

¿Romanticismo revolucionario? La estética realista como escenario de la disputa sino-soviética en la obra de Clemencia Lucena (1971-1983)

Revolutionary Romanticism? The Realistic Aesthetic as a Scenario of the Sino-Soviet Dispute in the Work of Clemencia Lucena (1971-1983)

Artículo recibido el 11 de septiembre de 2023; devuelto para revisión el 28 de junio de 2024; aceptado el 8 de agosto de 2024, <https://doi.org/10.2221/ie.18703062e.2025.126.2839>

Héctor Hernán Díaz Guevara Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Relaciones Internacionales, hectorhdiazg@politicas.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0001-9467-3537>

Líneas de investigación Historia contemporánea; maoísmo; Guerra Fría.

Publicación más relevante “Más allá de la Guerra Fría: cambios y continuidades en la disputa ideológica y tecnológica por el tercer mundo entre Estados Unidos y China”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 248 (2023):141-170.

Resumen El presente artículo discute la obra de la pintora colombiana Clemencia Lucena, cuya producción gráfica y escrita expresa una idea del realismo socialista —el romanticismo revolucionario— que entraba en conflicto con el arte por aquel entonces promovido por la Unión Soviética. La postura de Lucena no sólo reflejaba la postura y militancia maoísta de la autora sino que se cimbra en torno a la recuperación de la idea del trabajador/productor de arte, como una constante olvidada de las discusiones sobre el arte revolucionario durante el siglo xx.

Palabras clave realismo socialista; romanticismo revolucionario; Clemencia Lucena; ruptura sino-soviética; arte latinoamericano.

Abstract This article addresses the work of the Colombian painter Clemencia Lucena, whose graphic and written production expresses a realism of its own, whose approach centers on the recovery of the idea of the worker/art producer, as a forgotten constant in discussions about revolutionary art during the 20th century. This enables us to think of it as an art differentiated from the Soviet canon.

Keywords Socialist realism; revolutionary romanticism; Clemencia Lucena; Sino-Soviet Split, Latin American art.

HÉCTOR HERNÁN DÍAZ GUEVARA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UNAM

¿Romanticismo revolucionario?

*La estética realista como escenario de la disputa
sino-soviética en la obra de Clemencia Lucena (1971-1983)*

La producción y trayectoria de la artista colombiana Clemencia Lucena (1945-1983) ha sido abordada desde distintos enfoques desde que Victoria Mahecha Tascón escribió la primera monografía dedicada íntegramente a su obra.¹ Desde ese entonces, Andrea Giunta rescató la forma en que Lucena representó a la mujer;² María Mercedes Herrera Buitrago exploró su visión sobre el arte, en oposición a la postura de Marta Traba;³ José Abelardo Díaz Jaramillo la ubicó dentro del campo cultural de su país;⁴ María Irene Sol Barón Pino junto a Camilo Ordóñez Robayo han sido curadores de su obra y la han estudiado a profundidad, contextualizándola como parte de su militancia en un partido maoísta;⁵ y, en esta misma lógica, Ana Longoni la situó entre

1. María Victoria Mahecha Tascón, “Clemencia Lucena, una artista”, Monografía de especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo (Bogotá: Universidad de los Andes, 2006).

2. Andrea Giunta, “Artistas entre activismos. Clemencia Lucena y María Luisa Bemberg, una aproximación comparativa”, en *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018), 79-106.

3. María Mercedes Herrera Buitrago, “Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”, *Memoria y Sociedad* 16, núm. 33 (2012): 121-134.

4. José Abelardo Díaz Jaramillo, “Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu”, *Revista Colombiana de Sociología* 49, núm. 1 (2019): 271-291.

5. María Irene Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo, “Colombia 1971: Trabajadores del

las artistas pro-chinas de la región.⁶ En medio de esta diversidad de miradas se ha creado un consenso que tiende a ubicar la obra de Lucena —al menos desde 1971— dentro del realismo socialista.

No obstante, esta investigación cuestiona dicho consenso en tanto que una revisión de la obra plástica y escrita de Lucena muestra una interpretación diferenciada del realismo socialista presente en las academias socialistas de aquel momento,⁷ cuyas obras buscaban moldear la realidad.⁸ Postura distinta a la expresada por Lucena, pues para ella, en tanto la forma y el mensaje son homólogos, el arte no debe limitarse a representar o a moldear la verdad, sino que debe apostar por enseñar la verdad en sí y —al no haber verdad más contundente que la de la clase ascendente— el artista del realismo sólo puede alcanzar dicha verdad poniéndose a su servicio por medio del partido revolucionario.

Esta definición se toma prestada del maoísmo y subyace la estética a la posición de clase, haciendo del arte una expresión de la línea de masas que encuentra su antítesis dialéctica en la subjetividad abstracta que por la década de los

Arte Revolucionario y movimiento estudiantil”, *H-ART Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, núm. 11 (2022): 39-93.

6. Ana Longoni, “Maoist Imaginaries in Latin American Art”, en Jacopo Galimberti, Noemí de Haro García y Victoria H. F. Scott, eds., *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Manchester: Manchester University Press, 2020), 269-288.

7. Las tensiones artísticas en distintos países del socialismo “realmente existente” llevaron a que, por ejemplo, en la década de los años ochenta en la República Democrática Alemana se abandonara ya formalmente el término de realismo socialista y se cambiara por el de arte en el socialismo, concepto que cobijaba el arte moderno e inclusive el *performance*. Véase Ulrike Goeschen, “Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA”, en Blanca Gutiérrez Galindo, *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 227.

8. Si bien, un arte de vanguardia que buscara retratar las duras condiciones de vida en las ciudades de la Rusia Imperial ya estaba establecido en el país desde al menos 1890, no sería sino hasta la década de los años treinta cuando la URSS se apropió de estas características y comenzó el proceso para convertirlas en el cuerpo ideológico que se conoce hoy como realismo socialista. En este sentido retomamos la afirmación de Evgeny Dobrenko quien, al discutir el término *realismo*, plantea que el objetivo de este arte no era crear únicamente productos de determinado valor estético, sino que debe pensarse como una institución cuyo fin era moldear la realidad a través de obras con el objetivo de crear socialismo. Véase Evgeny Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism* (New Haven: Yale University Press, 2007), XII. Para una discusión sobre las raíces del realismo, véase Irina Gutkin, *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic: 1890-1934* (Evanston: Northwestern University Press, 1999).

años setenta —cuando Lucena desarrolló la mayor parte de su obra— ganaba espacio en las academias de Moscú y de Europa oriental, cuyos productos, al preponderar las formas en lugar del mensaje, se convierten para Lucena en la expresión de un arte antirrevolucionario.⁹

Dicha discusión no fue exclusiva de la pintora colombiana y hace parte de un capítulo poco conocido de la Guerra Fría (1947-1989), particularmente del conflicto que se dio dentro del Movimiento Comunista Internacional (MCI) y que llevó, en 1962, a la ruptura entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y la República Popular China (RPC). Las consecuencias de este acontecimiento no se limitaron a la geopolítica,¹⁰ y al trasladarse al arte llevaron al límite los preceptos del realismo dentro del socialismo; los alcances de este debate entre los artistas de Latinoamérica han sido, cuando menos, poco explorados.

Ante dicha problemática, vale la pena preguntarse por el debate en torno al arte dentro del MCI y su repercusión en Lucena entre 1971 y 1983. La hipótesis es que su obra expresa una práctica artística legitimada dada por la línea de masas, lo que no solamente la acerca al realismo chino —llamado romanticismo revolucionario—, sino que lleva a Lucena a proponer una interpretación particular de este tipo de obras, alejándose de la abstracción en boga y centrando la discusión en torno a la idea del trabajador/productor de arte en Colombia, misma que trasladó a sus escritos y pinturas.

Así, el desarrollo de este planteamiento lo presentaré en cuatro secciones. En “El realismo: un arte de la Guerra Fría” discuto el concepto de trabajador/productor de arte y cómo la posguerra permitió la institucionalización del realismo; en “La RPC y el romanticismo revolucionario” contextualizo y caracterizo el realismo chino; en “Clemencia Lucena, de la sátira al romanticismo revolucionario” muestro cómo el contexto colombiano llevó a Lucena a la militancia en el maoísmo y dentro de él a amparar su discurso artístico dentro de los marcadores de legitimidad¹¹ de la RPC; y por último, en “El trabajador del arte

9. Dentro del término *abstracción* Lucena no solamente incluía el expresionismo abstracto, sino también tanto el arte de vanguardia, como el figurativo, el cubismo, el dadaísmo o el constructivismo.

10. Héctor Hernán Díaz Guevara, “Más allá de la Guerra Fría: cambios y continuidades en la disputa ideológica y tecnológica por el tercer mundo”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 248 (2023): 151.

