



## ¿Puede el arte ser socialmente útil? o ¿debe la conciencia social ser hedonista?

El valor crítico de las industrias culturales de Theodor Adorno en el surrealismo de Dalí y en la mitificación del "Che" en piezas de arte religioso

Msc. Rafael Loayza Bueno<sup>1</sup>

### Resumen

*En su primera parte, este ensayo discute críticamente la teoría de las Industrias Culturales de Theodor Adorno, a través de la pregunta de si el arte puede ser socialmente útil en la resistencia al orden social dominante. Para ello, el autor utiliza ejemplos del arte de Salvador Dalí relacionados, precisamente, a su reflexión política autoconsciente en pinturas de contenido político. En la segunda parte, este trabajo discute la proposición de la utilidad social del arte. Se aplican las ideas de Albert Camus con respecto al "mito", en "El Hombre Rebelde" (1951), a trabajos de arte contemporáneo latinoamericano que muestran al "Che" Guevara en calidad de "santo". Así, el autor intenta establecer la conexión entre el compromiso social y la autonomía creadora.*

### Palabras clave:

Industrias culturales, arte moderno, marxismo, surrealismo, política y hedonismo.

<sup>1</sup> Research fellow del programa Hansard Society en la London School of Economics and Political Science (LSE), Msc. en Teoría Social de la Universidad de Bristol, Inglaterra, Lic. en Comunicación Social de la UCB. Es director de la Carrera de Comunicación Social de la UCB-SP y Presidente de la Asociación Boliviana de Carreras de Comunicación Social (ABOCCS).

## PRIMERA PARTE

### I. Introducción

Los trabajos de arte fueron alguna vez estimados como simples objetos de belleza y, por lo tanto, envueltos en la diversión y desahogo social puro y simple. Pero desde que Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt desarrollaron el concepto de las *industrias culturales*, los artistas han sido frecuentemente acusados de estimular el *status quo* y de ser los instrumentos interesados del imperialismo cultural. Evidentemente, el capitalismo —que a principios del siglo XX era explicado como una entidad autónoma capaz de reproducir sus maneras y, por lo tanto, su dominio— se transformó en el enemigo natural del Instituto, pues se pensaba que los productos de sus industrias damnificaban la utopía “comunista”. Bajo el lente de aquella perspectiva, el arte popular se desarrolló en el alarife desafortunado del enemigo, pues era de alta efectividad en la misión de distraer a los proletarios de su emancipación a base de diversión concupiscente.

Al respecto de la funcionalidad de la cultura en la búsqueda del cambio social, la discusión sobre si el arte debía comprometerse con la realidad —con el socialismo realmente— dividió por décadas las perspectivas de Walter Benjamin y Adorno en relación al carácter de las *Industrias Culturales*. Estos desacuerdos se producían esencialmente ante la dificultad de identificar cuáles expresiones artísticas facilitaban las demandas comunistas y cuáles no. Manifiestamente, en la disyuntiva de qué artes le eran útiles a los mecanismos de dominación industrial y cuáles estaban diseñados para resistirlo, Benjamin y Adorno produjeron un análisis importante con respecto a la función social de las expresiones artísticas.

En los análisis de esta disputa, de entre todas las artes, el realismo era visto indistintamente axiomático sea en mostrarse comprometido con la causa comunista, o sea en ser indolente con ella y tolerante con el “hedonismo”



Fig. N°1: “Rosas para Stalin” de Boris Ieremeievich Vladimirsky (1949).

capitalista. El realismo soviético, por ejemplo, glorificaba sin remordimientos a los héroes comunistas (Stalin, Lenin y Trotsky), idealizándolos en imágenes y narrativas mesiánicas; en muchos casos tan cínicas y recargadas que no daban espacio a ningún grado de especulación; tal el caso de aquella pieza “Rosas Para Stalin” (Fig. N°1), en la que el líder soviético aparece rodeado de

la admiración y el agradecimiento de niños rusos de apariencia aria. Así, el realismo soviético fue el instrumento perfecto del arte comprometido —el ideal de la resistencia a las industrias del capitalismo— pues priorizaba temas como la colectivización. En general, estos trabajos mostraban a los hombres y mujeres socialistas empuñando sus herramientas de trabajo, en el retrato de una guerra por el capital por demás vencida. En ellos, el proyecto soviético se mostraba en retratos de sociedades perfectas de hombres y mujeres blancos, cuya felicidad era patrocinada por el partido.

Contrariamente, un desnudo de Édouard Manet —como aquel de “Olimpia” de 1863 (Fig. N°2)— aunque incuestionablemente bello, era considerado tan inútil, fatuo y peligroso como cualquier desnudo proveniente de la industria pornográfica, pues su goce amilanaba la conciencia social. La misma lógica se podía aplicar a los productos de la música o el teatro popular.



Fig. N°2: “Olimpia” de Édouard Manet (1863).

Desde la perspectiva del Instituto, las piezas que podían transmitir la realidad en aras de espolear la “lucha de clases” eran generosamente nominadas como “arte” y aquellas descomedidas de tales ideales, “instrumentos burgueses de alienación”. Como resultado, el arte popular fue designado como una expresión del capitalismo puramente “distractivo”, pues los efectos de su exposición “aniquilaban la conciencia proletaria”.

Sin embargo, el debate indiscutible en Frankfurt irrumpió cuando el arte moderno se transformó en el objeto de atención de los intelectuales. Predeciblemente, el *High Art* —opuesto al popular en sus atenciones de superioridad estética— era además de “distractivo” en exceso, complejo en su aforo de generar un mensaje comprometido con el proyecto comunista. Esta incapacidad de demandar claramente conductas sociales propicias a la utopía socialista, se debía a la ambigüedad del mensaje de sus piezas. Así, el debate entre Benjamin y Adorno inició en la dudosa capacidad del arte moderno —cuyo método apelaba a la subjetividad de la “inconsciencia”— para comprometerse con la realidad de manera clara y asertiva.

Hasta el realismo, quedaba claro que el arte (culto o popular) siempre que podía ser instrumental a la reproducción del capitalismo, podía igualmente ser la herramienta de la resistencia al orden social. Sin embargo, desde el impresionismo, el cubismo y surrealismo, la representación de la realidad tuvo interpretaciones

fragmentadas en las conciencias individuales, imposibles de traducir en el carácter de la sociedad de forma masiva. En este contexto surgió la pregunta que guía metodológicamente a este ensayo: ¿Puede el arte moderno ser socialmente útil?

## II. ¿Puede el arte ser socialmente útil? Las Industrias Culturales

Theodor Adorno utilizó por primera vez el concepto de *Industrias Culturales* en 1940. Básicamente, su teoría crítica al capitalismo enfocado en la mercantilización y perversión de la cultura a consecuencia de la industrialización de la sociedad moderna.

En su perspectiva, la música popular “que se produce con el sólo propósito de ser tranzada en la economía de mercado”, está estandarizada y mecanizada, sirviendo simplemente como cemento social para la reproducción del orden dominante.

En el desarrollo de su teoría crítica, Adorno analizó los sistemas de conocimiento y organización represivos como entidades de “administración del mundo capitalista”, enfoque que lo llevó a articular una oposición a las ideas de la epistemología tradicional, así como a respaldar el cambio radical en la sociedad. Paradójicamente, aunque abogaba por la producción del comunismo, propuso en la *Dialéctica Negativa* la disolución de cualquier encuadre teórico y distinción conceptual que amenace con perdurar en dogma, incluido el marxismo. Tanto el positivismo como el empirismo fueron rechazados por Adorno, quien les acusaba de haber traicionado a la razón y de no poder liderar el pensamiento hacia el iluminismo. En su *Teoría de la Estética*, el arte y la teoría crítica fueron investidos con el poder de divulgar la “verdad” respecto a la realidad. En este trabajo, Adorno describe una sociedad administrada y constituida por el mito de la “razón total” (Jary, 2000, p.6).

