidad de alcanzar ese buen-lugar, todavía alejado, mediante la creación de un nuevo mito fundacional: otro orden de valores. La experiencia surrealista partía de esa necesidad crítica con las condiciones sociales y artísticas de su época, pero también se anclaba en la posibilidad de imaginar un mundo y una realidad completamente diferente y mejor que la anterior.

Transformar la vida, la sociedad, el arte, los sueños o la realidad misma, solo pudo ser entendido a partir de un tamiz teleológico. La necesidad radical de ruptura con el mundo y sus condiciones, imaginando la posibilidad de uno completamente diferente, lleva consigo la huella de la superación: la transformación, en este sentido, solo puede significar el reemplazo de una totalidad por otra, siempre mejor. Toda lucha, todo compromiso artístico-político, tendría que servir para la

consecución de esa meta última. Utopía y revolución son parte del mismo proceso histórico al que toda vanguardia artística se adhirió.

Si lo que se planteaba era una superación total del mundo y de sus anquilosadas representaciones de lo real, la revolución solo podía significar el inicio del proceso de ruptura, el surgimiento de un estado de cosas completamente nuevo y diferente. La irrupción revolucionaria solo podría encarnar la emergencia de la materialización de una utopía. Estar al servicio de esta causa solo podía ser un acto heroico: una hazaña histórica que implicaba derrocar el viejo mundo y cimentar la efectividad de otro completamente diferente. En ese sentido, toda vanguardia se convertiría en la apuesta de una *estética radical*, la cual Raoul Vaneigem, disfrazado del hotelero Jean Francoise Dupuis (2004), define como la nueva unidad que se expresa por la destrucción simbólica del viejo mundo. Las vanguardias artísticas de posguerra se asumieron como proyectos de innovación radical, una visión heroica que pretendía romper totalmente con un viejo mundo para construir otro.

Pero ¿desde dónde se tenía que partir? La respuesta de las prácticas artísticas se concentró en lo real, eso era lo que había que transformar. La utopía comenzaba al remover los cimientos de todo un mundo de creencias y de valores. Si se entiende lo real como el campo de lo convencional y lo normalizado, ese marco de creencias y de valores que integran el *statu quo*, se podrá ver de mejor modo en qué sentido las vanguardias artísticas de principios de siglo se concibieron como un arma de subversión del orden de lo real. De este modo, también podemos distinguir otra categoría: la realidad, la cual puede definirse como lo dado y efectivo, la realidad material, el cúmulo de cosas que se viven y se experimentan. Pero aquí habría que decir que la realidad no es neutra, sino que está siempre mediada, se interpreta. De ahí que se pueda hablar de un conjunto de *realidades*: la social, la política, la artística, la antropológica, etcétera, que comprenden y constituyen el orden de lo real. Por decirlo de algún modo, estas *realidades* serían los mecanismos, reglas y convenciones que se emplearían, de forma consciente o inconsciente, para ordenar la vida. Lo real se transforma, se construye. Y justamente a partir de esa idea las vanguardias artísticas comprendieron sus prácticas como una misión utópica y revolucionaria.

## LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO MUNDO

A principio de los años veinte comenzaron en Rusia fuertes debates sobre la función del arte en la sociedad y el papel del artista en la formación de la nueva cultura. *Construcción* fue un término muy utilizado en el arte de entreguerras. En estos debates se utilizaba para implicar una determinada visión de la modernidad, la cual echaba sus raíces en la estética de la máquina muy en boga a partir del futurismo (Leclanche-Boulé, 2003). Pero esta nueva visión estaría determinada por el *trabajo de laboratorio* de los artistas y que los llevaría a explorar nuevos elementos formales

y a la ampliación de la gama de materiales, como había comprobado la técnica del *collage*, para la producción artística.

En cierto sentido esta noción serviría para reemplazar el tipo de composición renacentista, abandonando la perspectiva y el espacio figurativo. Si el espacio clásico pretendía generar una ilusión lo más fiel posible a la realidad, y la calidad del artista consistía en poder realizar una copia fiel del mundo —además de poder representar e ilustrar, bajo los términos de un espacio figurativo, pasajes de los textos bíblicos o mitológicos— las vanguardias artísticas de principios del siglo pasado intentaron desconfigurar sistemáticamente este espacio plástico y su función pasará a ser, más que la de un fiel copista, la de un organizador del espacio. Lo que surgirá es una nueva perspectiva sobre el espacio, en la que emergerá una «conciencia espacial» (Lefebvre, 2013, p. 177). Las consecuencias de esta nueva *consciencia* no solo se reflejarán en el terreno de las artes, sino que también estarán detrás de los cambios sociales y políticos de la época.