11. Los marcadores de legitimidad “permiten ver la forma en que se construye un relato que contiene una visión particular de la modernidad, ligada a la política internacional de la segunda mitad del siglo xx. Son relevantes porque es a partir de ellos que podemos rastrear cómo los

como productor” demuestro cómo el conflicto dentro del MCI llevó a Lucena a recuperar la idea del trabajador/productor de arte, concepto que terminó por proyectar en sus obras.

La propuesta teórica de esta investigación vuelve sobre las posibilidades del realismo fuera de los marcos institucionales cimbrada en la idea del trabajador/productor de arte propuesta por Walter Benjamin; pues, es a partir del regreso a esta discusión que abordo el tipo de realismo presente en la obra de Lucena. Con este enfoque tomo distancia del análisis idealista, didactista y propagandístico que ha presentado al arte realista como un producto *Kitsch*¹² que floreció en la posguerra, con el objetivo de recuperar para la historiografía el sentido del realismo socialista como parte de una narrativa que buscó desplazar a la estética en favor de la politización de la sociedad y no sólo como un fenómeno artístico ligado al socialismo del siglo xx.

Las fuentes utilizadas son diversas. Se recurrió principalmente a la obra escrita y gráfica de la propia autora, que en buena parte se encuentra resguardada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA); la prensa local colombiana y la prensa internacional del Partido Comunista Chino (PCCH); así como a una extensa revisión bibliográfica por medio de la cual se ha tejido durante décadas la discusión sobre el vínculo entre arte y política, debate al que se suma esta investigación.

El realismo: un arte de la Guerra Fría

La Guerra Fría formó el sistema internacional de la posguerra y, aunque sus rasgos más notorios están presentes en la carrera armamentística o en los proyectos

actores estudiados logran legitimar sus acciones locales dentro de una lucha más grande, que les permite conectar sus problemas regionales dentro del gran teatro de operaciones construido en el sistema internacional de la Guerra Fría”. Véase Héctor Hernán Díaz Guevara, “Los cóncores que cazaban tigres de papel. Una historia comparativa del maoísmo durante la Guerra Fría en Colombia y Perú (1964-1993)” (tesis doctoral, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2022), 15.

12. En este sentido Blanca Gutiérrez Galindo sugiere que tras el fin de la Guerra Fría en la Alemania unificada “se intentó negar el estatus de arte a las obras creadas en Alemania Oriental, presentándolas como peligroso *kitsch* al servicio del régimen socialista”, en Gutiérrez Galindo, “Introducción”, *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, 12.

de modernización,¹³ la lógica del mundo bipolar se extendió también hacia la esfera cultural;¹⁴ por ello desde la segunda mitad del siglo xx norteamericanos y soviéticos influyeron en este campo con objetivos claramente definidos. De este modo los estadounidenses persiguieron la idea de un arte sin ataduras sociales, reflejo de los valores de libertad asociados a su modelo económico;¹⁵ mientras que la URSS impulsó una representación realista del mundo que proyectara su idea de justicia.¹⁶

No obstante, desde décadas atrás, intelectuales afines al marxismo —como los alemanes Bertolt Brecht o Walter Benjamin—¹⁷ habían comenzado a formar al margen de la URSS un *corpus* teórico que daría sostén al papel que el artista debía tener en un mundo nuevo como el que ellos soñaban, pues el trabajo intelectual en la sociedad futura no podía ser semejante al que los artistas habían mantenido en el pasado, cuestionando así las bases institucionales de la tradición cultural occidental.¹⁸ Entre los promotores de las nuevas perspectivas destacamos dos ponencias, la primera fue la abordada por Benjamin el 27 de abril de 1934, con la presentación de *El autor como productor*;¹⁹ mientras la

13. Díaz Guevara, “Más allá de la Guerra Fría”, 148.

14. Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 1.

15. Para Stonor el expresionismo abstracto de Jackson Pollock logró condensar la mejor representación de los valores asociados al arte estadounidense, pues sus trazos —y la aparente carencia de lógica dentro de ellos— lo convertían en el representante diametralmente más opuesto al realismo socialista. Véase Frances Stonor Saunders, *La CIA y la Guerra Fría cultural* (Madrid: Debate, 2001), 361.

16. Odd Arne Westad, *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times* (Nueva York; Cambridge University Press, 2005), 8-72.

17. Hemos mencionado a Brecht y a Benjamin como los dos intelectuales marxistas más destacados del periodo que se ocuparon del problema del arte y del productor. Es necesario señalar que ambos escritores tuvieron una estrecha amistad: la influencia de Brecht se refleja en dos trabajos de la etapa madura de Benjamin: *El autor como productor* (Ciudad de México: Íthaca, 1934 [2004]) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Íthaca, 2003 [1936]).

18. La ruptura institucional involucra tanto a los centros de reproducción artística —sus sistemas educativos y de promoción artística— como también a la tradición artística occidental. Así, al plantearse un arte que rompa con la institucionalidad lo hace en una doble vía, por una parte, frente a los centros institucionales y, por otra, frente a los referentes simbólicos que constituyen su canon. Terry Eagleton resume la postura de Benjamin al decir que para él un nuevo arte debía tomar distancia de la “totalidad simbólica” para así lograr rechazar “los señuelos de lo estético”. Véase Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Trotta, 2006), 404.

19. Benjamin, *El autor como productor*.

segunda le correspondió a Andréi Zhdánov, quien la pronunció en su “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos”, que tuvo lugar en agosto del mismo año en Moscú.²⁰

El ensayo de Benjamin fue escrito para ser leído ante el Instituto de Estudios del Fascismo en París, y en él intentaba dilucidar qué características había de tener el arte revolucionario; más que fijarse en la estética, lo que Benjamin pensaba era que la capacidad transformadora del arte se derivaba no tanto de una posición política acertada²¹ como de las posibilidades de creación espontánea que se daban cuando las obras no eran realizadas por especialistas (artistas), sino que eran consecuencia de la vinculación directa con el medio de producción.²² De esta nueva relación surgirían obras que seguirían un camino contrario a la elevación espiritual del espectador,²³ al poseer el nuevo arte una función organizadora con carácter operativo que —sin estar limitada al plano propagandístico— permite la movilización y la enseñanza para crear trabajadores/productores de arte y no artistas.²⁴

20. Andréi Zhdánov, “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos”, *El Machete*, núm. 12 (1934): 79-86.

21. “La tendencia por sí sola no es suficiente”, en Benjamin, *El autor como productor*, 48.

22. El planteamiento de Benjamin se distanciaba de la propuesta realizada la década anterior por Gyorgy Lukács. Para él el realismo como forma de expresión debería desnudar los preceptos básicos del marxismo en la sociedad y exponerlos con crudeza para que fueran asimilables por la población. Lukács señalaba que las características que debe perseguir dicho realismo pueden hallarse en lo que él denomina novela histórica, cuyo carácter transformador no radica en el compromiso proletario de los autores de este tipo de literatura, sino en la capacidad de éstos para representar en sus escritos de forma fidedigna a la sociedad de su época, al mostrar sus contradicciones e intereses; dicho de otro modo, la novela histórica, para los marxistas, habría de ser capaz de reflejar en sus páginas la lucha de clases, como ejemplo consideraba a autores paradigmáticos como Walter Scott y Honoré de Balzac (Georg Lukács, *La novela histórica* [Ciudad de México: Era, 1966]). En palabras de Eagleton “Uno de los rasgos que uno encuentra en la crítica de Lukács —tanto al estalinismo como a la vanguardia de izquierdas— es la invocación de la riqueza del legado humanista burgués”, en Eagleton, *La estética como ideología*, 403.

23. Que para el filósofo era el objetivo del arte fascista; Benjamin, *El autor como productor*, 60.

24. Por ello hablaba extensamente de los periodistas y escritores, a los que animaba a desplazarse y escribir desde la experiencia del trabajo conjunto con los campesinos; Benjamin, *El autor como productor*, 26-28. La función organizativa práctica del arte sería también realizada tanto por Brecht como por Mao. Véase Ricardo Piglia, “Mao Tse-tung: Práctica estética y lucha de clases”, en Z. J. Solovev, *Literatura y sociedad* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974), 122-123.

