

Antigüedades de la noticia ideológica: tres posiciones sobre la relación entre arte y revolución

Antiquities of the ideological news: three positions on the relationship between art and revolution

Matías Cristobo (Córdoba, Argentina, 1977)

Doctor en Ciencia Política. Licenciado en Comunicación Social. Becario Doctoral y Posdoctoral del CONICET. Investigador Asistente del CONICET y docente de la UNC. Mis líneas de investigación son la Teoría Crítica, la filosofía política y la teoría estética. Publicaciones más relevantes: *Marxismo y Derechos Humanos: el planteo clásico y la revisión posmarxista de Claude Lefort*, 2017. ISBN: 978-987-1751-48-8. Editorial del Centro de Estudios Avanzados Colección Tesis (UNC), Córdoba, 247 p. ¿Superación o permanencia del arte? De la crítica de la ideología a la defensa de la forma en la teoría estética de Herbert Marcuse, en *Revista Rigel*, N° VII, julio-agosto 2019, Catamarca, p. 5-43. ISSN: 2525-1945. Disponible en:

http://www.iintae.com.ar/revistarigel/images/Rigel_VII/cristobosuperacion_o_permanencia_del_arte.pdf. La apariencia estética como el aparecer del demos: política(s) y estética(s) de la democracia en la propuesta de Juliane Rebentisch, en *Revista Praxis Filosófica*, N° 45, julio-diciembre 2017, Cali (Colombia), p. 131-144. ISSN: 0120-4688. Disponible en <http://praxisfilosofica.univalle.edu.co/index.php/praxis/article/view/6057>.

Código de Identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8783-1867>

Resumen

La relación entre arte y política constituye uno de los motivos fundamentales de la reflexión estética desde sus mismos orígenes, y más aún en los momentos históricos caracterizados por fuertes movimientos de revolución social. Desde este breve marco, nuestro trabajo se orienta a reconstruir tres posiciones sobre la relación entre el arte y la revolución producida en el período de entreguerras del Siglo XX. En un primer momento, caracterizamos la doctrina del Realismo Socialista propuesta en la Unión Soviética a través del Primer Congreso de Escritores (1934). Luego, nos detenemos en un documento que procuró desmontar los fundamentos de la posición anteriormente señalada: El *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* firmado por León Trotsky y André Breton (1938). Finalmente, exploramos una forma de relación alternativa a las dos posiciones anteriores basándonos en las consideraciones del filósofo alemán Walter Benjamin acerca del Surrealismo y el concepto de imagen (1929).

Palabras Clave: arte, revolución, imagen, surrealismo, realismo socialista

Abstract

The relationship between art and politics constitutes one of the fundamental reasons for aesthetic reflection from its very origins, and even more so in historical moments characterized by strong movements of social revolution. From this brief framework, our work is oriented to reconstruct three positions on the relationship between art and the revolution produced in the interwar period of the 20th century. At first, we characterize the doctrine of Socialist Realism proposed in the Soviet Union through the First Congress of Writers (1934). Then, we stop at a document that tried to dismantle the foundations of the position: The *Manifesto for an Independent Revolutionary Art* signed by Leon Trotsky and André Breton (1938). Finally, we explore an alternative form of relationship to the two previous positions based on the considerations of the German philosopher Walter Benjamin about Surrealism and the concept of image (1929).

Keywords: art, revolution, image, surrealism, socialist realism

1. Breve Introducción: la doctrina del “realismo socialista”

Preguntarse hoy por la relación entre arte y revolución puede parecerse a la exhumación de un cadáver (exquisito). Al menos en dos sentidos: por un lado, en el desentierro de algo ya aparentemente muerto; y, por otro, respetando al juego surrealista que convocamos, escribir arte en un pliegue de la hoja, cedérsela a un compañero, que él escriba revolución, y leer lo sorpresivo del resultado. Dos participantes, León Trotsky y André Breton —y uno más, si contamos a Diego Rivera—, elaboraron en 1938 el *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*, en México. Fue dado a luz precisamente en el momento en el que el mundo occidental organizaba metódicamente una de sus largas noches, y encuentra su punto de medida exacto en la doctrina del Realismo Socialista tanto como en las condiciones de las cuales fue su expresión.