Fuera de las concepciones puristas, racionalistas y modernas, el constructivismo se puede explicar a través del nacimiento de contextos revolucionarios, de observar cómo un orden de viejos valores —imperial, absolutista o el propio reino de las bellas artes— cae estrepitosamente. Seguramente para muchos artistas el haber atestiguado la posibilidad y la radicalidad de una transformación social y política —o también su imposibilidad como en el caso alemán— permitió experimentar la práctica artística con la *construcción* de ese nuevo mundo que se vislumbraba. Pues la experiencia de la revolución «proporcionarían tres ingredientes esenciales para el constructivismo»: la experiencia en la agitación social, la experiencia práctica de los asuntos artísticos y «una ideología revolucionaria: el materialismo marxista» (Lodder, 1988, p. 49). Poco a poco, la labor del artista giraría en torno a la idea de creador de la nueva realidad social y política. El artista emergía como el constructor de un nuevo orden de valores.

Solo así resulta más comprensible la fotopintura de El Lissitsky o de Aleksandr Rodchenko como una necesidad de transformar el espacio, no solo pictórico sino, también, social. El constructivismo nació como reinicio, como reordenación del espacio, como experimentación, que tendría resultados útiles y funcionales en la vida de una nueva sociedad (Brioni y otros, 1999, p. 95). Necesariamente, el artista se integraría de lleno en el ambiente revolucionario y en un fuerte compromiso social. Vladímir Mayakovski (en Lodder, 1988) condensará este espíritu de forma contundente: «Las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas» (p. 50). El artista estaba llamado a salir de los caballetes y a integrarse de forma activa en la construcción de un nuevo mundo. Fuera del territorio soviético, este mismo espíritu recorría a algunos artistas mexicanos que integraban el Sindicato de Artistas Revolucionarios, cuando en 1922, intentando llevar el arte a las masas, afirmaron que solo pintarían en muros o en papel de escusado (Westheim, 2013).

# ARTÍCULOS

Frente al expresivismo y el misticismo de Vasili Kandinsky, Rodchenko (en Lodder, 1988) llegará a afirmar que «el trabajo artesanal tendrá que intentar ser más industrial» (p. 117) convencido de que el pasado, es decir, toda forma de expresión descontrolada e irracional, «pierde valor y se transforma en una proyección esquemática y geométrica» (p. 117). En estos términos que describen la *construcción* de un espacio abstracto y no figurativo también puede entreverse la concepción fractal de la sociedad para Rodchenko: una sociedad industrial que se repite y se reproduce de forma geométrica. Curiosamente, en esta reproducción simétrica y exponencial también se expresaría la dimensión democrática: la parte es igual al todo. Se intentará trasladar la proyección de este nuevo modelo de espacio pictórico —sus reglas y texturas— a la sociedad rusa que estaba por emerger aún.

Volver esquemática y geométrica la práctica, bajo la pulcritud de la línea recta (hecha con regla), pretendía ser una experiencia de *despersonalizar* la labor del artista, quien dejaba de serlo para convertirse en un *constructor*: la utilidad social de lo que producía era lo que definía su forma. Por ejemplo, El Lissitzky e Iliá Ehrenburg (en Leclanche-Boulé, 2003) escribieron que «el objeto para el arte constructivo no es aquello que embellece la vida sino lo que la organiza» (p. 30). Para organizar se requiere partir de la reducción a las formas más puras o a los elementos primarios del mundo. El continente determina el contenido. El modelo es previo, define y regula: construye y organiza los espacios y la vida de una sociedad.