La idea de base era dotar de un nuevo marco de operatividad al medio de producción artístico desde el cual se actúa, Benjamin se basaba en el concepto de refuncionalización de Brecht, en el cual la relación entre tendencia, oficio y arte debía saldarse con una obra que fuera representación de la verdad misma. Fin que aparece amenazado cuando el arte, particularmente la fotografía, se somete a la moda por medio de la búsqueda del goce estético y así “no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece”. La crítica al arte que está desligado del contexto de su producción la reafirma Benjamin citando a Brecht, para quien esta situación se hace “aún más compleja, porque una simple réplica de la realidad (una fotografía) nos dice sobre la realidad menos que nunca”.²⁵

Esta idea la presenta el propio Brecht cuando, refiriéndose a los pintores comprometidos, les dice que si alguien “les pregunta(n) si son comunistas, es mejor, para comprobarlo, que puedan presentar sus cuadros como carnet del partido”,²⁶ pues dichas pinturas han de tener características revolucionarias. La develación de la verdad es la consecuencia de una apropiación revolucionaria de los medios de producción, que solamente se puede dar cuando los artistas están involucrados en la producción y, por ello, sus obras pueden reflejar fielmente el contexto —la realidad— donde fueron creadas.²⁷

De forma casi paralela Zhdánov en Moscú trazaba una línea que debía convertir al arte en “un arma” modeladora de la ideología, señalando el papel que éste debía cumplir dentro de la transformación de las conciencias a favor de la modernización a partir de ese año.²⁸ La búsqueda de la corrección de la línea

25. Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 81.

26. Bertolt Brecht, “Observaciones sobre las artes plásticas”, en *El compromiso en literatura y arte* (Barcelona: Ediciones Península, 1984), 192.

27. Brecht considera que las miradas abstractas desvían la atención de la verdad, pues la velan, crítica que ejemplifica en el expresionismo de Franz Marc o el cubismo. A su parecer si un artista quiere pintar una escena de la vida campesina, pero éste no se encuentra vinculado a la producción agrícola, proyectará una interpretación distorsionada; situación que no sucedería si fuera un campesino quien pintara la misma imagen. Véase Brecht, “Observaciones sobre las artes”, 190-194.

28. “el Partido organiza a las masas para luchar y destruir los elementos capitalistas de una vez por todas, para erradicar los vestigios del capitalismo en nuestra economía y en las mentes de las personas, y para completar la reconstrucción técnica de nuestra economía nacional. La erradicación de los vestigios del capitalismo en la conciencia de las personas significa luchar contra todo vestigio de influencia burguesa sobre el proletariado, contra la laxitud, la frivolidad o el ralenti, contra las concesiones a la pequeña burguesía y el individualismo, contra el soborno y el robo a la propiedad social. Tenemos un arma confiable para superar todas las dificultades en nuestro camino. Esta arma

política llevó a un proceso por el que el arte soviético inició su camino para convertirse en una institución constructora de socialismo.²⁹

Los productos emanados con este sello se enmarcarían en el realismo y habrían de coincidir en una serie de principios establecidos como guía para la elaboración del arte revolucionario, directriz que abarcaba la literatura, música, escultura y pintura. El primero de estos principios era el *narodnost*, que buscaba evidenciar las necesidades del pueblo para representarlas; el segundo era el *klassovost*, que invitaba a los artistas a reproducir en sus obras los intereses de clase; el tercero, el *ideinost*, que llamaba a usar en el arte una serie de símbolos o temas que permitieran representar problemas concretos de la cotidianidad y, por último, el *partimost*, que debía ayudar a que el público confluyera sus opiniones con el punto de vista del partido.³⁰ Las expresiones artísticas que se apartaran de este canon serían acusadas de decadentes y, por tanto, desalentadas.³¹

De este modo, Zhdánov ordenó la forma en que el arte debía estar al servicio de los intereses del partido, que eran los mismos de la URSS; los años siguientes estarían marcados por la construcción de instituciones y centros que se encargarían de modelar estos preceptos.³² En este sentido, se hace eco de la propuesta de Evgeny Dobrenko de entender “al realismo socialista (soviético) como un sistema estético y como una institución social”, en tanto el Estado, a la vez que es el detentor del monopolio de la violencia física, también tiene los espacios para construir desde ellos el universo simbólico de sus ciudadanos.³³

es la gran e invencible enseñanza de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que ahora pone en práctica nuestro Partido. La poderosa bandera que simboliza estas enseñanzas ha triunfado y a dicho triunfo le debemos el hecho de que el Primer Congreso de Escritores Soviéticos se halla reunido aquí. [...] Los éxitos de la literatura soviética están condicionados por los éxitos de la construcción socialista”, en Zhdánov, “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos”, 79- 86.

29. Dobrenko, *Political Economy*, 25-26.

30. Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture* (Hong Kong: The Everyman Art Library, 1997), 85-87.

31. No obstante, es necesario señalar que la producción de obras geométricas, así como las tendencias constructivistas o las expresiones del suprematismo fueron en cierta medida toleradas, donde el trabajo de El Lissitzky y su esposa Sophie Lissitzky-Küppers, al frente de la revista *URSS en Construcción* (1930-1941) —publicación impulsada por Máximo Gorki—, permitió reunir distintas expresiones artísticas al margen del canon realista promovido por Zhdánov.

32. Estos centros comenzaron en la URSS, pero durante la posguerra se inició un proceso de construcción de instituciones y centros promotores del realismo socialista en Europa del Este. Véase Evgeny Dobrenko y Natalia Jonsson-Skradol, *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures* (Nueva York: Anthem Press, 2018).

33. Dobrenko, *Political Economy*, 26.

Pese a la cercanía en las fechas, y que tanto los fines perseguidos por Zhdánov como por Benjamin y Brecht eran —al menos en teoría, muy cercanos— no es posible pasar por alto que el énfasis puesto por el Primer Congreso en la línea dictada por el buró significó un “desplazamiento del arte en dirección a la política (del partido)”,³⁴ postura que a la postre llevó a los artistas soviéticos y sus afines a perder su capacidad disruptiva.³⁵

Por el contrario, la propuesta de Benjamin y Brecht de ubicar a los trabajadores/productores de arte vinculados directamente a los medios de producción como parte de la clase trabajadora —y no apartados de ella como artistas/especialistas—³⁶ les aseguraría su permanencia como vanguardia.³⁷ No obstante, su perspectiva de creación espontánea y desinstitucionalizada, al no poder hallar camino en la Unión Soviética, encontraría en otra revolución, esta vez en China, un camino de expresión que llevaría la vinculación del artista con los trabajadores a un nivel inimaginado hasta entonces.

La RPC y el romanticismo revolucionario

En 1942, cuando China se encontraba inmersa en la Guerra Nacional de Resistencia,³⁸ el PCCH organizó un foro en el que, a lo largo de tres sesiones en las montañas de Yan'an, se dio a la tarea de problematizar el papel del arte y su relación con la Revolución, al discutir su contribución a la creación de nuevas ideas; al desarrollo de los “trabajos revolucionarios”, que en esta coyuntura aludían a la liberación del país y a la construcción del partido.

Mao Zedong en las conclusiones de este foro afirmó que el objetivo de los artistas revolucionarios era construir un arte que no estuviera dirigido a la burguesía, sino al obrero y al campesino,³⁹ labor que solamente la podía cumplir el

34. Eagleton, *La estética como ideología*, 416.

35. Esta idea la retomamos de María Fernanda Alle, “La literatura del partido. El realismo socialista entre el arte y la política”, *452ª F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2019): 168-169.

36. Benjamin, *El autor como productor*, 58.

37. Alle, “La literatura del partido”, 168-169.

38. Con este nombre la historiografía china llama a la guerra contra el Imperio del Japón efectuada por la alianza del PCCH con el Kuomintang, que se dio entre 1937 y se saldó con la derrota de los japoneses en 1945.

39. Esta crítica había sido realizada desde el movimiento de los jóvenes estudiantes del 4 de

intelectual si se fundía en uno con las clases sociales a las que deseaba servir. De este modo sería el deber de los “artistas y escritores [...] pasarse gradualmente al lado de los obreros, campesinos y soldados, al lado del proletariado, adentrándose en ellos, incorporándose a la lucha práctica y estudiando el marxismo y la sociedad”.⁴⁰ Todo el arte que no fuera producido dentro de estas clases sociales tendría, por ende, una posición ideológica equivocada y sería de carácter “pequeño burgués”; esta conducta habría de ser eliminada de los artistas del partido, sentenciaba el líder chino.

En síntesis, Mao promovía una visión del realismo apegada a las necesidades sociales que sólo se podía lograr por medio de una vinculación de los artistas con los campesinos y los obreros. Idea que recuerda a la de los trabajadores/productores de Benjamin y Brecht.