Desde Adorno –desde que la cultura fue definida como la productora del dominio capitalista por su calidad industrial– la sociología ha estado sumergida en la misión de explicar aquella “producción cultural de calidad mercantilista”.

Para entender el carácter industrial de la cultura no se puede asumir que hay simples correspondencias entre las industrias, tales como la cinematográfica, televisiva, musical, editorial. Claramente, hay muchas diferencias entre las formas estéticas, contenido, prácticas, medios de financiamiento y modos de recepción. La idea de Adorno era concebir a las *industrias culturales* con un argumento más sofisticado; no es que son plurales simplemente, sino que (1) todas las industrias son culturales (agronómica, automotriz, informática, etc.). Claramente, todas están

engendrando productos y servicios que llevan significados culturales. Al mismo tiempo, (2) todas las industrias están caladas en contextos culturales específicos que modelan la manera en la que las personas piensan, sienten o actúan organizadamente. Ciertamente, las industrias producen cultura, pero esta condición está produciendo un tipo de sistema social particular. La relación entre la economía y la cultura puede conseguirse conectando la producción cultural con discusiones más amplias sobre la producción económica, a través de industrias que están organizadas y constituidas. Este sistema económico particular producido por la cultura es, en la perspectiva de Adorno, una forma de dominación metódica reconocida como “el capitalismo”. Finalmente, las entidades a cargo de reproducir este régimen dominante son los medios masivos de comunicación, instrumentos de la cultura masiva (Negus, 1998, pg. 98).

Un examen crítico de las proposiciones de Adorno con respecto a la cultura de masas, empezando con sus deudas teóricas a Sigmund Freud y a Karl Marx, es planteado por Deborah Cook en su libro *“Las Industrias Culturales revisadas: Theodor Adorno y la cultura de Masas”*. Los tres asuntos centrales de la teoría del industrialismo cultural se discuten en este trabajo:

1. La producción de la cultura de masas y su producto
2. Las técnicas psicológicas, funciones y efectos de la cultura de masas.
3. La ideología positivista

De acuerdo a Adorno, la cultura de masas se insertó entre los instintos individuales más despreciables de la sociedad liberal y las demandas de una totalidad social fragmentada. Esto estimuló una “reconciliación falsa con el orden social (con el Capitalismo) al preparar a los individuos a la reproducción del poder del trabajo y a la armonización de las necesidades y urgencias individuales, con la motivación de la ganancia de su empleador”. Al respecto, el Capitalismo provee una forma de entendimiento basado en la noción de un individuo racional y autónomo, que ocasionalmente confronta los mensajes y técnicas industriales, pero que en general se comporta dócil con ellos. Paradójicamente, la descripción de este individuo –sin ninguna especie de valores sociales– se apega a los mismos fundamentos filosóficos de la mayoría de las manifestaciones del *High Art* como veremos más adelante. Consecuentemente, el consumidor moderno actúa como una especie de doble agente, practicando por un lado una forma de entregarse conscientemente al consumo que contribuye a su propio dominio y, ocasionalmente, levantando su voz en contra de las *industrias culturales*.

Sin embargo, Cook critica a Adorno por fallar en el entendimiento de que algunos productos de las *industrias culturales* siguen la práctica cultural y la trascendencia política que él descubrió en sus trabajos de arte moderno y que, consecuentemente, algunos individuos podrían usar estos productos para ofrecer insumos de conciencia potencial y crítica.

Con relación a las *Industrias Culturales*, Adorno expone las conexiones entre la publicidad y los productos culturales, la penetrante psicología de cultura de masas y el rol de la ideología liberal de consumo de productos culturales específicos. Sin embargo, de acuerdo con Cook, el pensamiento especulativo de Adorno al servicio de normas tales como la libertad, autonomía y espontaneidad, sirve como un prototipo de práctica social y política que puede sobreponerse a la “cosificación y narcisismo endémico de la cultura de masas contemporánea” (Cook, 1996, p.190).

Hay que remarcar que, más allá de la corriente filosófica promovida por el Instituto de Frankfurt, sus ideas han estado ampliamente conectadas con el crecimiento científico y la libertad social en términos ciertamente políticos.

Al respecto, para Adorno el iluminismo tiene una “cualidad dialéctica que contiene las semillas de su propio retorno”. Estas semillas están relacionadas con el carácter instrumental de la ciencia, pues excluyen formas de conocimiento del mundo y, por lo tanto, “amenazan con restringir su progreso”. Adorno subraya que el hombre moderno es tomado cual individuo derrotado porque “está absolutamente devaluado en relación a las instituciones socio-económicas de gran escala”. Simplemente, mientras estas instituciones proveen la seguridad y conveniencia del hombre moderno, trabajan asimismo para aprisionarlo y dominarlo. De importancia particular en este asunto son las *industrias culturales*, pues entretienen a las audiencias masivas mientras les imposibilitan contemplar su realidad. Marx llamó a este fenómeno proceso de alienación.

En aras de probar estos argumentos, Adorno usa a la Segunda Guerra Mundial como un ejemplo de cómo el racionalismo científico se convirtió en destrucción masiva. Para escapar de esta condición, la corriente *iluminista* de Frankfurt fue forzada por el propio Adorno para asumir compromisos políticos y generar conocimiento científico y luchar contra el capitalismo y su opresión. Esta consideración fue llamada “la dialéctica negativa”, pues estaba motivada por la necesidad de “negar los aspectos positivos del iluminismo y hacer explícitas sus cualidades (Adorno, Horkheimer, 1998, p. 258). Consecuentemente, el concepto de las *Industrias Culturales* no es sólo una aproximación científica a la realidad, sino un manifiesto político.

La Escuela de Frankfurt tomaba tan en serio su misión política –antes incluso que su compromiso científico– que en aras de subrayar la prioridad de su proyecto comunista alteró la versión original del ensayo de Walter Benjamin denominado “El Arte en la Era de la Reproducción Mecánica”, sustituyendo los términos de “doctrina totalitaria” por “fascismo”, “fuerzas constructivas de la humanidad” por “comunismo” y “conflicto armado moderno” por “conflicto armado imperialista” (Cook, 1996, p.192-193). Queda claro que la voluntad política delineó las aproximaciones académicas del Instituto, antes que la curiosidad científica.

### III. El arte y la política

Stanley Waterman (1998) examina los procesos por los que los festivales de arte transforman lugares cotidianos y mundanos en ambientes que contribuyen a la producción, procesamiento y consumo del arte. Waterman cree que estos eventos, que son la expresión más explícita del arte popular, proveen ejemplos sobre cómo la cultura dominante es resistida. Al respecto, el autor afirma que el apoyo a las artes por las élites es parte de un proceso para establecer distancia social con los proletarios, por esta razón, los festivales han sido tradicionalmente controlados por la voluntad de la cultura dominante. Si bien en el pasado los directores artísticos ejercían tal control, los intentos recientes de los intereses comerciales de vigilar los festivales reflejan cómo las agencias de marketing y los gerentes están transformando el arte y la cultura en una mercancía. Es inevitable en este punto pensar en la más reciente producción cinematográfica de Rodrigo Bellot (Refugiados, 2013). En esta pieza de ficción apocalíptica, la narrativa ilustra cómo un grupo de papeños sobreviven al *Armagedón* descubriendo, en las ruinas de la ciudad, los últimos abastos de hamburguesas Sofía.