La sanción de este tipo de realismo, fijada como canon estético para el mundo soviético —y no sólo para esta geografía, puesto que también se propagó por toda Europa a través de los partidos comunistas—, fue el resultado de las posiciones dominantes en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos llevado a cabo en agosto del año 1934. Aunque allí el representante más célebre de la literatura rusa era Máximo Gorki, el nombre que ganó una popularidad inmediata y se transformó en una suerte de equivalente de Stalin en el terreno de la cultura y del arte es el de Andréi Zhdanov. En su discurso ante el Congreso, que en su propia argumentación y estructura parecía duplicar el mismo materialismo mecanicista válido para el total de la cosmovisión soviética de aquel período, reconoce los avances de la revolución bolchevique en el terreno social y económico.

Pero si bien estos avances son palpables, siempre según Zhdanov, en cuanto a la consolidación de la revolución luego de la guerra civil, el rápido proceso de industrialización y la creación de granjas estatales y colectivas, en suma: en el desarrollo económico del socialismo, aún persisten ciertas “reminiscencias” burguesas en la consciencia del proletariado ruso. Contra ellas se dice que luchó y debe seguir luchando la literatura soviética. ¿Cómo lo hace? En principio, de un modo puramente

instrumental, organizando a los trabajadores en su tarea de derrotar a la explotación y al trabajo asalariado. Pero no sólo eso: porque además de sus labores organizativas cumple, también, con una “función” estética, y ella es el haber puesto como su determinación temática “la vida de la clase obrera y del campesinado y su lucha por el socialismo” (Zhdanov, 2022, p. 4).

En este reconocimiento no sólo actúa soterradamente la tesis marxiana¹ según la cual las rápidas transformaciones producidas en la “base” demoran, más o menos tiempo, en afectar a las “superestructuras”, ni tampoco el estricto acompañamiento que la revolución cultural debe prestar a la material, sino también se desarrolla un abierto combate contra la literatura burguesa de la Europa contemporánea, cuya característica definitoria no sería otra que la manifestación del “oscurantismo, misticismo, clericalismo y superstición” (Zhdanov, 2022, p. 4). Precisamente a causa de ello, la exaltación de la vida obrera y campesina y su representación fidedigna de la realidad comunista es la que transforma a la literatura soviética en la más vanguardista de su época. El Realismo Socialista, a través de su portavoz Zhdanov, pretendió ahorrarse de una buena vez los intensos debates en torno a la relación entre vanguardia estética y vanguardia política producidos en el primer tercio del siglo en Europa y, sobre todo, en la primera época de la Rusia revolucionaria para fundirlas en una y la misma vanguardia. Claro que, y este será un dato por tener muy en cuenta más adelante, lo hizo —y aquí hay que tener presente al Lenin de *Un paso adelante, dos pasos atrás*— “centralizando” a todos los autores en una organización dependiente de los lineamientos del Partido.

En el campo propiamente artístico, el escritor burgués no puede hacer otra cosa que expresar, mediante su literatura, la misma decadencia y descomposición del mundo capitalista en el cual produce sus obras. Carece del “entusiasmo” que le infunde el nuevo sistema social, la nueva realidad floreciente. La falta de héroes en esta literatura se debe a que ya no hay nada heroico en su mundo, como sí lo hubo en la edad de oro que señalaba el triunfo de la burguesía. Pero la ausencia de entusiasmo esconde un problema verdaderamente crucial por sus efectos:

¹ Nos referimos a la célebre *Introducción a la crítica de la economía política* (1857).

Aquellos representantes de la literatura burguesa que más agudamente perciben el estado de cosas están absorbidos por el *pesimismo*, la desconfianza en el día de mañana, el elogio de la noche negra, la celebración del pesimismo como teoría y práctica del arte. (Zhdanov, 2022, p. 5, las cursivas son nuestras)

Es crucial el problema —y volveremos sobre ello— porque, precisamente, la determinación del pesimismo como marca de la literatura burguesa, lejos representar un envilecimiento o desmoralización de los intelectuales, es el elemento que Walter Benjamin transforma en decisivo para su trasposición en nihilismo revolucionario. Dicho de otro modo: si los ideales moralistas, el concepto humanista de la libertad y la confianza en el progreso se pudrían en la Europa de entreguerras, el “pesimismo en toda la línea” que Benjamin reclama —y que, por otra parte, toma de *Los paisanos de París*, de Louis Aragon— no pretende aprobar la decadencia, sino reconocerla como síntoma del mundo burgués que pide por su transformación.