Estas semejanzas se reafirman con la función educativa del arte,⁴¹ pues Mao enfatiza que el artista verdaderamente revolucionario es aquel capaz de desplazarse desde la ciudad hacia el campo para aprender del pueblo, y luego, una vez que hubiera aprendido del campesino, podría enseñar en el lugar donde se encuentre, es decir, del pueblo emergería la corrección de la línea política de la que el partido es su intérprete y se expone mediante el arte. Esta noción, si bien se halla enraizada en la idea maoísta de comprender al “pueblo como maestro”, en cierto modo tiende puentes con la idea del autor como productor, en tanto éste solamente puede orientar en la medida que se encuentre vinculado a la producción y no alejado de ella.⁴²

mayo, pues desde allí se denunció el arte y la cultura con valores confucianos, así como la necesidad de reemplazarla con otras expresiones como el realismo; véase Marston Anderson, *The Limits of Realism. Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Los Ángeles: University of California Press, 1990), 180-181. Por su parte, Mao con este señalamiento profundiza estas consignas y propone ir más allá del realismo, haciendo referencia a la necesidad de crear una conciencia que sirva a los intereses de clase de obreros y campesinos, desde la idea de que el arte antiguo sirve a la burguesía o a los señores feudales, al tiempo que liga el realismo con los intereses del partido.

40. Mao Tse-tung, “Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura”, en *Obras Escogidas de Mao Tse-tung*, t. III (Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1972), 78.

41. “ningún artista o escritor revolucionario puede realizar un trabajo de significación, a menos que se halle vinculado con las masas, las describa y sea su leal portavoz. Sólo como representante de las masas podrá educarlas, y sólo haciéndose discípulo de ellas podrá llegar a ser su maestro”, en Mao, “Intervenciones en el foro de Yenán”, 84. Situación semejante al trabajo de los periodistas como Tretiakov en el Koljós. Véase Benjamin, *El autor como productor*, 27-28.

42. “Ésta exige además que el escritor tenga un comportamiento capaz de orientar e instruir; un comportamiento que hoy más que nunca es necesario exigir. Un autor que no enseña nada a

Asimismo, se crea la noción estética del arte revolucionario, pues dentro del maoísmo el determinante del arte es la posición de clase y no un orden simbólico proyectado por el artista;⁴³ de este modo, sin llegar a proponer en principio una ruptura con la estética del arte antiguo, se invita a hacer una reapropiación en favor de la vanguardia del presente. En todo caso, podemos considerar que en el foro de Yan'an se sentaron las bases para el desarrollo del realismo socialista en China,⁴⁴ pero con características diferentes del soviético.

Las conclusiones del Foro coinciden con el inicio del proceso de Rectificación de Yan'an (1942-1945), en el cual los artistas jugaron un papel clave a la hora de consolidar la figura de Mao como cabeza indiscutible no sólo del PCC sino también de la Guerra de Resistencia. Finalmente, tras la capitulación de Japón en 1945 y de la victoria en la guerra civil contra el Kuomintang —que finalizaría con la Revolución de 1949—, los comunistas fundaron la RPC.

En otros espacios se ha señalado que el objetivo fundacional de la RPC era detener las humillaciones padecidas por China durante los últimos cien años, para lo cual era necesaria la modernización y, así, revertir la dependencia del país con las potencias occidentales. Empero, la URSS, como heredera de los intereses geopolíticos del antiguo Imperio Ruso, siguió ejerciendo una gran influencia sobre la RPC que se hizo efectiva mediante la firma del tratado de amistad sino-soviético de 1950, en el cual Moscú demandaba de Beijing la cesión de parte de su soberanía a cambio de créditos y tecnología que China necesitaba desesperadamente tras tres décadas de guerra civil y una guerra mundial que habían diezmando su población, fragmentado su territorio y destruido su economía.⁴⁵

El acuerdo con los soviéticos le permitió a China crecer a un ritmo vertiginoso durante la primera década de vigencia del tratado. Al mismo tiempo, en otoño de 1953, el realismo socialista fue declarado arte oficial en la RPC, lo que posibilitó que su enseñanza se realizara a la usanza soviética de forma semejante a como se impartía en la propia URSS y en el bloque oriental, llegando a crear una importante dinámica de profesores visitantes desde Rusia de la que,

los escritores, no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado”, en Benjamin, *El autor como productor*, 49.

43. Piglia, “Mao Tse-tung”, 124.

44. Coincidimos con Ban Wang en esta tesis; véase Ban Wang, “Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism: Song of Youth”, *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (Nueva York: Columbia University Press, 2016), 238.

45. Díaz Guevara, “Los cóndores que cazaban tigres”, 32-34.

quizás, el más destacado maestro fue Konstantin Maksimov, distinguido en dos oportunidades con el premio Stalin. A este pintor es posible considerarlo como el fundador del realismo socialista en China pues, durante su estancia entre 1955 y 1957 en la recientemente creada Academia Central de Bellas Artes, formó a estudiantes que llegarían a ser algunos de los futuros directores de los centros artísticos del país.⁴⁶

No obstante, al parecer de Mao, este rico intercambio cultural y el positivo alcance en la economía que dejaba la relación con la URSS no compensaba dejar en manos del Kremlin la soberanía China en materia de política internacional; y mucho menos que Moscú se guardara para sí los procesos técnicos de mayor valor agregado dentro del sistema de la economía socialista, relegando a otros países del bloque las tareas menos elaboradas. Y aunque estas condiciones fueron, desde el principio, difíciles de aceptar para la dirigencia del PCCH no sería sino hasta 1956, con el proceso de desestalinización iniciado por Nikita Jrushchov, que Beijing empezaría su gradual distanciamiento de Moscú.⁴⁷

La idea era modernizar el aparato productivo chino para hacerlo menos dependiente del soviético, inquietud que se puso de manifiesto en el VIII Congreso del PCCH, donde se puso de manifiesto que las principales contradicciones a las que se enfrentaba China eran las del desarrollo económico y la transformación cultural; fue tras la segunda sesión de dicho congreso —llevada a cabo en 1958— cuando se puso en marcha el Gran Salto Adelante, plan que pretendía lograr un camino más rápido que el soviético hacia el socialismo.⁴⁸ El distanciamiento fue también cultural, tarea que, asimismo, se asumió desde el VIII Congreso,⁴⁹ en el cual Mao llamó a desarrollar un realismo socialista con características chinas en torno al eslogan “Romanticismo Revolucionario combinado con Realismo Revolucionario” que llevó a China a transformar el

46. Julia F. Andrews, “Introduction”, *Art and Modernism in Socialist China* (Nueva York: Routledge, 2024), 3.

47. Díaz Guevara, “Más allá de la Guerra Fría”, 151-153.

48. Para lograr esta meta el PCCH dispuso la movilización masiva de recursos humanos para conseguir una acelerada producción de acero, lo que traería consigo la industrialización y, por tanto, el crecimiento económico.

49. El romanticismo revolucionario llevó la modernización a distintas áreas del arte en el país, por ejemplo, dicha transformación tocó a la ópera tradicional china y en este proceso —según Paul Clark— alcanzó un grado de centralización que la dotó de recursos y de salvarse de la marginalización, aunque de forma paralela vio cómo se censuraban algunas temáticas como las amorosas; véase Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: a History* (Nueva York: Cambridge University Press, 2008), 13 y 28.

realismo soviético, en un momento en que éste se encontraba en retroceso tras la liberalización que siguió en la URSS después de la desestalinización.

A las características del realismo soviético posteriores a 1934 el romanticismo revolucionario le sumó otros elementos; primero, incorporó el llamado de Mao a vincular a los artistas con la vida del pueblo y, si bien dicha idea estaba desde 1942, esta vez fue promovida de forma masiva por la prensa oficial;⁵⁰ segundo, se le sumó al arte una perspectiva optimista que había de impulsar a los campesinos y a los obreros a transformar su vida y el medio que los rodeaba, animándolos a luchar por la construcción del socialismo; tercero, en tanto estaba inherentemente ligado a la política modernizadora del Gran Salto Adelante, el romanticismo revolucionario aparece como su contraparte que actuaba en el campo cultural; cuarto, promovió un tratamiento heroico que retomaba elementos propios del estajanovismo para impulsar la figura voluntarista entre los ciudadanos del común.

Los reveses económicos del Gran Salto Adelante obligaron el desmonte de esta política económica tras la conferencia de los 7000 cuadros⁵¹ y dejó como resultado un cambio en la dirección del país, cuya presidencia sería asumida por Liu Shaoqui con Deng Xiaoping como vicepresidente;⁵² Mao quedó relegado a un papel simbólico como agitador ideológico. No obstante, el punto final que se impuso a la política económica no alteró drásticamente el campo cultural, pues en este sector continuaron, en términos generales, los lineamientos iniciados en 1958,⁵³ lo anterior no es un hecho menor, pues fue precisamente desde el

50. Tien Chu, “Fruits of the Cultural Revolution”, *Peking Review*, núm. 42, secc. Artículos y Documentos, 15 de octubre de 1965, 5-7.