Para los culturalistas industriales, el libro de Waterman podría ser la prueba de cómo la cultura de masas tiene la propensión de reproducir la ambición dominante del Capitalismo. Sin embargo, este trabajo destaca realmente las tensiones latentes entre el arte popular y la economía y entre la cultura y la política (Waterman, 1998, p.54-74,). Al respecto, Winfried Gebhardt (2000) provee asimismo una revisión de nueve libros sobre el rol del arte en la cultura; presta atención a la relación entre el arte y la política, la cultura política y las identidades nacionales; el avance de las *Industrias Culturales* y el rol de la política cultural y el Estado. El autor observa los cambios económicos y sociales ocurridos en las sociedades avanzadas desde los años 70 y 80 y cómo éstos han modificado la relación entre la producción artística y cultural con los grupos sociales a quienes sirven.

Finalmente, Barrie Axford y Richard Huggies (1997) afirman que los cambios culturales contemporáneos están transformando inevitablemente la política en muchas sociedades post-históricas. Para proveer evidencia sobre esta proposición, los autores subrayan el carácter cambiante de la política electoral y los discursos de campaña en muchas naciones. Al respecto, argumentan que la aparición de partidos mediáticos, formas de marketing y estilos de vida están produciendo un altamente auto-referenciado estilo de discurso electoral y son mejor entendidos como imitaciones del populismo postmoderno. Esto es especialmente cierto cuando implica:

1. Una creciente dependencia en las técnicas de las culturas industriales a proveer espacios donde el significado es constituido.
2. Una descentralización de ideas e insumos acerca de las formas auténticas de lo público.
3. Una lateralidad de formas de política palpable, como partidos políticos masivos con espacios de interacción social virtuales (Axford, Huggies, 1997).

En beneficio de las teorías de Adorno, queda claro que los productos de las *Industrias Culturales* explican la concepción de la política y las identidades de la sociedad capitalista con suficiente talento. Ciertamente, la consecuencia social del arte está reproduciendo a la cultura que tiene una determinación política.

Por otro lado, toda la revisión bibliográfica descrita, relacionada al arte y la política, está basada en las teorías de las *Industrias Culturales* desde las perspectivas de autores críticos a ella. Pero ¿cuál era la convicción de Adorno del tópico en cuestión?

En la carta abierta que dirigió a Benjamin, en la que inicia 26 años de desacuerdos acerca de si el arte puede generar conciencia proletaria o no, enfoca su crítica al subjetivismo psicológico y al romanticismo a-histórico que él creía ver en el ensayo de Benjamin: "*París, la capital del siglo XIX*". En este documento, califica de "mito" a la valoración de su detractor respecto a las bases de la inspiración del arte concordadas por ambos, pues estarían llevando al proletariado a una "nostalgia romántica" sólo útil a una "unidad primaria con la naturaleza, pero poco productiva para afrontar al capitalismo burgués" (Benjamin citado en Jameson, 1977, p. 100-109).

Con respecto de la potencialidad del arte como vehículo hacia la conciencia social, Benjamin designó el "aura estética" de Adorno (denominación con la que descalificaba la capacidad efectiva del arte de ser un vehículo de la

conciencia social) como un "testimonio de la cultura burguesa", sólo útil para satanizar la producción artística por su supuesta proclividad capitalista. Benjamin distinguió así la función progresiva de la reproducción técnica en el arte, como un camino hacia nuevas apropiaciones de conciencia ideológica por las masas. En otras palabras, Benjamin apoyó la idea de que el arte popular podía construir conciencia social comprometida con la lucha de clases, usando las teorías de Adorno.

Para ensamblar las diferencias entre el arte culto y el popular, Adorno rebatió a Benjamin arguyendo que aquella tecnificación no es menos evidente en "la música atonal vienesa" que en las "comedias de Hollywood". Él creía que el arte popular, como aquel de las películas hollywoodenses, era precisamente un vehículo de la "ideología burguesa" y no aquella herramienta de la emancipación clamada por Benjamin, incluso en sus expresiones más progresistas como aquella de Chaplin ("*El Gran Dictador*", 1940) para nombrar alguna.

Benjamin replicó que el entretenimiento no es claramente distractivo a la lucha de clases, sino que más bien la podría vigorizar. Desarrolló así la idea de que tal distracción a un cinéfilo experto puede ser tomada de alguna manera como prototipo estético. Sin embargo, estos argumentos no eran nada más que un romanticismo secante para el humor del Instituto de Frankfurt. Para los marxistas radicales y su determinismo económico, las ideas de Benjamin implicaban que la sociedad comunista no habría abolido la fatiga laboral que genera la necesidad de distracción, por eso el arte no podría transformarse en aquella sensibilidad "emancipadora". En términos políticos, el criterio de Benjamin habría sobredimensionado la noción de Lenin con respecto a la "espontaneidad" de la clase trabajadora, que les serviría a los proletarios para dominar el potencial progresivo y significado latente del arte en aras de resistir al Capitalismo. Adorno vio esta perspectiva como *naïve*.

Finalmente, Benjamin fue acusado de ignorar las determinaciones sociales de la reproducción de la diversión, asunto que estaba específicamente reproduciendo la cultura del Capitalismo de las manos de las *Industrias* (Benjamin citado en Jameson, 1977).

En la concepción de Adorno, el arte debería ser un medio para entender la realidad, no una forma de ignorarla. Al respecto otro miembro de la Escuela, Georg Lukas, apoyó la idea de que el arte era propiamente una "imitación de la acción". La acción no se debía interpretar a la luz del materialismo histórico; aunque ciertamente la "imitación" rememoraba el inquebrantable propósito de todo arte válido de reflejar la realidad. Sin embargo, asalta la

duda de cómo conciliar la necesidad de una consciencia de la realidad – comunista– con una consciencia autónoma e irracional que definitivamente mueve al arte moderno, tal como al surrealismo.

Jameson (1977, p.148-150) piensa que las ideas de Adorno no eran tanto un ataque marxista al modernismo, sino una expresión distintiva de él, es decir un matiz vanguardista desde el marxismo. Berlot Brech tuvo una visión concreta de este asunto, pues pensaba que el *High Art* era política e ideológicamente un nihilismo moderno. Pero Adorno se reusó a condenar al arte culto a un rol secundario e inevitable, como Brech parecía sugerir. Sin embargo, la sola posibilidad de un arte moderno político exitoso era tanto como confinar a la estética marxista a las formas disponibles del arte burgués, es decir a condiciones meramente contemplativas. Obviamente, también era de igual preocupación tener que darle la razón a Benjamín. Convenientemente, estos mismos dilemas estaban bajo el escrutinio de los propios surrealistas en Francia durante los años 40.

