

*Artistas comunistas latinoamericanos: nacionalismo y star system soviético**

Marcelo Ridenti

Universidad Estadual de Campinas, Campinas

La participación de artistas en los partidos comunistas, así como el impacto de la cultura comunista en la sociedad más amplia, tuvieron relevancia en toda América Latina al menos desde la década de 1930 hasta los años 1970. Hay varios factores que inciden en la explicación de ese fenómeno. Uno de ellos, tal vez aún poco explorado, es la dimensión cultural del análisis económico y social realizado por los comunistas en aquella época. El análisis se centraba en la necesidad de desarrollo de las fuerzas productivas, siguiendo el camino de la revolución nacional y democrática en contra del imperialismo, a fin de superar las relaciones precapitalistas que aún sobrevivían con fuerza en los países de la región. Se apoyaba el crecimiento de industrias nacionales, lo que valía también para el área de la cultura, donde se alentaba una producción nacional capaz de llegar al conjunto del pueblo. Esto no era incompatible con el desarrollo de una cultura nacional de masas, sino que contribuyó para constituir y consolidar la industria cultural en diversos países, en la que los artistas comunistas buscaban destacarse, además de integrarse al sistema soviético de difusión cultural en amplia escala, dando origen a un *star system* alternativo al que irradiaban los Estados Unidos, sobre todo durante la guerra fría.

Como es sabido, desde el Congreso de 1928 de la Internacional Comunista se afirmó en los partidos comunistas latinoamericanos la interpretación de que sus sociedades se hallaban en la etapa democrático-burguesa de la revolución, dado que eran dependientes y que había en ellas resquicios feudales significativos en el campo, como en las llamadas sociedades coloniales y semicoloniales.¹ No se darían aún las condiciones objetivas para llevar adelante una revolución socialista. Las luchas de clases y la contradicción entre capital y trabajo quedaban en un segundo plano, frente a la tarea prioritaria de unir a las fuerzas progresistas para el desarrollo nacional, que se veía obstaculizado por los intereses asociados del imperialismo y de los grandes propietarios rurales. Por consiguiente, obreros, campesinos, estudiantes y sectores pequeñoburgueses debían aliarse con la burguesía nacional para construir pueblos y naciones independientes, libres y capaces de desarrollar sus fuerzas productivas. Solo en una segunda etapa existiría la posibilidad de llevar adelante una revolución netamente socialista. Por lo tanto, en los países latinoamericanos ella tendría un carácter antiimperialista y antifeudal, nacio-

* Traducido por Ada Solari.

¹ Caio Prado Jr., *A revolução brasileira* [2ª ed.], San Pablo, Brasiliense, 1966.

nal y democrático, y podría alcanzarse pacíficamente o, si fuese necesario, por medio de las armas. Los artistas y los intelectuales ligados al Partido deberían tener un papel relevante en la concientización y la organización popular, además de ocupar espacios en sus campos profesionales y en la producción cultural, en favor del desarrollo nacional.

No se trata de discutir aquí la pertinencia de esa interpretación sobre el carácter de la revolución, sino de constatar que tuvo repercusiones relevantes en el mundo de la cultura. Por ejemplo, más allá de las intenciones revolucionarias, la acción cultural de los comunistas sería fundamental para la consolidación de un campo intelectual y de una industria cultural, en particular en el Brasil.² Todo ello se dio en condiciones institucionales adversas, en el contexto de la guerra fría; y en casos como el brasileño, la norma fue que el Partido Comunista tuviera que actuar en la clandestinidad, ya que en pocos momentos pudo hacerlo legalmente.

Había razones específicas de los medios intelectuales y artísticos para simpatizar con el Partido Comunista o incluso militar en él. En principio, porque gracias a la inserción partidaria el trabajo intelectual, de por sí solitario, tendría importancia social, así como un sentido colectivo y de solidaridad, que se expresaba en la búsqueda común de un objetivo. Asimismo, la organización podría ayudar a dar legitimidad a ciertos grupos e individuos que encontraban, en las redes de sociabilidad comunistas y en su prensa, la posibilidad de publicar y difundir obras (artículos, libros, pinturas, films, obras de teatro), que eran comentadas por críticos del medio y que llegaban a un determinado público cautivo, consolidado en el ámbito de influencia del Partido, y que se pretendía incluso ampliar mediante la