Pero el Realismo Socialista se autocomprende como la expresión artística de la nueva sociedad, por ello debe ser “afirmativo”: debe tomar sus materiales, temas, imágenes, lenguajes, de la experiencia y la epopeya obrera y campesina. Por ello no es “utópico”, porque la utopía ya se ha realizado materialmente y, en consecuencia, la literatura pudo resolver su hiato con la realidad. Aunque aquí —y no importan mucho las consecuencias que tuvo a futuro— hay algo sumamente valioso que suele ser pasado por alto en la crítica vulgar a la vulgaridad del Realismo Socialista: representar fielmente a la realidad no significa describirla tal cual se ofrece ante la vista, al modo de la fotografía de un cuerpo inerte, sino en mostrarla como “realidad en su desarrollo revolucionario” (Zhdanov, 2022, p. 6). La representación de la “realidad objetiva” quiere decir, entonces, captar el movimiento que la revolución impone en su curso, de ahí que el Realismo Socialista consista, en gran medida, en una estilización del hombre y la mujer —en suma: de sus caracteres y personajes— a través de su heroicidad cotidiana. Este es uno de los tópicos que responde al *dictum* estético —y hoy no puede menos que sonar un tanto brutal— de Stalin, aquel que prescribe a los artistas el ser “ingenieros de las almas humanas”. El otro tópico es, quizás, el que más ha trascendido

—compartido, por lo demás, con el otro gigante que fue la China comunista de Mao²— y tiene que ver con el valor de “reformular y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo” (Zhdanov, 2022, p. 6). Aquello de ser “ingenieros del alma humana” supone, asimismo, el dominio de las técnicas de la escritura. Pero en esta empresa el escritor revolucionario debe, de algún modo, reapropiarse de lo mejor de la herencia histórica —incluso y especialmente la burguesa— en cuanto a “géneros, estilos, formas y procedimientos de creación literaria” (Zhdanov, 2022, p. 7). Porque, así como en el terreno material el proletariado se adueña, no simplemente suprimiendo sino transformándolo, de lo mejor del mundo burgués, en el terreno espiritual la herencia literaria es recogida, asimilada y llevada “más allá”.

2. Trotsky y Breton: El Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente

La posición relativa al “qué hacer” con el arte en un territorio en el que —más allá de la opinión que se pueda tener frente a esto— la revolución “social” ha ocurrido, resultó determinada por su singular realismo junto con su valor educativo. Sin embargo, la coagulación producida abre ahora dos nuevos interrogantes, pues, por un lado, ¿qué debe hacer la revolución con el arte? Y, por otro lado, ¿qué debe hacer el arte cuando la revolución “*todavía no*”³ se ha realizado? En el *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* —y no puede dejarse pasar por alto el hecho de que aquí coincidan dos figuras fundamentales, también “metafóricamente”, de la vanguardia política y de la vanguardia artística del momento—, encontramos algunas respuestas a aquellos interrogantes.

En principio, hay que decir que el rechazo absoluto de Trotsky y Breton al estalinismo no hacen demasiado lugar a la “diferencia” que hemos planteado, debido a que la respuesta frente a la relación de la revolución con el arte tanto como la del arte frente a la (pre)revolución, se funden en lo que podríamos llamar —algo imprecisamente— la posición de la “autonomía estética”. En efecto, ya sea porque la revolución fue “traicionada” en el campo soviético o bien porque en occidente tanto las potencias democráticas como los regímenes fascistas se mueven vertiginosamente hacia

² Cfr. *Arte, Literatura y Revolución*, de Mao Tse-Tung.

³ Cfr. Bloch, Ernst, *El principio esperanza*.

una nueva guerra imperialista, el arte conserva un potencial emancipatorio. Y lo hace justamente porque posee sus propias leyes de desarrollo que, según Trotsky y Breton, y esa es la novedad del momento histórico, cada vez son más avasalladas sin que importe la realidad social concreta de la cual sean expresión. El “verdadero” arte, entonces, es siempre revolucionario por el simple hecho de:

Aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo sea para liberar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a toda la humanidad elevarse a las alturas que sólo genios solitarios habían alcanzado en el pasado. (Breton y Trotsky, 2016, p.193)

No sólo puede leerse, en este pasaje, que el arte no debe estabilizarse, positivizarse, frente a la realidad actual, sino que su propia lógica lo convoca a una suerte de “revolución permanente”⁴, aunque esta revolución se vea limitada —por el momento— a ese conjunto de leyes que le son propias. Pero esto no es todo, ya que, si el arte se erige como resguardo de una auténtica expresión humana, “sólo la revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura” (Breton y Trotsky, 2016, p. 193).