51. La conferencia de los 7000 cuadros en febrero de 1962 cambió el poder de manos, pero no permitió en su momento dilucidar con claridad las dimensiones del problema económico derivadas del Gran Salto; estimaciones actuales de las consecuencias de esta política voluntarista han llevado a historiadores como Dikötter a estimar un aproximado de 45 millones de personas las fallecidas a consecuencia de la hambruna y enfermedades generadas por esta política entre 1958 y 1962; Frank Dikötter, *Mao's Great Famine: the History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-1962* (Nueva York: Walker & Co., 2010), X.

52. Pese a los cambios emprendidos en materia económica, fue durante los años del gobierno de Shaoqui cuando la RPC rompió relaciones con la URSS, lo que habla de cierta continuidad en la gran estrategia china, en la cual existía un consenso entre la élite del PCCH sobre la necesidad de abrirse un camino apartados de Moscú.

53. Andrews, por su parte, señala que sí hubo un breve cambio en la perspectiva cultural en el corto periodo comprendido entre 1962 y 1966 que puede observarse en la producción artística de la Academia de Bellas Artes de Zhejiang, proceso que fue interrumpido por la Revolución

nicho ideológico y la agitación propagandística desde donde Mao reuniría los medios que a los pocos años le permitieron regresar al poder en el marco de la Gran Revolución Cultural Proletaria (1966-1976).⁵⁴

Ésta fue la última gran iniciativa de masas del maoísmo que buscó una transformación de los valores culturales de la sociedad a través de realzar la figura del pueblo como maestro —idea que estaba en el centro del romanticismo revolucionario— y que llevó a un radical proceso de desinstitucionalización que, como he señalado, fue una característica fundamental del realismo soviético; esto llevó a que las universidades y los centros académicos⁵⁵ fueran marginados. Por otra parte, hubo un gran desplazamiento de intelectuales y antiguos cuadros del partido hacia el campo, mientras que los artistas individuales muchas veces se refugiaron en colectivos artísticos como medida de autoprotección para evitar represalias por mantener actitudes individualistas. No

Cultural. Véase Andrews, “Introduction”, 4. No obstante, una revisión de la prensa oficial china durante el gobierno de Shaoqui me invita a pensar que en el campo cultural las propuestas continuaron sin mayor alteración los lineamientos propuestos en 1958. Véase Tien, “Fruits of the Cultural”, 5-7.

54. La Revolución Cultural inició oficialmente con la notificación del 16 de mayo, después de aparecer un dazibao en la Universidad de Pekín, al denunciarse al Comité del Partido de la universidad. No es casualidad que la persecución contra las viejas ideas apareciera focalizada en primer lugar en las universidades. Dikötter considera que cerca del uno por ciento de todos los profesores y estudiantes de China fueron denunciados por derechistas dentro del periodo de la Revolución Cultural, en pocas semanas 10 000 estudiantes fueron denunciados en Beijing; Frank Dikötter, *The Cultural Revolution: a People's History, 1962-1976* (Nueva Delhi: Bloomsbury Publishing, 2016), 64. La crisis institucional que produjo la Revolución Cultural conllevó no sólo a que se entorpecieran las labores académicas dentro de las universidades, sino a que se llegara a afectar el correcto funcionamiento del Estado, según el Instituto de Estudios de la China Contemporánea, “El trabajo normal de los órganos del Estado se vio seriamente interrumpido por el movimiento de los guardias rojos”, lo que obligó al propio Mao a intervenir para recuperar el control de algunas provincias de las manos de los guardias. La situación no se regularizaría sino hasta entrado el año de 1968 (Instituto de Estudios de la China Contemporánea, *Breve historia de la República Popular China (1949-2019)* [Buenos Aires: Clacso, 2023], 91).

55. Esto no quiere decir que no hubiera centros especializados, sino que éstos fueron reemplazados por otros directamente controlados por los promotores de la Revolución Cultural, así la clausura de espacios académicos como la “Academia de Cine de Beijing y las academias centrales de música, teatro y pintura. [Y] en su lugar, se creó una nueva institución para formar un cuerpo más puro de especialistas, la Universidad Central de Arte del Siete de Mayo, estrechamente asociada con Jiang Qing, para asumir las funciones de las academias existentes”, en Clark, *The Chinese Cultural*, 148.

han sido pocos los autores que han caracterizado a la Revolución Cultural como un movimiento antiintelectual.⁵⁶

Fue en medio de la agitación generada en este periodo cuando en mayo de 1968 Yu Huiyong propuso la Teoría de las tres preeminencias, con el fin de orientar el arte en el espíritu del romanticismo revolucionario: la primera de ellas es que las nuevas obras deberían caracterizarse por exaltar los valores positivos; la segunda es destacar las características heroicas; mientras que la tercera busca la exaltación del personaje principal.⁵⁷ Estas tres preeminencias —si bien inicialmente habían sido formuladas para la ópera— luego se extendieron a todas las artes buscando su distribución masiva, hecho particularmente notable en la pintura, grabado y estencil.

La conjunción de todos estos elementos terminó por formar el realismo con características chinas. En palabras de Wang,

El romanticismo revolucionario no está marcado por los caprichos de la imaginación del autor, pero [éste] posee una licencia imaginativa que le permite seguir el ritmo de la historia orientada a objetivos [específicos]. Puede exagerar, elevar, emocionar e intensificar; crea personajes míticos, heroicos y más grandes que la vida.⁵⁸

Se puede decir que, dentro de la narrativa maoísta, el romanticismo revolucionario era más real que la propia realidad en tanto ponía a los protagonistas de sus relatos —sean musicales, filmicos, operísticos o en pinturas— enmarcados en un halo de optimismo por estar ubicados en la lógica del materialismo histórico dentro de la clase triunfante, que era la del campesinado, el proletariado y la soldadesca.⁵⁹

56. Véase por ejemplo a Weiwei Zhang, “Politicizing Fashion: Inconspicuous Consumption and Anti-intellectualism during the Cultural Revolution in China”, *Journal of Consumer Culture* 4, núm. 21 (2021): 950-966.

57. Yizhong Gu, “The Three Prominences”, *Words and Their Stories* (Leiden: Brill, 2011), 283.

58. Wang, “Revolutionary Realism”, 240.

59. “Para crear una nueva literatura y arte socialistas, nosotros debemos producir buenos modelos, y llevar a los camaradas a serlo ellos mismos [...] La tarea básica de la literatura socialista y el arte es esforzarse en crear personajes heroicos de los trabajadores, campesinos y soldados armados con el pensamiento de Mao Tse-tung”, “Hold High the Great Red Banner of Mao Tse-tung’s Thinking; Actively Participate in the Great Socialist Cultural Revolution”, *Peking Review* 9, núm. 18, secc. Artículos y documentos, 29 de abril de 1966, 7.

Sería este realismo “romántico” y no su acepción soviética el promovido por China el que, a través de distintos canales, terminó por influir en la obra de Clemencia Lucena, pues, —en tanto militante de una organización maoísta—, ella era consciente de las diferencias que la RPC tenía con la URSS y cómo éstas repercutían no sólo en su comprensión de la vía a la Revolución, sino también en cómo este camino se pintaba.

Clemencia Lucena, de la sátira al romanticismo revolucionario

La llegada de Lucena a la acepción maoísta del realismo socialista tuvo varios antecedentes. Su primera etapa comenzó cuando todavía era estudiante de Bellas Artes en la Universidad de los Andes en Bogotá, ciudad en donde presentó su primera exposición en septiembre de 1967, compuesta por una serie de dibujos realizados con distintas técnicas de acuarela en los que criticaba el papel de la mujer en la sociedad colombiana. Este tono humorístico con tendencia a la sátira se refleja en obras suyas como *¿Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?*, en las cuales se retratan mujeres, intercaladas con fragmentos que se asemejaban a columnas de periódicos, que las dejan entrever como pertenecientes a las clases media y alta; destaca a su vez el uso de los recortes para criticar el ideal de lo femenino proyectado por la prensa.⁶⁰ En palabras de Mónica Eraso, con esta obra Lucena dejó a las “señoritas [...] expuestas en su condición imitativa y, como parodias”,⁶¹ alejadas de cualquier actividad pública, sea ésta laboral o de carácter político, esferas pertenecientes al mundo masculino (fig. 1).

Los años siguientes Lucena continuó representando de forma satírica el papel de la mujer en la sociedad colombiana. No obstante, a juicio de Sol Barón Pino el parteaguas en su obra se da cuando la parodia toma matices políticos, al intervenir una frase del candidato —y a la postre ganador de la campaña presidencial— Misael Pastrana, que rezaba “La mujer gana con Pastrana”,⁶² como tituló a dicha acuarela de 1970. Antes de esta fecha su obra está focalizada en la crítica al estereotipo de lo femenino, y es a partir de ahí que comienza

60. Giunta, *Feminismo y arte*, 86-88.

61. Mónica Eraso, Emilio Tarazona y Ana María Villate, “Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena”, *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* 12, núm. 21 (2017): 138.