intervención en programas de radio y televisión. En especial, los artistas y los intelectuales que no pertenecían a los círculos establecidos y consagrados encontraban la oportunidad de proyectarse a través de las redes partidarias. Los comunistas tenían acceso a contactos nacionales e internacionales de amplio alcance: periódicos, revistas, cursos, viajes, premios, festivales. Eran redes no solo de difusión, sino también de protección y solidaridad entre los camaradas en cada país y en el exterior, dado que en situaciones extremas los comunistas corrían riesgo de persecución, cárcel e incluso muerte. No pocas veces se vieron forzados a exiliarse, y en tales casos eran recibidos por los compañeros solidarios.

Así, la interpretación de la militancia comunista de artistas e intelectuales implica comprender tanto las utopías colectivas como las luchas por prestigio, poder, distinción y consagración en los medios culturales, lo que no significa que se deje de considerar las desventajas y los riesgos presentes en esa opción política, en particular en sociedades autoritarias. Esto incluye tanto el padecimiento del preconcepción social generalizado en contra del comunismo, como la relativa pérdida de autonomía como consecuencia de la disciplina y la obediencia determinadas por la militancia, en especial en el caso de artistas e intelectuales aún no consagrados, si bien se abría un espacio de relativa autonomía creativa para los ya conocidos y aclamados, algunos de los cuales eran críticos de la línea oficial del realismo socialista.

Había un juego complejo de reciprocidades que, por un lado, tornaba factible la proyección local e internacional de los beneficiarios del auspicio comunista, pero por otro reforzaba la legitimidad política y simbólica de la propia entidad partidaria, en un contexto político institucional desfavorable para los izquierdistas en América Latina, sobre todo en la década de 1950.

No se puede resumir el vínculo de artistas e intelectuales con el movimiento comunista

² Marcelo Ridenti, "Artistas e intelectuais comunistas no auge da Guerra Fria", en M. Ridenti, *Brasilidade revolucionária*, San Pablo, Unesp, 2010, pp. 57-83.

en ecuaciones simples, como, por ejemplo, la manipulación de inocentes útiles por parte del Partido. Había una relación compleja –material y simbólica, subjetiva y objetiva– entre todos los implicados. Por ejemplo, si los partidos comunistas buscaban legitimarse atrayendo intelectuales y artistas que poco o nada influían sobre su accionar político, imponiéndoles tareas y una disciplina dura, al mismo tiempo estos se valían de la capacidad organizacional y del prestigio del Partido para afirmarse en sus respectivos campos culturales, muchos de los cuales se hallaban en proceso de constitución en sociedades aún poco desarrolladas. A ello hay que sumar la búsqueda por comunicarse con “las masas” populares, lo que implicaba salir de los círculos eruditos e involucrarse –conscientemente o no– en la industria cultural. En los términos de Jorge Amado, era necesario “plantear el contenido en una forma simple y pura, más cercana y accesible para la gran masa, ávida de cultura”.³ Se advierte que el término “masa” tiene aquí un sentido complementario al de vanguardia, el conjunto del pueblo que desea cultura y que debe ser asistido didácticamente por los intelectuales del Partido.

La posición de los comunistas, al hacer hincapié en la necesidad del desarrollo nacional de las fuerzas productivas en los países de América Latina, llevaba a la necesidad de organizar el mundo de las artes y de la cultura con un sentido nacional y profesional, que no impugnaba el carácter mercantil de la producción cultural, ya que se consideraba dicho mundo como parte del desarrollo de cada nación. No había una impugnación radical del campo intelectual, ni tampoco de la industria cultural que se iba configurando. Los comunistas pretendían integrarse a ese medio, para

allí ejercer su influencia con el propósito de romper con el subdesarrollo y de popularizar la cultura y las artes, expresando la vida de personas simples del pueblo, que deberían tener acceso a esa producción y colaborar con ella, siempre valorizando las supuestas raíces nacionales y populares, en contraposición al imperialismo cultural de los Estados Unidos.