En este contexto, la controversia del compromiso del arte se transformó en un asunto urgente. Entonces, y con la ayuda del enfoque de Sartre, Adorno mostró cómo las piezas de arte moderno tienden a decaer en productos culturales “lado a lado en el panteón de la edificación opcional”. En semejante coexistencia, se profanan recíprocamente:

*“Si una pieza de arte sin el buen propósito de su autor, aspira a un efecto supremo, no puede realmente tolerar un vecino a su lado. Esta intolerancia beneficiosa no solamente se aplica a trabajos individuales, sino para los géneros estéticos o actitudes tales como aquellas alguna vez simbolizadas en controversia con el compromiso” (Adorno, 1978. p. 177 -195).*

#### IV. Surrealismo y Política (Adorno, Dalí, Lenin y Hitler)

En 1934, Salvador Dalí pintó una extraña pintura denominada “El destete del mobiliario-nutricional” (Fig. 3). En esta pieza, Dalí ilustró una *swastika* atada al brazo en uno de los personajes retratados. El pintor español se justificó diciendo que estaba tratando de reflejar la ideología fascista con curiosidad científica. Sin embargo, sus detractores encontraron en esta obra “una peligrosa fascinación e incluso admiración” del autor hacia los valores del nazismo. A consecuencia de estos eventos, en febrero de 1934



Fig. N°3: “El destete del mobiliario-nutricional” de Salvador Dalí (1934).

André Breton juzgó a Dalí ante la corte surrealista bajo cargos de “simpatía nazista”.

En consonancia paradójica con las ideas de Adorno, se debe decir que el movimiento surrealista fue concebido como una respuesta práctica del modernismo para reivindicar el arte como un instrumento de la utopía comunista. Así, en la cabeza de Breton la fascinación de Dalí con Hitler amenazaba con llevar a la ruina al surrealismo exponiendo sus debilidades ideológicas, amén de sus intentos de caracterizarse a la “izquierda” en la producción ascética. Para desgracia de Breton, la defensa de Dalí parecía acarrear la propia llamada de Breton en el primer Manifiesto Surrealista a producir piezas “fuera de las preocupaciones ascéticas o morales”.

Aun al dirigir su atención a Hitler, Dalí analizó el fenómeno nazi a través del lente de las *Industrias Culturales* bautizándolo como “síntoma apocalíptico de la alienación y auto-agresión que aflige a sociedad burguesa” (Dalí en Greeley, 2001, p. 465-492). Incluso con aquella explicación –enunciada apropiadamente– los amigos de Dalí (entre ellos Paul Eluard) estaban desilusionados: “Es absolutamente necesario que Dalí encuentre otro objeto de delirio. La escogencia de Hitler, incluido el plano en el que Dalí lo sitúa, es inaceptable” (*Ibidem*, 465-492). Queda claro que lo que estaba bajo juicio era la “consciencia autónoma” –el “sutil frenesí” que inspiraba a Dalí– y no el mensaje objetivo o adjunto de la pintura, simplemente porque el significado social de “El destete del mobiliario-nutricional” es imposible de leer, sino a través de los ojos del pintor español.

Pero esta pintura no fue la única de su especie. El retrato que Dalí pintó de Lenin en una postura radical de desnudez denominado “El enigma de Guillermo Tell” (1933/Fig. 4) puso a Breton tan furioso que incluso trató de romper la pieza. Más allá del hecho de que el retrato era supuestamente la contribución de Dalí a la causa del comunismo; un Lenin arrodillado, usando una versión coja del sombrero característico de Guillermo Tell, escasamente vestido con una camisa y chaleco burgueses, no era precisamente un instrumento de propaganda socialista. Más aún, el ícono más controversial del cuadro eran las nalgas de Lenin, tan alongadas que necesitaban ser sostenidas por una muleta de madera, mostrando al gran líder comunista ridículo y afeminado. Más que retratar a Lenin como el líder de la revolución, Dalí lo evoca como una figura paternal burguesa que provoca una ansiedad edípica y asco.



Fig. N°3: “El enigma de Guillermo Tell” de Salvador Dalí (1933).



Fig. Nº 5: "El Enigma de Hitler" de Salvador Dalí (1938).

El ejemplo final, el "Enigma de Hitler" (1938/Fig. 5) subraya la obsesión paranoica, antes que científica, o incluso política, de Dalí con el líder germano. Al respecto, Dalí explicó su encanto con Hitler en su autobiografía ("El Diario de un Genio", 1953-1964): "El trasero gordo de Hitler, especialmente cuando lo vi aparecer en uniforme, excitó en mi una emotiva y deliciosa degustación originada

en la boca, provocándome un éxtasis Wagneriano (...) Frecuentemente sueño que Hitler es una mujer. Su carne, que la imagino más blanca que el blanco, me encanta. Pinté una enfermera hitleriana mojada, sentada, tejiendo un charco de agua... No había razón para dejar de decir que para mi Hitler encarnaba la perfecta imagen de un gran masoquista que desata una guerra mundial solo por el placer de perder y enterrarse asimismo debajo de las ruinas de un imperio" (Dalí en Greeley, 2001, p.479).

Para fabricar un producto cultural capaz de reflejar la realidad objetivamente, las industrias lo tienen que validar socialmente. Al respecto, existen dos posiciones de objetividad que están constantemente en tensión. (1) Un trabajo de arte comprometido desnuda la magia de una pieza que está conforme con ser fetichista y (2) las piezas de arte se terminan asimilando a la existencia contra la que protestan.

En palabras de Adorno (1978), el modernismo es un pasatiempo inoperante para aquellos que quisieran dormir en medio del aluvión que los amenaza en un apolitismo que en el fondo es profundamente político. Esto pareciera describir la conducta daliniana de curiosidad antes que de compromiso en su "Destete de Mobiliario-nutricional". Sin embargo, semejantes trabajos antes que una distracción de la batalla de los intereses reales, de los que nadie está exento, mostraron a Dalí retozando a favor del Capitalismo. Aunque Adorno reconoce a las piezas del español como de arte culto, las encuentra claramente en el "bloque burgués".

Por otro lado, para el modernismo autónomo –tal como el de la primera filosofía surrealista– la conciencia social es la catástrofe espiritual que transforma el arte en, otra vez, burgués. Adorno piensa que una vez que la mente renuncia al deber y la libertad de su propia objetivación, ha abdicado. Por lo tanto, las piezas de arte terminan siendo cooptadas por la razón contra la que protestan. Subsecuentemente, el arte comprometido desatado de la realidad, en tanto arte, no tiene utilidad alguna.

La exclusión de Dalí del movimiento surrealista prueba precisamente que el movimiento de Breton no estaba fuera de "las preocupaciones morales o estéticas" –como mandaba el manifiesto– sino más bien subyugado por la doctrina comunista. Sin lugar a dudas, el compromiso marxista para pesar de Adorno, descompuso a la esencia del surrealismo. Ciertamente y aunque expulsado, Dalí seguía siendo "surrealista" o "el surrealismo personalizado" como él mismo expresó. Sea como fuere, el "arte por el sólo propósito del arte niega por su ambiente absoluto una conexión imposible de erradicar con la realidad, que es *a priori* un polémico intento de hacer al arte autónomo de lo real" (Adorno, 1978, p. 178).

Contrariamente, los surrealistas aspiraban a tener un método autónomo de reflejar la realidad. Al respecto, hay consideraciones que se deben hacer: (1) La realidad es concebida como una construcción de la psique humana, por lo que las concepciones surrealistas de la sociedad se acercan más a la teoría de Adorno sobre las *Industrias Culturales*. Para ellas, el Capitalismo reduce todas las aspiraciones a "valores de mercado, imposturas religiosas, aburrimiento universal y miseria". Pero paradójicamente a esta proposición de Adorno (2), el surrealismo concibió el autonomismo –cautivado por la teoría de Freud sobre los sueños– como una táctica para liberar la imaginación revoltosa y caótica del mundo onírico para interpretar la realidad. El autonomismo –una amenaza individualista para Adorno– propuso que la producción de una imagen debería abandonar el control consciente. Ciertamente, el método paranoico-crítico rechazó el rol dinámico del imaginario al servicio de la crítica social para las artes y la producción creativa. Así, cada imagen dada está abierta a múltiples interpretaciones. Dalí propuso sistematizar estos posibles valores en un análisis operativo de la realidad. Argumentó de esta forma que a través de la deliberada simulación de la paranoia, cualquier sujeto envuelto en su método podría ser capaz de demostrar que la realidad no es una entidad arreglada (predeterminada) a la que el individuo responde, sino un constructo nacido de la comprensión individual del mundo. Entonces, (3) el método paranoico crítico mostró el camino a la crítica del campo simbólico, como una parte integral de cualquier interrogante de las relaciones sociales.