62. Sol Barón Pino, “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”, *Revista Vozal*, núm. 1 (2011).



1. Clemencia Lucena, *¿Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?*, 1970, tinta, acuarela y letras adheridas sobre papel, 110 x 150 cm. © Museo de Arte Moderno de Bogotá.

un marcado posicionamiento frente a la realidad nacional, que culminó en una serie de denuncias contra la represión al movimiento estudiantil de 1971, por medio de un conjunto de colaboraciones con Nirma Zárate y Diego Arango, en el Taller 4 Rojo; luego, ese mismo año, entró Lucena a militar en el maoísta Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR).

Barón Pino y Ordóñez Robayo señalan que Jorge Villegas, un viejo amigo que había participado en la fundación del MOIR, fue un elemento decisivo en que Lucena apostara por militar en la organización maoísta.⁶³ A lo anterior, se

63. Barón Pino y Ordóñez Robayo, “Colombia 1971”, 46. Por su parte Eraso, Tarazona y Villate ubican el inicio de su militancia entre finales de 1969 y principios de los años setenta, apoyándose en que una de sus exposiciones en ese periodo fue presentada por Ricardo Samper, véase Eraso, Tarazona y Villate, “Un asalto satírico”, 129. Las simpatías de Samper por el maoísmo eran muy notorias en este periodo, tanto así que la llevaron a fundar una organización llamada “Sol Rojo y Fusil” centrada en la Universidad de los Andes, desde donde Samper logró vincular a “Ricardo Camacho, Marisol Lozano, Mauricio Jaramillo, Hilda Durán y Guillermo Alberto

añade la cercanía que ella tuvo con el movimiento estudiantil de 1971 a la hora de denunciar la represión gubernamental. Esta simpatía puede ayudar a comprender que apostara por la militancia en el MOIR, pues este partido, pese a su reciente creación en 1969, fue uno de los mayores protagonistas de las manifestaciones de 1971.⁶⁴

El elemento clave para comprender la relación del MOIR con el maoísmo no descansa en su dependencia económica del PCCH, pues su fundador Francisco Mosquera la rechazó; ni por su radicalidad dentro del espectro político, pues desde muy temprano apostó por la participación electoral. Por tanto, mediante la herramienta de los marcadores de legitimidad, se sugiere que el MOIR, al recuperar los argumentos de la RPC dentro del MCI por serles funcionales a sus necesidades locales, también terminó por proyectar en Colombia distintas posturas chinas, entre ellas su posición sobre el arte. Esta influencia se dio de manera indirecta por medio de la prensa china que circulaba en el país —particularmente, el *Pekín Informa*— y que acabó por reflejarse en la propuesta de

Arévalo”, véase Miguel Ángel Urrego Ardila, *Historia del maoísmo en Colombia. Del MOEC al MOIR/PTC(M), 1959-2015* (Bogotá: REIAL, 2016), 83. A pesar de lo anterior, Samper no oficializaría su ingreso al MOIR —partido con el que fundió su organización— hasta el pleno de Cachipay, en 1970, por lo que un posible ingreso de Lucena a militar en el MOIR, por intermedio de Samper a finales de la década de los años sesenta, como sugieren Eraso, Tarazona y Villate, es improbable; en todo caso, habría ingresado primero a militar en la organización de Samper. Es en este contexto donde habría tenido su primer contacto con la propuesta estética maoísta pues los principales libros y periódicos de la RPC se encontraban con facilidad en el centro de Bogotá, véase Daniel Emilio Rojas, “A Cultural Diplomacy for the Other Side of the Pacific. Notes on the Relations between the People’s Republic of China and Colombia during the Cold War, 1952-1976”, en Taku Kuroiwa, *The Values of the Other* (Sendai: Tohoku University, 2020), 82.

64. El peso de los maoístas fue tal que llegaron a ganar las elecciones estudiantiles de las dos principales universidades del país —la Universidad de Antioquia en Medellín y la Nacional en Bogotá— estableciendo el único, y efímero cogobierno en la historia de estas instituciones, a las que buscaban encaminar por la senda de la gratuidad y de la búsqueda de un desarrollo científico soberano, propuesta que les distinguía del grueso de las expresiones de izquierda en Colombia, particularmente del Partido Comunista de Colombia (PCC) afín a la URSS; era latente que el MOIR amparaba sus consignas para la educación superior en los marcadores de legitimidad que les daba su filiación al maoísmo dentro del MCI. Las propuestas del MOIR se derivan de la consigna “por una educación científica, gratuita y al servicio de las masas”, en Díaz, “Los cóndores que cazaban tigres”, 246. No se puede pasar por alto la cercanía de esta consigna con el llamado de Mao a la construcción de una “Cultura nacional, científica y de masas”, véase Mao Tse-tung, *Sobre la nueva democracia. Obras escogidas de Mao Tse-tung* (Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1976), 396.

Clemencia Lucena.⁶⁵ Por tanto, no se puede desestimar que, para ella, el hecho de participar en un partido afín a la China de las grandes transformaciones en el campo de la cultura, legitimaba su práctica artística.⁶⁶

Ante ello vale la pena señalar que el MOIR tenía un interés claro por impulsar, a usanza de los partidos socialistas, una plataforma artística que promoviera una nueva conciencia entre los colombianos y que fuera de apoyo para sus tareas propagandísticas; por ello promovió la creación de un frente cultural llamado los Trabajadores del Arte Revolucionario (TAR) al que se vinculó Lucena.⁶⁷ Sus objetivos fueron claros desde el principio, en la primera campaña electoral del MOIR, los TAR “tomaron las medidas políticas para poner incondicionalmente su trabajo al servicio de la campaña electoral del Frente Popular-MOIR con la comprensión clara de que en el curso de esta tarea, se desarrollarían con más vigor la consigna de la creación de un arte nacional, científico y de masas”.⁶⁸

Este frente tenía sus propios espacios de actuación, los TAR estaban conformados “por integrantes de grupos teatrales, pintores, cantantes, titiriteros, escritores y otras actividades artísticas reuniendo artistas [que] organizados colectivamente acompañaron actos políticos con presentaciones de teatro, danza o títeres”.⁶⁹ Además, también reuniría a los actores del Teatro Libre de Bogotá (1973) de Ricardo Camacho y Jorge Plata, y del Pequeño Teatro de Medellín (1975), de Rodrigo Saldarriaga; grupos musicales como Son del Pueblo

65. Longoni, “Maoist imaginaries”, 278. Esta aseveración fue hecha en su momento por críticos de Lucena como Miguel González, “Obrero: ¿dónde estás que no te veo!, *El País*, martes 14 de octubre de 1975, 2.

66. “El movimiento estudiantil (de 1971) marca en Colombia el comienzo de una revolución cultural de nueva democracia [...] Lo único que garantiza que esta gran revolución se desarrolle y culmine es la dirección de la clase obrera. En nuestro país, es el MOIR, con su ideología marxista-leninista pensamiento Mao Tse-tung el que se ha puesto al frente de esta tarea y ha brindado al pueblo y a los artistas orientaciones y programas revolucionarios para desarrollar correctamente la lucha de clase del pueblo”, en Clemencia Lucena, “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte. Una entrevista de Enrique Rondón a Clemencia Lucena”, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bandera Roja: Bogotá, 1975), 69.

67. El pleno de Cachipay formalizó en 1970 la fundación del MOIR, según han conjeturado Barón y Ordóñez el TAR se constituyó poco tiempo después. Véase Barón Pino y Ordóñez Robayo, “Colombia 1971”, 45-46.

68. “El arte revolucionario presente en la campaña”, *Tribuna Roja*, núm. 5, 23 de febrero de 1972, 4.

69. “El arte revolucionario presente en la campaña”, 4.

(1973), de Bruno Díaz y César Mora; así como la propia Lucena en pintura, litografía y estencil.