En la práctica, había una fuerte proximidad entre el ideario comunista y el nacionalista. La cuestión inmediata para los comunistas era defender y propagar el crecimiento de la cultura de cada país, intervenir para desarrollar una música, un cine, un teatro, una literatura, una pintura, en fin, artes nacionales independientes del imperialismo. Esto valía también para la radio y la televisión, que tendrían la ventaja de poder ampliar el acceso popular a la cultura. Aún no estaba muy difundida la concepción crítica de la sociedad de masas, crítica que comenzaría a generalizarse a fines de la década de 1940, aunque solo tendría un espacio intelectual y político mayor en América Latina a partir de los años 1960 y 1970.

Según esa concepción, también de inspiración marxista, sobre todo a partir de los estudios de Adorno y Horkheimer, el ejemplo de los Estados Unidos mostraba que la cultura contemporánea estaba sometida al poder del capital. Se constituía así un sistema que englobaba a la radio, el cine, las revistas y otros medios –como la televisión, que era la novedad de aquel momento–, que tendería a dar a todos los productos culturales un formato semejante, estandarizado, en un mundo en el que todo se transformaba en mercancía descartable, incluso el arte, que de ese modo se descalificaría como tal. Surgiría una cultura de masas, caracterizada como un negocio de producción en serie de mercancías culturales, por lo general de mala calidad. La cultura pasaría al dominio de la racionalidad administrativa, con el fin de ocupar todo el tiempo y los sentidos de los trabajadores de un modo útil para el capital, ya fuese a escala nacional o internacional. En la

³ Jorge Amado, Pedro Pomar, Pablo Neruda, *O Partido Comunista e a liberdade de criação*, Río de Janeiro, Horizonte, 1946, p. 28.

era de la propaganda universal, la industria cultural produciría, dirigiría y disciplinaría las necesidades de los consumidores, convirtiéndose en instrumento de control social en el proceso de uniformización de las conciencias.⁴

Ese tipo de análisis prácticamente no ejerció influencia sobre los comunistas en el auge de la guerra fría. Su interés consistía en ampliar el acceso popular al mundo de la cultura, sumando esfuerzos con los interesados en construir culturas populares y nacionales, en contraposición al imperialismo norteamericano; por ejemplo, un cine brasileño que, en oposición al cine importado de Hollywood, asumiera lenguajes y temáticas nacionales. De modo que el accionar cultural de los partidos comunistas, a partir de fines de los años cuarenta, no ponía de relieve las distinciones entre democratización y masificación de la cultura, esto es, entre el acceso popular cada vez mayor al mundo de la educación y de la cultura y su carácter de masas, que implica la sumisión a la racionalidad de la sociedad productora de mercancías.

Se llega así a una cierta paradoja: no fue el análisis marxista específicamente orientado a la comprensión de la cultura, sino aquel considerado economicista –centrado en el desarrollo de las fuerzas productivas– el que hizo posible la acción relevante de artistas e intelectuales comunistas en la construcción institucional del campo intelectual y de la industria cultural, en las universidades, en la prensa, en el cine, en el teatro, en las artes plásticas. (Para no hablar de la radio y la televisión, no solo en el Brasil y en América Latina.) Asimismo, los acuerdos y los intereses geopolíticos de las grandes potencias durante la guerra fría impedían pensar en algún tipo de ruptura revolucionaria socialista en Europa Occidental, lo que llevaba a los partidos comunistas a

actuar dentro del orden, institucionalizándose, valorando la producción cultural nacional y de alcance popular, que en la práctica se entrelazaba con la cultura de masas.

En Francia, por ejemplo, en la segunda posguerra, el Partido Comunista se abrió a los intelectuales y a los artistas mostrándose como guardián de la herencia moral e intelectual francesa, frente al imperialismo cultural norteamericano.⁵ Y ello se ajustaba bien con la propuesta soviética de convivencia pacífica con el capitalismo en Occidente, en general, y en América Latina, en particular. En el contexto de la guerra fría, en el ámbito internacional, los soviéticos intentaron organizar a sus aliados en los medios intelectuales y artísticos en torno de la cuestión de la paz, que tenía un enorme poder de convocatoria tras las dos guerras mundiales.