Más que una crítica, el método paranoico-crítico propuso un ataque calculado a la existencia burguesa, capaz de destrozarse los intentos del Capitalismo de encasillar al yo, mientras transformaba al mundo en una sociedad comunista.

Claramente, Dalí mostró al surrealismo capaz de proponer una estrategia de interpretación activa de los eventos sociales y políticos a través de la producción de conciencia imaginaria e inestable. Obviamente, esta paranoia se opone radicalmente a la idea de las culturas y los *mass media* subrayando

que la realidad es una construcción del inconsciente y es concebida individualmente. Sin embargo, para Breton y los surrealistas comprometidos, el resultado de la producción autónoma de Dalí, de la utilización de sus metáforas desestabilizadoras, estaba desestabilizando más bien a la utopía comunista antes que al espíritu capitalista. No es casualidad que fuera Lacan, y no Adorno ni ningún otro entre los pensantes marxistas, el solitario interesado en la paranoia daliniana.

En beneficio de Adorno, queda claro que el arte culto no puede generar solidaridad social siempre que sus mensajes estén contruidos por la conciencia autónoma de la realidad. Sin embargo, el arte puede expresar mensajes políticos; aunque sin resignar su esencia egoísta. Dalí pintó a Hitler y Lenin, Picasso al Guernica y Diego Rivera a Marx, Trotsky y a Stalin, pero todos ellos sin otro compromiso que el de su convicción e inspiración autoconscientes. Ahora bien, la utopía del Instituto de Frankfurt por un arte comprometido fue aniquilada por el mero concepto de las *Industrias Culturales*, así como el Surrealismo como propuesta política por André Breton, desde el momento en el que aspiraba a colectivizar la conciencia social. Aquí, el método paranoico-crítico podría haber sido el eslabón perdido de Adorno para ofrecer al arte moderno un método capaz de conectarlo con la realidad y liberarlo así de la sospecha de la distracción capitalista. Sin embargo, el método representa en la práctica una sensibilidad, una forma de percibir la realidad hecha de un constructo individualista e inútil para colectivizar a la sociedad en la edificación de una identidad común, o incluso de reafirmar la conciencia falsa del propio capitalismo en última instancia.

## V. Conclusión

La historia ha demostrado que el arte moderno, aún comprometido ideológicamente, no puede generar determinaciones sociales tales como la conciencia o la colectivización social (claramente tampoco la resistencia al Capitalismo), éstas son resultado generalmente de los procesos de ideologización de las identidades sociales o producto de la socialización política. Esta constatación hace del arte comprometido un cometido tan fatuo como inútil en su propósito altruista. Sin embargo, los artistas modernos han utilizado su ideología –en muchos casos comunista– para interpretar y criticar la realidad. Ahí están el realismo soviético con su falta de pudor para encubrir sus intereses propagandísticos, o las magníficas piezas de Picasso burlándose del capitalismo en el corazón de Wall Street, las de Diego Rivera y sus alegorías a Marx y Trotsky en el pleno Rockefeller Centre y las de Dalí y su delirio católico y fascista. El punto es que aunque el arte moderno, y cualquier arte en general, pretenda ser un instrumento de la divulgación ideológica,

la producción de conciencia depende ciertamente de las interpretaciones autónomas e individuales de quienes los admiran. En palabras más claras, si Breton no podía interpretar el “irracionalismo” daliniano de sus piezas políticas ¿cómo podría haberlo hecho un proletario?

De todos los surrealistas, Dalí sobresale indiscutiblemente. Sin embargo, su trabajo parece contradecir permanentemente el ideario del manifiesto de Breton, pues si los surrealistas concebían su arte “como un instrumento de la utopía comunista”, Dalí lo utilizaba para desacreditar a los líderes socialistas a título de su paranoia crítica; y cuando los surrealistas vindicaban la producción de arte “fuera de las preocupaciones ascéticas o morales”, Dalí abrazaba vigorosamente al catolicismo pintando santos y aparecidos, siéndole rentable así a la expresión de dominio más autoritaria, cual era la Iglesia Católica para Breton. Amén de su proclividad a fantasear con las caderas de Hitler.

El propio Dalí definió su método en la categoría de “conocimiento irracional” basado en el “delirio de la interpretación”. Simplemente, el surrealismo era el proceso por el que Dalí encontró caminos únicos para percibir el mundo circundante, un mundo ciertamente real y cultural. Muy a pesar de Adorno, Dalí es uno de los pocos artistas modernos que pudo conciliar una producción de conciencia autónoma con el compromiso con la realidad social, asunto que hubiera materializado el sueño de Frankfurt de un arte moderno proactivo al comunismo. Sin embargo, su delirio irracional (su sutil frenesí) por más comprometido que haya podido ser, era al final del día simplemente hedonista.

## SEGUNDA PARTE

### I. ¿Puede la conciencia social ser hedonista?

Queda claro que el arte no puede colectivizar la conciencia de clase –aunque por el mismo dilema tampoco podría reproducir la alienación– pues la resistencia o expansión del orden social sucede a base de construcción de comunidades ideológicas de sentimiento. Entonces ¿por qué llamar al arte moderno una industria cultural si no se pueden medir su consumo ni la mecanización de su mensaje en el contexto de la producción industrial capitalista?

Empero, Theodor Adorno (1978) estaba eventualmente en lo cierto cuando afirmaba que el arte moderno era, por su carácter hedonista, un pasatiempo inoperante y distractivo. Su buen deseo para la sociedad era la eliminación del goce (de la felicidad) en aras de conseguir el estrés necesario para la lucha de

clases, para cumplir así con la profesía de Marx a través de la construcción de la conciencia proletaria; asunto imposible de lograr con trabajadores “felizmente” explotados. Contrariamente, la utilidad social del arte está quizá precisamente en su carácter placentero. Si como postulaba Dalí, la autonomía consciente libera la “imaginación revoltosa para interpretar la realidad”, el hedonismo es el único camino para construir conciencia respecto a la realidad a través del arte.

Desde la perspectiva de John Stuart Mill y Jeremy Bentham (en Jary, D. & Jary, J., 1991, p. 661) –asociados al desarrollo de las ideas del utilitarismo– el hedonismo promueve la noción de que la meta en la vida debe ser el descubrimiento de su utilidad, que podría estar fastidiada por el prejuicio individual y la ignorancia. Sin embargo, el comportamiento que aumenta la felicidad y reduce el dolor, debe ser fomentado; y aquel que genera infelicidad, proscrito. El hedonismo implica un modelo de acción social en el que los individuos racionalizan la búsqueda del bienestar propio; siendo que la sociedad no es sino el agregado de individuos, aglomerados en la consecución de sus metas personales.