La dialéctica a la que acabamos de referirnos niega dos veces, o, mejor formulado, niega tanto la realidad social de la cual brota el Realismo Socialista como su misma pretensión artística. Este rechazo deshace la “falsa reconciliación” entre realidad y representación y devuelve al arte, sorprendentemente, su conceptualización afin con la Teoría Crítica frankfurtiana. Citamos nuevamente el *Manifiesto*:

Vale más confiar en el don de *prefiguración* que es patrimonio de todo artista auténtico, que implica un comienzo de superación (*virtual*) de las más graves contradicciones de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia de la instauración de un orden nuevo. (Breton y Trotsky, 2016, p. 195)

La consecuencia de lo anterior reorienta la discusión hacia la libertad estética en dos planos diferentes. Primero, como ya pudo anticiparse, la actividad intelectual y la creación artística no pueden tolerar ninguna injerencia extraña, ni coacción externa, que no sea la de su propio desarrollo inmanente. Y esto vale para todo tiempo, pues ni antes,

⁴ *Cfr.* las tesis de Trotsky en su libro *La revolución permanente*.

ni durante, ni después de la revolución puede imponérsele al arte disciplina ajena alguna en cuanto a su elección temática. Es conocido el hecho —por demás curioso, aunque no volveremos sobre él— de que, al momento de redactar el *Manifiesto*, Breton escribe: “total libertad en el arte, salvo contra la revolución proletaria” y Trotsky, llamativamente, decide suprimir la última parte.

El segundo plano de la libertad artística tiene que ver con otro elemento muy caro a la doctrina del Realismo Socialista, en sí mismo, y porque además responde a la determinación fundamental del centralismo leninista. Si, tal como escribimos más arriba, en el mundo soviético las fuerzas productivas “materiales” se han colectivizado —y Trotsky y Breton se muestran conformes con dicho proceso—, no debe ocurrir lo mismo con las fuerzas “intelectuales”, para las cuales sólo debe regir una “libre amistad creadora” (Breton y Trotsky, 2016, p. 197). Si tenemos que expresarlo en una fórmula, esta sería: centralización de la economía y la cultura para el comunismo soviético; para Trotsky y Breton, centralización de la economía y libertad individual anarquista para el terreno de la cultura.

Ahora bien, ¿significa lo anterior una cierta despolitización de la actividad intelectual o el retorno de un arte “puro” (el *l’art pour l’art*, según la periodización crítica que introduce Walter Benjamin)? No según nuestros autores, pues “tenemos una idea muy elevada de la función del arte para negarle una influencia sobre el destino de la sociedad. Consideramos que la tarea del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución” (Breton y Trotsky, 2016, p. 198). Entonces, ¿por qué la “libertad de creación” necesariamente habría de confluir con la “preparación de la revolución”? La respuesta posible —y es la que proporciona el *Manifiesto*— es que el “mundo interior” del artista, a través de la idea de sublimación, se construye como instancia de resistencia y, al mismo tiempo y por las mismas razones, como expresión de tendencias latentes que el todo social obtura o bloquea.

La posición resultante del *Manifiesto* —más allá de que, por supuesto, obedece al motivo eminentemente estratégico de combatir a las fuerzas estalinistas y reagrupar a las propias en el terreno cultural—, conduce a una conceptualización dialéctica, mediada, de la relación entre el arte y la revolución. Da fe de ello la potente consigna con la que Trotsky y Breton lo cierran: “He aquí lo que queremos: la independencia del

arte -por la revolución; la revolución -por la liberación definitiva del arte” (2016, p. 200).

Aunque es cierto que el *Manifiesto* asigna a los artistas la tarea de participar en la preparación de la revolución, también lo es el hecho de que no lo hace de un modo *inmediato*, sino a través de sus propios medios. Esto significa que, a diferencia del canon fijado por el Realismo Socialista, Trotsky y Breton se acercan a la posición de la “autonomía estética”. Consignemos, rápidamente y en un tono anecdótico, que la peor descalificación que podía arrojársele a una obra artística durante la vigencia del estalinismo en su dimensión cultural era la de “formalismo”. En todo caso, lo que nos interesa señalar es que, en este momento particular de la historia, y en el campo de la política revolucionaria, pueden delinearse dos “modelos” reconocibles: por un lado, aquel del Realismo Socialista, que prescribe al arte un contenido político directo y que, por ello mismo, llamaremos “inmediato”. Por otro lado, con todas las reservas del caso que ya hemos comentado, el de la “autonomía estética”, propuesto por Trotsky y Breton, cuyo rasgo definitorio es el de la “mediatez”.