La influencia del realismo socialista en Lucena aparece públicamente por primera vez en un texto que apareció en el periódico *El Tiempo* a finales de 1971, cuando recién comenzaba su militancia política en el MOIR. En dicho artículo presenta una apreciación sobre el XXII Salón de Artistas Nacionales, en él se puede ver la ruptura con sus antiguos colegas del Taller 4 Rojo, a los que acusa de caer en “el plano de la simple denuncia de una de las consecuencias del sistema [...] cae de lleno en el reformismo, en la sensiblería, en la alharaca lastimera e inútil”, pero, sobre todo, destaca la apropiación que ha hecho de la defensa del realismo en detrimento del arte que busca las “formas puras”.⁷⁰ El llamado de Lucena es, pues, a representar no el elemento represivo como lo hacen Arango y Zárate, sino la respuesta del pueblo ante la represión, toda vez que al exaltar al pueblo es cuando se consigue un arte verdaderamente revolucionario; así, las obras progresistas:

o bien señalan al enemigo principal, o muestran con objetividad las luchas del pueblo y plantean salidas revolucionarias [...] En términos generales, este grupo de obras revela un trabajo de consulta a la realidad, de búsqueda de la verdad en los hechos, y es por eso por lo que en ellas sí se constatan la violencia revolucionaria y otras manifestaciones en la lucha de clases, en un lenguaje comprensible y sencillo. Estas obras llenan entonces una serie de requisitos que les permiten no sólo llegar a los más amplios sectores de la población, sino también estimularlos y contribuir a unirlos en sus luchas.⁷¹

La impronta del realismo para este punto está en el análisis de Lucena, donde los elementos del *narodnost*, *klassovost*, *ideinost* y del *partiinost* aparecen ya claramente definidos; de forma paralela los elementos diferenciadores del realismo romántico están planteados con claridad en un artículo publicado en *El Tiempo*, el 3 de diciembre de 1972, en el cual elogia dos xilografías de la artista Constanza Montoya por representar al pueblo “en actitud batalladora, agitación de banderas, brazos en alto, tribunas colmadas de gente, todo en ello forma un conjunto

70. Posteriormente, en 1976, en medio de una polémica con dos intelectuales del PCC, Lucena reivindicará que tanto Arango como Zárate corrigieron el rumbo, al comenzar a representar con heroísmo y no como víctimas a los protagonistas de sus pinturas.

71. Clemencia Lucena, “Formas ‘puras’ y formas políticas en el XXII Salón”, en *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bandera Roja: Bogotá, 1975), 61-62.



2. Clemencia Lucena, *Fuera el imperialismo yanqui*, 1973, litografía sobre papel, 67×48 cm. © Museo de Arte Moderno de Bogotá.

de composición dinámica y armoniosa”, que resalta sus rostros, consiguiendo “mostrarnos gente viva, de rasgos corrientes cuidadosamente tratados”.⁷²

La militancia maoísta movió rápidamente a Lucena a pasar de la sátira hacia la representación heroica del pueblo, elemento fundamental del romanticismo revolucionario, que se nota ya no sólo en el papel de Lucena como crítica, sino también en su obra plástica, como se puede ver en *Fuera el imperialismo yanqui* (1973) (fig. 2).

Esta obra cumple con los elementos básicos del romanticismo revolucionario: exalta la figura del proletariado petrolero, al representar una escena en la que un hombre fornido se muestra en posición de combate, en defensa de los intereses de la nación; en segundo plano aparece escrita una consigna habitual del MOIR, que da nombre a la obra, mientras que en el horizonte se ven

72. Clemencia Lucena, “Arte y problema agrario”, en *Anotaciones*, 88.

las torres de refinado de petróleo de la ciudad de Barrancabermeja, Santander, en clara alusión a que la lucha de los trabajadores, como los que ella representa, también implica la defensa de la modernidad técnica de la producción nacional. En 1973 el MOIR imprimió 5 000 ejemplares de esta litografía, que su militancia vendió a lo largo y ancho del país junto con su periódico *Tribuna Roja*, donde también colaboraba Lucena.

El estilo y los valores del realismo romántico se evidenciaron también en otras litografías de Lucena como *Vivan las luchas campesinas* (1974) y *Muerte al imperialismo yanqui, viva el Partido del Trabajo de Colombia* (1974) de las que se reprodujeron 2 500 y 2 000 ejemplares, respectivamente, lo que constituye un ejemplo de masificación del arte revolucionario sin precedentes en el maoísmo latinoamericano.

El cierre de esta primera etapa de su militancia lo podemos cifrar en 1975, con la aparición de su libro *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*,⁷³ que se imprimió en septiembre de ese año bajo el sello de la editorial Bandera Roja, que ella había formado junto con su esposo, Luis Fernando Lucena y otros militantes del MOIR. De las *Anotaciones* vale la pena señalar que le permitió a ella irrumpir dentro del escenario artístico nacional mediante la ensayística, al cuestionar el papel que la historia del arte había tenido a la hora de destacar determinado tipo de artistas; las prácticas en torno a la promoción del arte moderno, de vanguardia y abstracto; e inclusive el uso dado a los espacios artísticos como las exposiciones y bienales.⁷⁴ Retomando la idea de Ángel Rama, la publicación de las *Anotaciones* vino a completar el esfuerzo de Lucena de tomar por asalto los espacios físicos⁷⁵ y conceptuales que forman la ciudad letrada.

Es posible sugerir que su crítica tuvo asidero dada la airada reacción de personalidades del medio artístico que suscitó la publicación de este libro, donde sobresalen Marta Traba y María Mercedes Carranza, quienes escribieron sendos artículos contra las posiciones defendidas por Lucena. Otra de las voces que se alzó contra las *Anotaciones* fue la del curador Miguel González.

El artículo de González se publicó el 14 de octubre de 1975 en *El País de Cali*, donde el autor planteaba una crítica global a la obra de Lucena —que él había aplaudido en sus inicios, en su época satírica—, cuyos primeros dibujos

73 Lucena, *Anotaciones*.

74. Este debate se ha abordado extensamente en Héctor Hernán Díaz Guevara, “Clemencia Lucena y la propuesta de una narrativa teleológica de la historia del arte en Colombia”, *Cuadernos Americanos*, núm. 187 (2024): 65-81.

75. Con su participación en las bienales y en los salones nacionales de arte.

y acuarelas llegó a calificar como representativos de “un arte nuevo, aportante, original, con gran contenido político y claro mensaje”; lo significativo es que, a juicio de González, el arte de Lucena se extravió al entrar en contacto con el maoísmo, convirtiéndose en uno:

panfletario y cartelista de la peor calidad y mejor obvedad, y lo que resultó grave: reaccionario. Los obreros se pintaron triunfantes, sonrosados y muy contentos y bien nutridos, instalados en el poder y con la mirada alta, gloriosos y completamente seguros [...] Lucena ha idealizado con gran candor y con las mejores intenciones a los obreros, convirtiéndolos en empolvados maniqués de ojos castaños y labios rojizos, calcados hábilmente de *Pekin Informa* y convertidos en estampas para señalar el misal de Mao Tse-tung, a quien ha leído mal y, por consiguiente, traiciona.⁷⁶

Llama la atención que, a juicio de González, la obra de Lucena sea una traición al realismo; dicho señalamiento debe leerse desde la óptica del conflicto sino-soviético que por aquel entonces envolvía al MCI, pues desde esta lógica la postura de Lucena, efectivamente, se desviaba del canon realista institucionalizado en Moscú. No obstante, la figura idealizada que buscaba pintar Lucena —y que para González no se asemejaba a las de los obreros colombianos— ya no se amparaba en la perspectiva soviética del realismo, sino en la noción del romanticismo revolucionario chino, que buscaba representar a los trabajadores de forma triunfalista, heroica y, ciertamente, optimista.

El heroísmo de la pintura de Lucena se alejaba cada día más del rumbo que tomó el arte socialista en Europa,⁷⁷ que de forma gradual había normalizado la incorporación de elementos subjetivos y geométricos,⁷⁸ los cuales eran despreciados tanto por Lucena como por la propuesta artística emanada de la Revolución Cultural. Lucena no duda en apoyarse en Brecht para señalar de antirrevolucionarias las referidas expresiones estéticas que ganaban cada vez más espacio en la esfera de influencia soviética.⁷⁹

76. González, “Obrero ¡dónde estás que no te veo!”, 2.

77. Lucena señala críticamente que en la Unión Soviética se han desviado del realismo al cobijar otro tipo de expresiones artísticas, y afirma que “La prensa ha informado en su momento sobre las exposiciones que han realizado (en la URSS) de pintura abstracta, óptica, geométrica, pornográfica”, en Clemencia Lucena, “Acerca de un berrinche trotskista”, *La revolución, el arte, la mujer* (Bogotá: Bandera Roja, 1984), 36.