Cuando el compromiso social nace de la convicción e inspiración autoconscientes –del método paranoico crítico u otro– aún el más altruista y militante de los artistas, termina entregado a su visión utilitarista y, por lo tanto, hedonista de la realidad. Para discutir esta proposición, propongo estudiar en esta segunda parte al arte comprometido a partir de las herramientas de la sociología de la esperanza. Aplicaré las ideas de Albert Camus (1951) respecto al “mito” en su trabajo “El Hombre Rebelde” a piezas de arte contemporáneo latinoamericano que muestran al “Che” Guevara en calidad de “santo”. Pretendo así establecer la conexión entre el compromiso social y la autonomía autoconsciente de la producción artística.

## II. El rebelde

En octubre de 1967, Ernesto Guevara de 37 años (“Che”), conocido en el mundo por su participación en la revolución cubana de 1959, muere asesinado por un soldado boliviano, luego de haber sido declarado prisionero por el Ejército. Guevara lideraba una guerrilla en contra el capitalismo boliviano y demandaba convertir al país más pobre de Sudamérica al socialismo. Tan sólo un año después de su muerte, su imagen era el ícono de “libertad y justicia” usado por estudiantes y trabajadores, artistas vanguardistas y creyentes de la sociedad comunista, en contra del capitalismo francés. Mayo del 68 parisino trajo a la esfera pública no solamente una rebelión y el pasajero miedo de la disolución de la quinta república de Charles De Gaulle, sino críticas confusas al dominio del Capitalismo y lecturas románticas de la dicotomía entre la

sociedad “injusta” y el advenimiento de la “utopía”. Este movimiento social gestó, además de las cosas obvias, nuevas manifestaciones de arte y un sentido inspirado de esperanza y rebeldía.

La cara del “Che” fue el retrato de aquel movimiento; aunque su significado no era consistente con las demandas de los estudiantes de autonomía y de mejores salarios de los trabajadores. Aún, él era el ícono por el que los protestantes simbolizaban su adherencia y reconocimiento político. Al respecto, la primavera francesa del 68 ha sido lo que Alberto Camus llamaría una rebelión. De Gaulle renunció, pero Pompidou, el ministro del interior durante la revuelta, fue electo en 1969 presidente de Francia de la mano de quienes combatieron contra él.

Realmente, el debate sobre mayo del 68 no es conclusivo respecto a la existencia de un proceso revolucionario o de una simple revuelta. Camus distingue ambos términos, rebelión y revolución, de la siguiente forma: “La rebelión es una apasionada pero desahuciada insubordinación contra el opresor”. Por otra parte, la “revolución es el uso racional y sistemático del terror para establecer la futura justicia” (King, 1968, p. 29). Todos los sectores involucrados en las protestas de mayo luchaban contra el *establishment* y en contra de lo que consideraban un “Estado injusto” al que deseaban sustituir. El proceso nunca llegó a ser obviamente una revolución. Camus argumenta que para determinar el deseo por la revolución, los rebeldes deben descubrir que la sociedad en la que viven es “absurda” y que amerita ser reemplazada con un nuevo y concreto orden político y social.

## III. Lo absurdo

En “el mito de Sísifo”, Camus sostiene que la certeza de la muerte hace de la vida absurda. Él compara la suerte de Sísifo, la mítica figura griega que estaba condenada eternamente por los dioses a empujar una enorme piedra cuesta arriba, “sólo para verla rodar una y otra vez cuesta abajo” (Rhein, 1989, p. 61). El dilema de juzgar si vale la pena o no vivir la vida, es una frivolidad para Camus. Como lo es juzgar si el arte tiene o no utilidad social. La muerte es naturalmente un hecho con el que se debe lidiar. Pero, otra vez, la vida sigue siendo “absurda” en tanto la muerte acaezca. Sin embargo, Camus busca descubrir un modo de acción que nos enseñe a sobreponernos a esta situación nihilista. La acción propuesta para combatir al absurdo es, necesariamente, “la rebeldía”.

Ciertamente, los efectos más importantes del “Che” Guevara, en el comportamiento social, aparecieron luego de su muerte y no tanto en la política, sino en la cultura y el arte. En Latinoamérica, su caída fue utilizada

como un logro político por los enemigos del castrismo y la Unión Soviética, y como un instrumento de reclutamiento por ellos y sus aliados contra el capitalismo estadounidense. Pero más allá de aquello, la muerte del “Che” no trajo el avivamiento del pensamiento socialista o la explotación de guerrillas marxistas en sus países, como fuera su deseo. El proyecto de Guevara se evaporó rápidamente de la agenda política, pues el continente se alineó rápidamente al *Pacto por el Progreso*. Empero, su tragedia dejó un mito de implicaciones culturales, producto del sentimiento de esperanza plantado por su rebeldía en contra la calidad injusta de la sociedad. Este mito fue representado por el mismo ícono usado en Francia para desarrollar la lucha contra la idea del “absurdo” de Camus.

Es precisamente en “El Hombre Rebelde” que Camus se enfoca en los efectos sociales de la rebelión en contra del “absurdo” (King, 1968, p. 29). Pero la calidad absurda de la vida, que se origina de la certidumbre de la muerte, no puede ser realmente transada en los escenarios mundanos de la vida cotidiana.

La lucha contra la injusticia divina es simplemente imposible de ganar luego del postulado ético del cristianismo humanista. Sin embargo, una vez negada la existencia de Dios, “los hombres reconstruyen la creación a través de sus propios conceptos” (Rhein, 1989, p. 67). La idea de lo “absurdo” puede cambiar de sentido una vez que se asume que “no hay valores trascendentales” (King, 1968, p. 29), por lo que hay un camino para ir más allá del nihilismo. Estos valores pueden reforzar el sentido de que lo absurdo puede ser encontrado antes de la muerte final en conceptos como, por ejemplo, la “injusticia” o la “inequidad social”. La rebelión en sí misma es el fundamento para buscar valores que pueden verse en la relación entre los ciudadanos y los gobernantes. Consecuentemente, el enemigo del rebelde no es Dios, quien es el responsable en última instancia de promover la muerte a los seres humanos, sino el “Estado injusto” que es, en los hechos, responsable de suministrar “justicia y “equidad”. Tal como la condena tiene el rostro mítico en Satanás —entidad provista del poder magistral de Dios— al orden injusto le fue otorgado, por los enemigos coyunturales del orden social, la apariencia inconfundible del Capitalismo.

El “Che” Guevara se transformó en héroe más allá de sus logros terrenales, tan sólo por morir bajo el llamado de la lucha contra el Capitalismo. Camus sostiene que “el héroe de lo absurdo tiene que preservar la conciencia rebelde en su muerte”. Es un hecho que el rebelde político prefiere morir antes que vivir como esclavo, porque “su fe es en la justicia, antes que en la vida”. La prueba pública de su desprendimiento y sacrificio hacia la vida, se manifiesta

en la carta que el “Che” escribió a Fidel Castro antes de partir a la campaña boliviana. En este documento, ofrece entregar todos sus bienes materiales, y aún vida por la “causa”:

*“Un día pasaron preguntando a quién se debía avisar en caso de muerte y la posibilidad real del hecho nos golpeó a todos. Después supimos que era cierto, que en una revolución se triunfa o se muere (si es verdadera) (...) Que no dejo a mis hijos y mi mujer nada material y no me apena; me alegre que así sea. Que no pido nada para ellos, pues el Estado les dará lo suficiente para vivir y educarse” (Guevara, 1966, p.142).*

Naturalmente, la carta fue un apropiado instrumento de propaganda, útil a los estados comunistas para promover en los países occidentales la expansión de su sistema político. Pero más allá de la política, el texto retrata vívidamente al rebelde de Camus. Tal es así que la protesta francesa de mayo del 68 usó la misiva del “Che” para mostrar la dimensión del compromiso político en su lucha “antiimperialista”. Así, en las paredes de París el slogan de Guevara estaba escrito: “¡Hasta la victoria siempre, patria o muerte!”. Gracias a que la muerte vino primero, el mito del rebelde fue bien abonado a partir del trágico fallecimiento de Guevara, y su vida tuvo un sentido de utilidad social. En este caso, el mito se basa en la creencia de una dignidad humana común. Desafortunadamente, en la práctica esta creencia es frecuentemente destruida por la naturaleza humana propiamente. Entonces, “la primera consecuencia del rebelde es despertar conciencia en los individuos de su valor como humanos y de sus potencialidades como miembros de la especie humana” (Rhein, 1989, p. 64). La certeza de la muerte hace de esta conciencia creíble.