En agosto de 1948, se llevó a cabo en Polonia el Congreso de Intelectuales por la Paz Mundial, que resultó conocido como el Congreso de Wroclaw y contó con participantes de todo el mundo. Fue la base para organizar el I Congreso Mundial de la Paz, en la sala Pleyel en París, en abril de 1949. Los congresos tuvieron gran importancia, sobre todo para la política exterior de Stalin, que estaba temeroso del avance nuclear norteamericano. En el II Congreso, en Varsovia, se creó el Consejo Mundial de la Paz. Con sede en Praga, el Consejo pasó a ser la principal institución que reunía intelectuales, personalidades comunistas y simpatizantes, los llamados compañeros de ruta, y contó con una significativa presencia de latinoamericanos. En marzo de 1950 fue lanzado el Llamamiento de Estocolmo contra el uso de armas atómicas, que fue rubricado por millones de personas en el mundo entero, no solo comunistas, sino también por individuos pertenecientes,

⁴ Theodor Adorno y Max Horkheimer, "A indústria cultural", en T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialética do esclarecimento* [1947], Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, pp. 113-156.

⁵ Dominique Berthet, *Le P.C.F., la Culture et L'Art (1947-1954)*, París, La Table Ronde, 1990.

por ejemplo, a diversos credos religiosos.⁶ De 1950 a 1956, se realizaron en el ámbito mundial varias campañas del Consejo de la Paz, que obtuvo una gran notoriedad popular gracias a las palomas especialmente diseñadas por Picasso, quien ya era un artista consagrado en los círculos intelectualizados del mundo como creador de obras que nada tenían que ver con el realismo socialista difundido por los soviéticos, lo que da muestra de la complejidad de la relación con ellos.⁷

Fue muy significativa la intervención de artistas e intelectuales comunistas latinoamericanos en los congresos y en el Consejo Mundial de la Paz, que habían llegado allí por intermedio sobre todo del sector cultural del Partido Comunista Francés (PCF), responsable de la articulación del movimiento en Occidente, bajo el liderazgo del poeta Louis Aragon. El acercamiento se vio facilitado por el hecho de que algunos de ellos, que habían huido de la persecución en sus países a comienzos de la guerra fría, se encontraban en París en el momento de la organización de los congresos y de la creación del Consejo. Los casos más sobresalientes fueron los del senador y poeta chileno Pablo Neruda y del diputado y escritor brasileño Jorge Amado. Ambos habían sido desaforados y fueron muy bien recibidos en París por los camaradas del PCF, que, debido a su papel destacado en la resistencia, estaba por entonces en el auge de la popularidad y había obtenido casi un tercio de las bancas en la Asamblea Legislativa en la primera elección tras la Segunda Guerra. El PCF abrió especialmente sus revistas culturales a los latinoamericanos, que tenían un espacio destacado en *Les Lettres Françaises* y *Europe*.⁸

⁶ Jayme F. Ribeiro, *Combatentes da paz – os comunistas brasileiros e as campanhas pacifistas dos anos 1950*, Río de Janeiro, 7 Letras/Faperj, 2011.

⁷ Gertje R. Utley, *Picasso – The communist years*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.

⁸ Marcelo Ridenti, “Jorge Amado e seus camaradas na imprensa comunista francesa e no Movimento Internacional pela Paz”, en André Eg et al. (comp.), *Arte e po-*

El poeta cubano Nicolás Guillén, el escritor argentino Alfredo Varela, el novelista chileno Volodia Teitelboim, también dirigente comunista, los artistas venezolanos Adelita y Héctor Poleo, el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el poeta paraguayo Elvio Romero y su compatriota, el compositor popular Asunción Flores, el novelista uruguayo Enrique Amorim, entre otros, como el poeta haitiano René Depestre y el pintor brasileño Carlos Scliar, también se contaban entre los artistas latinoamericanos que vivieron en París y se integraron al círculo de Aragon y del movimiento internacional. En el Consejo Mundial de la Paz, participaron como dirigentes Neruda, Amado y Guillén, quienes luego ganarían el Premio Internacional Stalin de la Paz, creado como una especie de Nobel del bloque comunista. Amado lo recibió en 1951, Neruda en 1953 y Guillén en 1954. Los tres estaban muy relacionados con los escritores y dirigentes intelectuales soviéticos Ilya Ehrenburg y Alexandre Fadeiev, este último el sucesor de Andrei Zdanov, quien había formulado la tesis del realismo socialista como política cultural de Estado.⁹

Conclusión

En suma, como parte de la propuesta de los partidos comunistas de desarrollo de las fuerzas productivas de cada nación, muchos artistas comunistas latinoamericanos actuaron para promover las culturas nacionales de sus respectivos países y tuvieron inclusive una fuerte participación en la naciente industria cultural de aquel entonces. Además, se comprometieron en el trabajo de agitación y propaganda en

lítica no Brasil: modernidades, San Pablo, Perspectiva, 2014, pp. 41-79.