Pero también este escenario revolucionario marcará la huida de los artistas a las fábricas. Christina Kiaer (2010) llamó a esta vía «el modelo más “puro” de productivismo» (p. 22) y la ejemplificó con la figura de Karl Ioganson, personaje que desapareció de la escena artística para integrarse en la industria metalúrgica. Es el modelo más *puro*, porque sencillamente aniquila la propia imagen del artista. Su figura se desvanece y se integra de lleno en la construcción de ese nuevo mundo. Su labor, al menos como Ioganson la concibió, radicaría en un compromiso que superase el mero egoísmo y hedonismo del artista burgués; la práctica tenía que cumplir una función dentro de la nueva sociedad emergente. Ante este dilema surgirá la discusión entre los *productivistas* —artistas orientados a la industria— y los *constructivistas* —centrados en la formación material del objeto— (Lodder, 1988). Aun así, la diferencia de estas posturas solo consistía en una cuestión de enfoques: en cómo definir y ejecutar la función social del artista. En ninguno de los dos casos esta idea se discutía. El artista y sus prácticas necesariamente tenían que servir en la construcción de una sociedad igualitaria, libre de injusticia y de opresión, ya sea desde el diseño y la fabricación de objetos útiles para la vida o desintegrando su aura mitificada dentro de la producción industrial. La función del artista se integraba a la construcción del sueño de un mundo nuevo y mejor.

## CONCLUSIONES. ENTRE LA REALIDAD, LO REAL Y EL REALISMO

En la década del treinta las grietas del mundo comenzaron a ensancharse. La sociedad de masas comenzó a aparecer en todo su esplendor. Los nuevos sistemas de telecomunicación, como la radio y la megafonía amplificada que lograba generar inmensos espacios de recepción, comenzaron a probar su efectividad para la propagación de ideas de forma acelerada.

Louis Aragon (2001) afirmaba que para 1935 él, como muchos otros, ya se encontraban «del otro lado de la puerta» (p. 21). El incendio del Reichstag marcaría un antes y un después. La realidad —¿lo real?— asaltó al mundo, lo impregnó y se impuso de forma violenta.

Por esos mismos años, Henri Lefebvre realizó un viaje por Alemania en el que, para su sorpresa, descubrió toda la fuerza y la dinamización social de las juventudes hitlerianas. Una de las noches las antorchas de esos jóvenes de camisetas marrones, que marchaban ordenados y beligerantes, lo sorprendieron. Aquel espectacular episodio le sugirió un grave error en el platonismo: «El esplendor y la belleza no son inocentes» (Lefebvre, 1983, p. 286). Igual que Aragon, Lefebvre se asomó «al otro lado de la puerta» (Aragon, 2001, p. 21) y «la llama de una realidad espeluznante» (p. 22) comenzó a abrasar. El mundo reclamaba y ambos sospecharon de su supuesta monumentalidad, de su precipitada transformación monstruosa. Era la modernidad que mostraba su lado más siniestro. ¿Es eso lo real en estado puro? ¿La tragedia, el temblor del mundo social y político, los genocidios y la barbarie? ¿La muerte y la aniquilación?

Esa década marcaría a Aragon; lo conduciría a afirmarse como realista. Quizás para él, el ser realista implicaba establecer compromisos con el mundo, una cierta militancia, al menos así parece entenderse cuando alaba a John Heartfield por jugar con el fuego de la realidad y crear nuevos monstruos modernos con sus *collages* (Aragon, 2001). Aragon (2001) distingue los *collages* de los «papeles pegados» (p. 43) de los cubistas. Ve en estas expresiones intenciones diferentes. Desde los *collages* de Max Ernst, de Heartfield y de George Grosz se duda, a su juicio, de la pintura y de sus medios técnicos, para acercarse a nuevos fines poéticos, fines que indudablemente tendrán un trasvase político. Y es que Heartfield se había puesto a significar, diría Aragon (2001). Con lo cual el proceso expresivo abandonaría lo lúdico, y en este punto, de manera velada, expondría una crítica al surrealismo y al cubismo: en los *collages* se hallaría un compromiso con el mundo, que rebasaría la simple experimentación artística.

De algún modo, los *collages* impugnan e interrumpen el mundo, lo delatan y lo muestran con todas sus contradicciones: eso significan. El punto crítico para el artista, a juicio de Aragon (2001), es cuando la prohibición social y poética de un

régimen totalitario se mezclan; cuando la persecución y la represión son la norma; cuando el mundo verdaderamente asfixia, entonces queda una respuesta: «No hay más poesía que la Revolución» (p. 103). Entonces hay algo que distingue el *pegar papeles* de los cubistas con el *collage*, por ejemplo, de Heartfield, y es que este no se queda «en el camino perdido del misterio de lo cotidiano» (Aragon, 2001, p. 102), sino que su obra tiene sentido. No desfigura la realidad, al contrario, la muestra en su milagro.