Por otro lado, la noción de la humanidad de un héroe hace cierto el hecho de que su lucha es una opción a tomar. El grito de guerra del “Che” se acompañaba con el retrato de Alberto (Korda) Díaz Gutiérrez, combinación que permitía mostrar al rostro perfecto del rebelde; un guerrero circunspecto, preparado para dar la vida por la causa. Morir por la revolución es la oposición personal del rebelde a la condición absurda del universo, por el consentimiento de la gente que lo sufre (King, 1968, p. 27). Consecuentemente, ésta entrega es una expresión de solidaridad pura con la causa contra el enemigo mutuo.

La historia muestra la existencia constante de estos guerreros —en la medida en que la condición absurda de la vida persista— pues, Camus arguye, “en los pasados 150 años, la misma protesta social ha sido repetida una y otra vez” (Camus en Rhein, 1989, p. 68), siempre relacionada a la injusticia e inequidad. Sin embargo, no todas las rebeliones se han transformado en revoluciones. De acuerdo a Camus, el rebelde debe buscar la moral filosófica o religiosa que demanda la unidad en el mundo, incluso si el mundo niega el significado

de la vida, que es la causa del pensamiento comunista (*Ibidem*). La unidad es posible si más personas abrazan el reconocimiento de un enemigo común o, en otras palabras, la misma definición de lo absurdo. Por ejemplo, la definición del “Che” Guevara del socialista rebelde reclama para tal propósito, unidad frente al enemigo común:

*“El guerrillero (...) es el combatiente de la libertad por excelencia; es el elegido del pueblo, la vanguardia combatiente del mismo en su lucha por la liberación. (...); la guerra de guerrillas es la guerra del pueblo entero contra la opresión dominante” (Guevara, 1966, p.134).*

#### IV. El mito y el arte, de Marx a Dios (del “Che” a Cristo)

En el siglo XX el rebelde individualista del XIX degenera en una combinación de anarquía subjetiva y de los principios objetivos del marxismo. Si asumimos que la figura del rebelde metafísico y romántico de Camus se parece más al mito del “Che”, no entenderemos su rebeldía vista en la lucha contra el Capitalismo. Camus arguye que “el absoluto histórico que Hegel postula en reemplazo de Dios, es la posterior deshumanización de la idea de revolución” (King, 1968, p. 33), pues la especie humana tiene control sobre su destino y sólo es parte de un determinismo histórico. Entonces, la prevalencia obvia del mito del “Ch”e en la esfera pública nos hace preguntar: ¿Cómo puede la unidad y solidaridad ser construida sin el humanismo y desde el materialismo?

Por un lado “uno puede vivir creyendo en nada, cuando uno establece un sistema de la ausencia de fe y acepta las consecuencias del nihilismo” (*Ibidem*). Por otro lado, y éste es el caso, la respuesta no tiene argumento político o religioso alguno. El mito del “Che” fue construido en el campo de la necesidad común de la lucha contra la injusticia social. En general, si el rebelde está limitado por cualquier amor por el mundo, más bien se esmera en transformarlo y oponerlo a su cruel creador, quien es precisamente Dios. No es de extrañar que los primeros rebeldes “metafísicos” atacaran a Dios como el “cruel” responsable de la injusticia de la creación (ahí está el ateísmo como alternativa a este problema). Los rebeldes descubren, sin embargo, que no son los suficientemente poderosos para destruir a Dios. En este contexto, Camus ve a Jesucristo como el gran mediador entre Dios y el hombre, capaz de resolver el problema de la muerte y la maldad apoyando al rebelde. Consecuentemente, Camus propone que “la rebeldía metafísica moderna es inseparable de la tradición cristiana”.

En una región de profundas raíces políticas tal como Bolivia, la rebelión metafísica del “Che” que los traductores marxistas intentaron promover, mutó de una perspectiva política a una religiosa; no tanto en el imaginario colectivo

como en el plano de la producción de arte popular y sacro. Ciertamente, su muerte lo transformó en el mediador entre Dios y el hombre para luchar contra la opresión. Si en Francia el “Che” fue el ícono de la libertad y justicia, en Latinoamérica fue el ícono de una tragedia que hacía reminiscencia al sacrificio de Jesucristo.

Sin embargo ¿cómo puede ser que un ateo sea el mediador de Dios en las mentes de los cristianos? (1) La teología de la liberación –un doctrina política latinoamericana– sostiene que un católico podría recibir el llamado de Dios a luchar contra la injusticia social por la vía armada como la alternativa final. Estas tendencias religiosas han permitido a los marxistas del continente ejercitar su catolicismo, sin remordimientos ideológicos y emprender proyectos políticos socialistas en el nombre de Dios. (2) Aunque Guevara se haya declarado ateo en innumerables ocasiones, la muerte en el humanismo cristiano es un evento de reconciliación con Dios, que encontró a Guevara en la lucha por la justicia social. En este contexto, el sacrificio del “Che” en Ñancahuazú es frecuentemente comparado con el *vía crucis* de Jesucristo, tal vez por la ética de la cultura católica, pero más claramente por ciertas evocaciones iconográficas. Al respecto, la imagen que guardamos de Cristo, gracias a la visión ideológica del arte sacro, es frecuentemente comparada con el famoso retrato del “Che” entrando en la Habana. Por otro lado, las fotografías que retrataron su muerte, tendido en la lavandería de Vallegrande, muerto con los ojos abiertos, barbado, con el torso desnudo y la herida de bala en el costado, dieron lugar a las interpretaciones de la inspiración autoconsciente de los artistas comprometidos.

La entrada de Jesús en Jerusalén, que es el símbolo del mito del catolicismo, tiene su propia versión en la entrada del “Che” en la Habana. El pintor cubano Manuel Mendive, ha retratado al “Che” montando una mula, tal como Jesús a un asno; aunque cargando su rifle en lugar de las ramas de laurel (Craven, 2006, p. 108). Si el laurel simboliza la llegada del reino para los cristianos, el rifle, el advenimiento del socialismo para los guerrilleros. El pintor boliviano Gil Imaná fue un poco más allá en tales reminiscencias cuando creó su Che-Cristo (Querejazu, 1999, p.158/ Fig.6). Esta pieza muestra a un “Ace Home” estigmatizado, pero con una adherencia de “curiosidad científica”, como diría Dalí. Precisamente, acompañando a los estigmas cristianos (heridas de los clavos y el



Fig. Nº 6: “Ace Home” de Gil Imaná (s/f).

costado) hay un orificio de bala que representa la forma en la que fue muerto el “Che”. Tal como en el cristianismo, donde las imágenes del *vía crucis* son la ilustración vivida del sacrificio, los últimos días del “Che” son recordados con una lectura religiosa que desde la autonomía del escultor, volcó el mito del rebelde en la invención del santo.