3. Walter Benjamin: la politización del arte, el Surrealismo y el concepto de imagen

La oposición entre forma y contenido, para ponerlo en otras palabras, pese a la evidente simplificación que representa, no ha sido un problema menor para la tradición de la izquierda. Pero ahora quisiéramos explorar —si podemos decirlo así— una “tercera posición” relativa a la relación entre arte y revolución. Esta no es otra que la célebre alternativa con la cual Benjamin cierra su trabajo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, casualmente escrita entre las fechas de nacimiento del Realismo Socialista y el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente: la “politización de la estética”. Sin embargo, y no deja de ser un nuevo anacronismo, es necesario remontarse quince años atrás, es decir, al Trotsky de *Literatura y Revolución* y al Breton del *Primer Manifiesto del Surrealismo*.

Debemos reconocer que, aquí y en principio, Trotsky se mueve de un modo paradójal. La crítica a la inexistencia o, en todo caso, innecesariedad de un arte proletario, lo conduce a afirmar la determinación de un arte volcado directamente a las

masas. Es decir, en términos de eficacia política no se necesita, en la situación histórica concreta de una transformación revolucionaria, un arte que crea ilusoriamente “provenir” de sus filas, sino uno que las “despierte”. Trotsky aboga aquí por un arte que acelere el proceso de transformación social y, en segunda instancia, produzca las condiciones materiales para un tipo de creación libre. Ese es un modo, quizás, de comprender su elección por un arte que parte del tiempo y las formas pasadas. Aunque este objetivo es claro, resulta igualmente sorprendente que luego de una discusión teórica profunda como la que lleva a cabo Trotsky la cierre abruptamente, hacia el final de su ensayo, glorificando la poesía de Demián Biedni, un poeta caracterizado por él mismo como de “segundo orden”. Un poeta que utiliza el lenguaje de las fábulas populares, el de las canciones, el del periodismo y el cotidiano. ¿Cuál es su “mérito”? Nada más ni nada menos que influir en las masas.

Pero, insistimos en preguntarnos, ¿por qué motivo Trotsky toma esta salida abrupta y en apariencia esquemática, casi filistea, atribuible cómodamente a un líder revolucionario y distingue la literatura menor de un escritor de fábulas populares? ¿Por qué condena la búsqueda de nuevas formas y toma partido por la utilización de las viejas fórmulas? No —o no solamente, concédasenos esta posibilidad— para volcarse de lleno a un arte de propaganda que renuncie a la elaboración estética. Lo que se muestra como impugnación frente a la búsqueda de nuevas formas artísticas (y la defensa de las viejas formas reapropiadas) debe ser comprendido a la luz del reconocimiento de la impotencia del arte para transformar al mundo. Esto es, para evitar la posibilidad del autoengaño de una poesía proletaria, resulta preferible deshacer la relación mediada entre arte y sociedad y tomar partido por aquello que impulsa enérgicamente al proletariado a transformar su situación. Dicho más brutalmente: frente a un arte que muestra una autocomprensión errónea sobre su función es preferible renunciar a él. O, en esta discusión puntual, en un arte, nos atrevemos a decir, completamente instrumentalizado en favor de la aceleración de la revolución social. La poesía de Biedni, escribe Trotsky, no es auténtica poesía, pero “es en cambio *algo más que ella*” (Trotsky, 2015, p. 335). En ese plus —en ese “algo más que ella” — está el secreto de la cuestión.

Del lado de Breton —leído a través de Benjamin, conviene aclarar—, la literatura surrealista ya dio un paso más allá de la iluminación mística y del éxtasis de

tipo religioso o del provocado por las drogas, en sus obras palpitan *experiencias* al modo de lo que Benjamin llama “iluminaciones profanas”, cuya característica es su rasgo antropológico y material. Benjamin advierte en el surrealismo el “odio” y cierta inclinación al “mal” que destilan sus escritos, no como temas literarios meramente, sino al modo de una reacción ante la moral burguesa, católica y contemplativa, propias de la *intelligentsia* europea. Pero esta revuelta aún necesita convertirse en revolución.