⁹ Patrick J. Iber, *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

pro de la paz mundial, promovido por la Unión Soviética, lo que elevaba a algunos de ellos a la condición de verdaderas celebridades, que competían con el *star system* de los Estados Unidos en el ámbito mundial. Se había abierto el camino para la proyección en primer plano especialmente de Neruda y Amado en los medios comunistas internacionales. Eran autores ya reconocidos, cuyos nombres y obras tuvieron una difusión inmensamente mayor gracias a la inserción como dirigentes y participantes activos del Consejo Mundial de la Paz.

Esto permitiría pensar la cultura comunista en los moldes soviéticos como una especie de espejo invertido de la cultura capitalista occidental, sobre todo la norteamericana, capaz de generar sus propias celebridades, sin impugnar a fondo la cultura de masas y la industria cultural, sino más bien buscando a su manera producir, dirigir y disciplinar las necesidades de las personas, haciendo uso de la propaganda como instrumento de control y construcción de conciencias alineadas con los intereses soviéticos. En la década de 1960, al analizar la sociedad del espectáculo, Guy Debord llamaría a esa tendencia como “espectáculo concentrado”, en oposición al espectáculo difuso, diseminado en las sociedades occidentales.¹⁰ Sería, no obstante, demasiado simplificador negar calidad a toda producción cultural de masas, a sus espectáculos, que, a fin de cuentas, activan “las más profundas y fundamentales esperanzas y fantasías de la colectividad, a las que debemos reconocer que les dieron voz, aun cuando haya sido de forma distorsionada”.¹¹

¹⁰ Guy Debord, *La société du spectacle*, París, Buchet/Chastel, 1967.

¹¹ Fredric Jameson, “Reificação e utopia na cultura de massa”, *Crítica Marxista*, San Pablo, vol.1, n° 1, 1994, pp. 1-25.

Ahora bien, esto escapa ya de la temporalidad de los años más duros de la guerra fría. En América Latina, los embates tendrían desarrollos originales tras la Revolución Cubana de 1959, que puso en juego nuevas cuestiones en el tablero geopolítico internacional, atrayendo corazones y mentes de artistas e intelectuales, pero este sería tema para un nuevo artículo. □

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, “A indústria cultural”, en T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialética do esclarecimento* [1947], Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, pp. 113-156.

Amado, Jorge, Pomar, Pedro, Neruda, Pablo, *O Partido Comunista e a liberdade de criação*, Río de Janeiro, Horizonte, 1946.

Berthet, Dominique, *Le P.C.F., la Culture et L'Art (1947-1954)*, París, La Table Ronde, 1990.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, París, Buchet/Chastel, 1967.

Iber, Patrick Justus, *Neither Peace nor Freedom, The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

Jameson, F., “Reificação e utopia na cultura de massa”, *Crítica Marxista*, San Pablo, vol.1, n°1, 1994, pp. 1-25.

Prado Júnior, Caio, *A revolução brasileira* [2ª ed.], San Pablo, Brasiliense, 1966.

Ribeiro, Jayme Fernandes, *Combatentes da paz – os comunistas brasileiros e as campanhas pacifistas dos anos 1950*, Río de Janeiro, 7 Letras/Faperj, 2011.

Ridenti, Marcelo, “Artistas e intelectuais comunistas no auge da Guerra Fria”, en M. Ridenti, *Brasilidade revolucionária – um século de cultura e política*, San Pablo, Unesp, 2010, pp. 57-83.

—, “Jorge Amado e seus camaradas na imprensa comunista francesa e no Movimento Internacional pela Paz”, en Egg, André *et al.* (comp.), *Arte e política no Brasil: modernidades*, San Pablo, Perspectiva, 2014, pp. 41-79.

Utley, Gertje R., *Picasso – The communist years*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2000.