Camus creía que “la mentalidad revolucionaria se desarrolla en los intentos de artistas para contender al absurdo”, coincidiendo de alguna manera con Adorno en el propósito de resistir la opresión del “orden dominante”. Esto relaciona el deseo de unidad y belleza expresado en el arte, con nuestra aspiración expresada en las instituciones políticas y afirma que “la habilidad del arte para corregir el desorden material y proveernos de nuestro refugio anhelado en el pasaje del tiempo” (King, 1968, p. 30).

Debe decirse, que la imagen del “Che” en Latinoamérica también se venera como la de un santo, como resultado de las correlaciones entre los deseos políticos y los religiosos, y que el Santo, en el sentido católico, contiene la idea del mediador de Camus entre el hombre y Dios en la lucha por la justicia. En Ñancahuazú, el pueblo donde fue asesinado Guevara, una capilla fue edificada en el lugar donde se le disparó. La imagen principal del altar no es la Virgen María, es la versión guerrillera de Cristo. Ahí, otro artista boliviano, Alejandro Aguilera, ha reinventado el retrato del “Che” (Fig.7) a partir de la tradición de talla de madera usada en los santos católicos, representando otra versión de un “Che” Cristo (Craven, 2006, p. 111).

## V. Conclusión

En “El Hombre Rebelde”, Camus practica la ironía cuando describe la arena política donde el héroe se desempeña. Como Bertol Brech explicaba, el rebelde romántico impedido de “hacer” mueve su esfuerzo a “parecer” y luego se transforma en un “coqueto” y actúa su vida en frente al espejo de la opinión pública, imitando el ideal del súperhombre antes que siéndolo realmente. Claramente, el mito del “Che” ha reescrito la vida del guerrillero, porque él está impedido de vivirla. Razonablemente, el “coqueteo” es una “imitación a Dios y un intento de hablar con él como igual” (King, 1968, p. 32).

En 1970, el Ejército de Liberación Nacional (ELN), reorganizado, reinició operaciones en la región de Teoponte, Bolivia. Muchos de los nuevos rebeldes eran católicos (sacerdotes algunos) y resolvieron el dilema de conciliar la propuesta de Cristo con la de la utopía socialista, proclamando la santidad del “Che”. Pero la paradoja final muestra que aunque los rebeldes tienen un claro concepto de justicia (qué es un don divino) tan pronto actúan, se encuentran

a sí mismos cometiendo injusticias (que es un acto humano). Esta nueva guerrilla no pudo tampoco crear la utopía socialista, ni siquiera usando el mito, pues sus actos reforzaron las nociones de lo absurdo.

Camus traza una tendencia similar para moverse de un deseo ilimitado de libertad a un deseo de total destrucción en algunos de los más influyentes filósofos y poetas del siglo XIX. Con este carácter, la rebelión fracasa cuando el rebelde olvida la tensión que levanta, pues “su deseo de remarcar que el mundo está sujeto a límites descarnados impuestos por su apego individualista, le hace perder su habilidad de cambiar la naturaleza de la realidad” (Camus en Rhein, 1989, p. 72-73).

En tiempos cuando la filosofía no es más la madre de la ciencia –tal vez la bisabuela romántica y pasada de moda– una digresión sobre el heroísmo puede ser anacrónica. Sin embargo es mi interés discutir el énfasis de Camus sobre la rebeldía y cómo puede vincularse a la necesidad humana de tener una alternativa de valor racional contra lo absurdo.

Que el arte conciba al “Che” como un Santo –o el que las caderas de Hitler a alguien le parezcan sensuales– suena irracional cuando pensamos en que las teorías de Marx se basaban en la “razón pura”. Para Camus tales expresiones estarían fundamentadas en no más que la fe en la profesía, o en la autonomía –incluso paranoica– de sus creadores. Asimismo, el autor plantea que todas las formas de totalitarismo han derivado su justificación en las enseñanzas de Marx o Hegel (Rhein, 1989, pp. 72-73).

Sin embargo, el papel del “Che” Guevara en esta tarea (de santidad onírica) afecta más al sosiego social antes que al avivamiento político de las ideas comunistas, en tanto el rebelde se transforma en mediador de los intereses del pueblo ante Dios. Por lo tanto, pensar en el “Che” cual santo implica que la sociedad aspira a perder el estrés de la lucha de clases, en aras de la esperanza y a través del goce.



Fig. Nº 7: “Che Cristo” de Alejandro Aguilera (s/f).

Consecuentemente, los proponentes del arte sacro político (mostrado en este ensayo) expresan su posición política, pero a través del hedonismo más puro en tanto distraen a las masas de su condición de proletarios, tal como temía Adorno (hacen pensar que el “Che” es un santo y no un guerrillero).

En conclusión, cada pieza de arte, sea conservadoramente realista o valientemente surrealista, tiene un mensaje que frecuentemente es cultural y, cómo no, político. Dicho mensaje puede ser crasa o sugerentemente político, pero siempre comprometido con la realidad. Sin embargo, la significación o el sentido de estos mensajes tienen tantas interpretaciones como individuos existen.

## VI. Bibliografía

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1998). *Dialectic of enlightenment*. New York: Ed. Continuum.

Adorno, T. (1991). *The culture industry : selected essays on mass culture*. London-UK: Ed. Routledge.

Axford, B. & Huggins, R. (1997). *Anti-Politics or the Triumph of Postmodern Populism in Promotional Cultures*; in Public Jaynost. Vol. 4, Number 3, P. 5-25.  
Bronner, S. E. (1999). *Camus, Portrait of a Moralistic*. U.S.A: University of Minnesota Press.

Cook, D. (1996). *The Culture Industries revisited: Theodor Adorno and Mass Culture*. London –England: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Craven, D. (2006). *Art and Revolution in Latin America (1910-1990)*. U.S.A.: Yale University Press.

Díaz Gutierrez, Alberto (Korda); Che 1960, Colección Privada.

Gebhardt, W. (2000) *High Culture, Popular Culture, Socioculture. Borders Disappear and Cultural Politics Do Not Know How to React*. In Soziologische-Revue. Vol.23, Number 1, p. 24-31

Guevara, Ernesto (1997). *Carta a Fidel, Obras Completas*. La Paz-Bolivia: Plural Editores.

Greeley, R. A. (2001). *Dalí's Fascism; Lacan's Paranoia* In Art History' Vol. 24; Number: 4 Pp. 465-492.

Jameson, F. (1977). *Presentation III, 'Letters to Walter Benjamin'*; in Ernest Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodore Adorno, *Aesthetics and Politics*. London: NLB.

Jary, D. & Jary, J. (1991). *Sociology, dictionary*. United Kingdom: Harper Collins Publishers.

King, A. (1968). *Camus, The rebel and the artist*. London-U.K.: Oliver and Boyd.  
Lazar, D. (2002). *The Unique Creation of Albert Camus, 'The Myth and the Rebel: Diversity and Unity'*. U.S.A: Yale University Press. Pp 130-150.

Querejazu Leyton, P. (1999) *Las Artes, Bolivia en pos de sí misma*, in Campero Prudencio, F.; *Bolivia en el Siglo XX*. Bolivia: Harvard Club de Bolivia.

Negus, K. (1998). *Re-Thinking Approaches to the Culture Industries*. International Sociological Association (ISA).

Rhein, Phillip H. (1989). *Albert Camus, 'The Rebel'*. Boston-US.A: Twayne Publishers.

Waterman, S. (1998). *'Carnivals for Elites? The Cultural Politics of Arts Festivals'* in Progress in Human Geography. Vol. 22, Number 1. p.54-74.