Desde el lado de la política, ¿cuál es el servicio que el surrealismo puede prestar a la revolución? Si los partidos burgueses muestran una fe quietista y optimista con respecto al futuro es deber preguntarse, siguiendo a Benjamin: ¿la revolución depende de una modificación interna o de la transformación de las circunstancias exteriores? Es en esta segunda posibilidad que el surrealismo se ha acercado al comunismo. ¿Y cómo lo ha hecho? A partir de su método medular de composición literaria, que ya había enunciado Breton en el *Primer Manifiesto* pero que Benjamin también toma de Aragon: la diferencia entre “comparación” e “imagen”. Ahora leemos en Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad práctica. (Reverdy, citado en Benjamin, 2001, p. 38)

“Una intuición afortunada en cuestiones de estilo debe ser prolongada”, consigna luego Benjamin y hace aparecer en escena a Trotsky, porque lo que se propone, aquí, es un salto de la literatura moralista hacia el ámbito de la acción política, el “ámbito de las imágenes de pura cepa”. Pues bien, ¿cuáles “realidades” componen una imagen revolucionaria? Probablemente la de la sucesión no armónica de dos momentos históricos. El arte “proletario”, como el promovido por el *Proletkult*, hubiese seguido moviéndose bajo el *continuum* de la temporalidad de la decadencia burguesa, funcionaría bajo el ejido de la “comparación” como un “acercamiento voluntario” entre lo viejo y lo nuevo, mientras que la conversión de los artistas en revolucionarios permitiría el salto de una realidad a otra, en el medio de una dialéctica de acoplamiento

no dialéctico —si es posible expresarlo contradictoriamente— entre las dos realidades que definen la composición de una imagen. La “comparación” es Reforma; la “imagen” es Revolución.

Pero, nos preguntarnos nuevamente, ¿es esto un liso y llano llamamiento a que el artista tome las armas en menoscabo de su trabajo estético? Pensamos que no, ya que “tanto mejores serán los chistes que cuente. Y tanto mejor los contará” (Benjamin, 2001, p. 61). Para que la *intelligentsia* revolucionaria gane contacto con las masas proletarias debe involucrarse con las tareas de la revolución, ya no culturales, sino eminentemente políticas. La tarea revolucionaria como creación de un campo de imágenes puede permitir, precisamente allí, la apertura del ámbito de imágenes buscado. Citamos nuevamente a Benjamin:

Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige. (Benjamin, 2001, pp. 61-62)

La luz del relámpago que ilumina el espíritu de la que habla Breton en el *Primer Manifiesto* es discontinua y sorpresiva, tal como la que, luego según Benjamin, debe iluminar los hechos de la historia. La oscuridad de la que ha sido presa el espíritu no debe salvarse retornando a la claridad del día, así como la vigilia no debe poner fin al sueño, sino que aquella oscuridad debe verse iluminada por imágenes relampagueantes. Breton, por su lado, imaginó un castillo con “infinitas dependencias”, con “interiores fabulosamente restaurados”, cuya mitad “no esté forzosamente en ruinas” y próximo a la ciudad de París, en el que habita junto a sus amigos surrealistas. “Cuando «estamos allí» vivimos realmente según nuestra fantasía” (Breton, 2012, p. 35). Pero de lo que se trataba, en cuanto a la relación entre arte y revolución se refiere, es de que ya nadie dude de la existencia de este castillo, ahora sí, emplazado en el corazón de Moscú, o de cualquier otra ciudad del mundo, cuyas puertas batientes se agiten las veinticuatro horas del día.

Referencias bibliográficas

- Alle, M. F. (2019). “La literatura del partido”. El realismo socialista entre el arte y la política. *452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 20, Buenos Aires, pp. 166-186.
- Aragon, L. (2016). *El aldeano de París*. Madrid: Errata naturae.
- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Benjamin, W. (2001). *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza. Tomo I*. Madrid: Trotta.
- Breton, A., Rivera, D. y Trotsky, L. (2019). *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Breton, A. y Trotsky, L. (2016). “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, en Ariane Díaz (Comp.) *El encuentro de Breton y Trotsky en México*. Buenos Aires: Ediciones IPS.
- Breton, A. (2019). *Nadja*. Madrid: Cátedra.
- Breton, A. (2012). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Lenin, V. (2012). “Un paso adelante, dos pasos atrás”, *Obras escogidas. Tomo I*. Disponible en <http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe3/lenin-obras-1-3.pdf>
- Marx, K. (1997). *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. Madrid: Siglo XXI.
- Trotsky, L. (2015). *Literatura y revolución*. Buenos Aires: Ediciones ryr.
- Trotsky, L. (2011). *La revolución permanente*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tse-Tung, M. (2018). *Arte, Literatura y Revolución*. Buenos Aires: Godot.
- Zhdanov, A. (2022). *Primer Congreso de Escritores Soviéticos*. Disponible en <https://rb.gy/20ecd>.