El realismo de Aragon se convirtió en la apuesta por la nitidez del mensaje y el compromiso en la lucha de una justicia social: era revolucionario. Ante este panorama, para muchos, la revolución surrealista parecía una fantasía alejada de la construcción de un verdadero socialismo. La refundación de un mito, de una mitología, como lo pretendía Breton, tendría un aire etéreo y evasivo. Para esos mismos, situados en las antípodas del surrealismo, el mundo necesitaba luchas y respuestas concretas: una transformación concreta de lo real. Visto así, es comprensible que Aragon haya sido abrasado por la llama del realismo y que poco a poco se fuera alejando de los círculos surrealistas para acercarse, cada vez más, a las fervorosas corrientes estalinistas. Pero, aun así, ¿qué era eso que se llamaba realismo?

A mediados de la década del treinta, en los debates de la casa de la cultura de París, Le Corbusier defendía que el arte abstracto o *concreto* era la forma adecuada de representar el mundo moderno. ¡La realidad es lo abstracto! No, decían del otro lado Aragon y Josep Renau: el realismo no es la forma, ese continente o envoltorio, sino más bien la expresión nítida y precisa de las problemáticas sociales: el reflejo de las luchas de clases y su compromiso con ellas.

En estas tensiones sobre el realismo, el problema que daba vueltas era poder demostrar cuáles eran las formas *adecuadas* para representar la verdadera condición de la modernidad. ¿La realidad formal o la realidad material y social? Al final ambas posturas se reducían a la pretensión de intentar reproducir o representar de forma lo más fiel posible la imagen —real— de un fenómeno: el mundo moderno y sus tensiones. La lucha que planteaban las posturas de Le Corbusier y Aragon solo era una disputa de copistas. El realismo así planteado solo era concebido desde una posición estática, una condición externa, la cual había que saber leer para poder representar. Lo que se dejaba de lado era una cuestión importante: ¿ese ser realista exactamente qué podía crear aparte de su compromiso y su sentido?

Bertolt Brecht entraría en la discusión para ofrecer una concepción más dinámica: el realismo era un proceso, algo que tenía que conquistarse. El debate no se abría a una postura intermedia o sintética, ya que lo sobrevolaba. El realismo de Brecht planteaba otras connotaciones. El compromiso del realista no consistía en producir

la copia más fiel y exacta de una realidad social, por más abstracta que esta fuera, sino, más bien, en construir una nueva imagen y caminar hacia ella. La realidad era elástica, se construía y se creaba. La función del artista y de su compromiso no consistiría, como dijo Walter Benjamin (2015 [1934]) en la defensa de una *tendencia*, de una cara de la realidad, sino, más bien, en el intentar imaginar nuevas condiciones de experiencia. A diferencia de las concepciones clásicas de la utopía, en el realismo artístico-político de Brecht y de Benjamin se vuelve más importante el punto de partida que el de llegada. La utopía aparece como un hacer permanente y no como un punto ubicado en un no-lugar o, como imaginaba Sartre, en un horizonte insuperable.

## REFERENCIAS

- Aragon, L. (2001). *Los Colages*. Madrid, España: Síntesis.
- Ball, H. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona, España: Acatilado.
- Benjamin, W. (2015) [1934]. *El autor como productor*. Madrid, España: Casimiro libros.
- Brioni, F., Batchelor, D., Wood, P. (1999). *Realismo, racionalismo y surrealismo*. Madrid, España: Akal.
- Dupuis, J. F. (2004). *Historia desenvuelta del surrealismo*. Barcelona, España: Alikornio Ediciones.
- Kiaer, C. (2010). *Los nuevos productivismos*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Lechance-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS: tipografías y fotomontajes*. Valencia, España: Campgráfico.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swing.
- Lodder, C. (1988). *El constructivismo ruso*. Madrid, España: Alianza.
- Mumford, L. (2015) [1922]. *Historia de las utopías*. Logroño, España: Pepitas de calabaza.
- Padura, L. (2018). *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona, España: Tusquets.
- Schmitt, C. (2009) [1927]. *El concepto de lo político*. Madrid, España: Alianza.
- Westheim, P. (2013). *El grabado en Madera*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.