78. Goeschen, “Del realismo socialista”, 227-230.

79. Clemencia Lucena, “Sé que mi garganta es mejor que mi canto”, en *La revolución, el arte, la mujer*, 58.

Al artículo de González le siguieron otras críticas, ahora desde la izquierda revolucionaria, en las que dos intelectuales, adscritos por aquel entonces al PCC —Álvaro Medina y Matías Aldecoa—, se enfilaron también contra las posiciones esgrimidas por Lucena,⁸⁰ en las cuales Medina la señalaba de reproductora de la teoría de las tres preeminencias, lectura teológica que, a su parecer, condujo a la interpretación “revisionista de izquierdas” del arte nacional que Lucena presentó en las *Anotaciones*.⁸¹

Para Lucena, el arte nacional es aquel que ha sabido representar de manera “real” los momentos más significativos de la vida del país y, por ello, reduce el estado del arte, en Colombia, casi a ser una expresión reaccionaria que encuentra en los dos pintores más reconocidos del momento —Alejandro Obregón y Fernando Botero— una suma de sus reparos al arte nacional. Medina y Aldecoa encontraron en la defensa de los dos artistas un camino para deshacer la tesis de Lucena.

Para presentar a Obregón como un autor progresista, Medina, desde el *Es-travagario* de Cali, y Aldecoa, desde *Voz Proletaria* —el periódico del PCC— recuerdan que el maestro realizó una pintura en memoria de Ernesto Guevara, *Homenaje al Che* (1968); a lo que Lucena les responde que la referida pintura no puede homenajear al revolucionario por presentar el mensaje de forma abstracta “decadente y confusa”. Por otra parte, Medina centra su defensa de Botero en los esfuerzos del artista antioqueño por parodiar la religión católica en sus obras, argumento desestimado por Lucena al considerar que las obras de Botero poseen una “ironía inofensiva y benevolente”.⁸²

Es interesante que en la crítica realizada a la narrativa histórica de las *Anotaciones* los comunistas hagan notar la omisión premeditada de Lucena a los trabajos de Alcántara Herrán y Carlos Granada, cuyas obras Aldecoa califica de poseer “un gran sentido del compromiso, una clara visión de la historia, una comprensión cabal de las luchas, un equilibrio sentido de la realidad sin ensañaciones triunfalistas y una imaginación y capacidad creativas que han desembocado en obras de calidad estética indiscutible”.⁸³

80. Eraso, Tarazona y Villate, “Un asalto satírico”, 136.

81. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978): 12-13.

82. Clemencia Lucena, “El revisionismo en la crítica y la pintura colombianas”, *La revolución, el arte, la mujer*, 19-20.

83. Matías Aldecoa, “El sectarismo maoísta contra la cultura”, *Voz Proletaria*, secc. Tablero Cultural, 29 de enero, de 1976, 6.

Llegados a este punto, la discusión toma dos ejes importantes: uno sobre el sentido de la historia y el compromiso del artista con éste, y dos, la calidad estética con que se retrata. Sobre estos puntos Lucena contesta a sus críticos que, en el caso de Granada, sus obras se limitan a representar personas mutiladas, y en el de Alcántara que representa “figuras deformes, atadas [...] carentes de toda dignidad y heroísmo”;⁸⁴ en la lectura de Lucena los cuerpos representados de esta forma no pueden conducir el sentido de la historia. La defensa que hace Lucena de sus posturas en las *Anotaciones* frente a la crítica hecha por Aldecoa y Medina la llevan a recuperar las características del romanticismo revolucionario que enfatizan la construcción de un relato histórico que realce el papel del proletariado como clase ascendente.

Por ello, una obra que resalte los crímenes de la represión estatal y no el heroísmo de quienes la combaten es, a juicio de Lucena, reaccionaria. Aquí, es posible identificar el enfoque maoísta del arte, pues ya no se trata únicamente de representar lo “real”, sino de darle sentido histórico proyectado hacia el futuro con cierta dosis de cándido optimismo tal y como ella pinta a los obreros en *El futuro es nuestro* (1976) (fig. 3). El arte revolucionario, en su lógica, buscaba la transformación de la realidad por medio de la creación de “personajes más grandes que la vida”,⁸⁵ idea que se puede explicar a partir de la transformación de fotografías (lo real) en pinturas.

De acuerdo con Roland Barthes, al contrario de la pintura, en las fotografías “jamás hay arte”, carencia estética que se compensa con una plenitud de “sentido”; así, cuando una fotografía se transforma en pintura, lo que busca —más allá de su redención artística— es la imposición de significado,⁸⁶ caso que se encuentra en *Somos fogoneros de la revolución* (1978); en este óleo Lucena tomó una instantánea que su amiga Viki Ospina, fotorreportera de *Tribuna Roja*, hizo de Francisco Mosquera durante un mitin en 1973 (fig. 4) y la transformó en pintura (fig. 5).

Con el cambio de formato comenzó la transformación heroica del líder quitándole los micrófonos, limpiando el sudor de su rostro y reemplazando la difusa imagen en segundo plano del candidato presidencial que el MOIR apoyaba por aquel entonces⁸⁷ para dibujar en su lugar una bandera roja con una estrella amarilla, que bien podría ser la de la RPC, con la que se cierra la im-

84. Lucena, “El revisionismo en la crítica”, 25.

85. Wang, “Revolutionary Realism”, 240.

86. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Buenos Aires: Paidós, 1986), 20.

87. Hernando Echeverri Mejía, de tendencia socialdemócrata.

posición de significado de la que habla Barthes y que constituye el verdadero mensaje, pues, lo que hay de fondo en este mitin no es una elección del ejecutivo, sino la búsqueda de una revolución de nueva democracia para Colombia inspirada en China.

Dado que el objetivo de fondo es lograr una revolución al estilo chino, no es de extrañar que Lucena enmarcara la discusión con Aldecoa y Medina en el conflicto sino-soviético, pues para ella la confusión entre forma y fondo ha llevado a los comunistas afines a Moscú a tergiversar el realismo.⁸⁸ Así, un arte verdaderamente revolucionario representará la realidad “más vívidamente, concentrando su contenido y resaltando su tipicidad. Pero es necesario integrar el realismo revolucionario con el romanticismo revolucionario a fin de expresar en profundidad y magnitud el carácter revolucionario de nuestro pueblo e infundir los nuevos ánimos en el combate por la liberación nacional”.⁸⁹

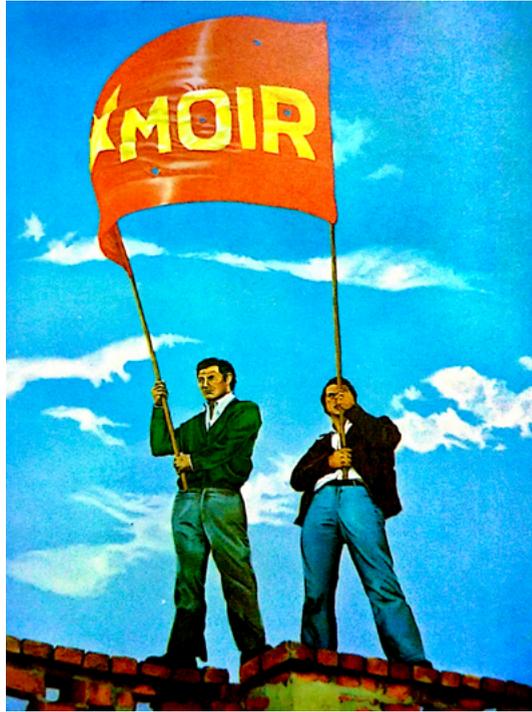
En esta respuesta a los críticos del PCC la autora menciona, por primera vez, el romanticismo revolucionario. Al partir de la perspectiva maoísta sobre el arte, Lucena se enmarca en la construcción de una narrativa histórica mediante la pintura; retomando a Wang, ella busca crear un relato proyectado hacia la consecución de objetivos revolucionarios,⁹⁰ punto en el que vuelve a coincidir con la lectura de Brecht.

No obstante, pese a lo que sus críticos señalaban, hay dos ejemplos en las obras posteriores a la publicación de las *Anotaciones*, en los cuales, sin apartarse del canon, se reflejan críticas y aportes originales —y no meras transposiciones del *Pekín Informa*— a la lectura del movimiento social colombiano pues, sin dejar de reproducir los rasgos heroicos en *Huelga en Bogotá* (1978), Lucena deja ver una crítica al papel secundario de la mujer en el movimiento social que recuerda a su etapa temprana dominada por la sátira; esta crítica ella la complementa con *En un día de movilización* (1979), donde una mujer militante aparece en el centro de la imagen con el futuro sobre sus hombros representado en la figura de un niño (figs. 6 y 7).

88. “La pintura que tan desmesurada y torpemente elogia el Partido Comunista revisionista de Colombia a través de su órgano oficial y en otros periódicos es, por su contenido y por su forma, claramente reaccionaria. Esto se debe a que el arte revolucionario, defendido por los revisionistas, nada tiene en común, excepto el nombre, con el verdadero arte revolucionario”, Lucena, “El revisionismo en la crítica”, 27.

89. Lucena, “El revisionismo en la crítica”, 28.

90. Wang, “Revolutionary Realism”, 240.

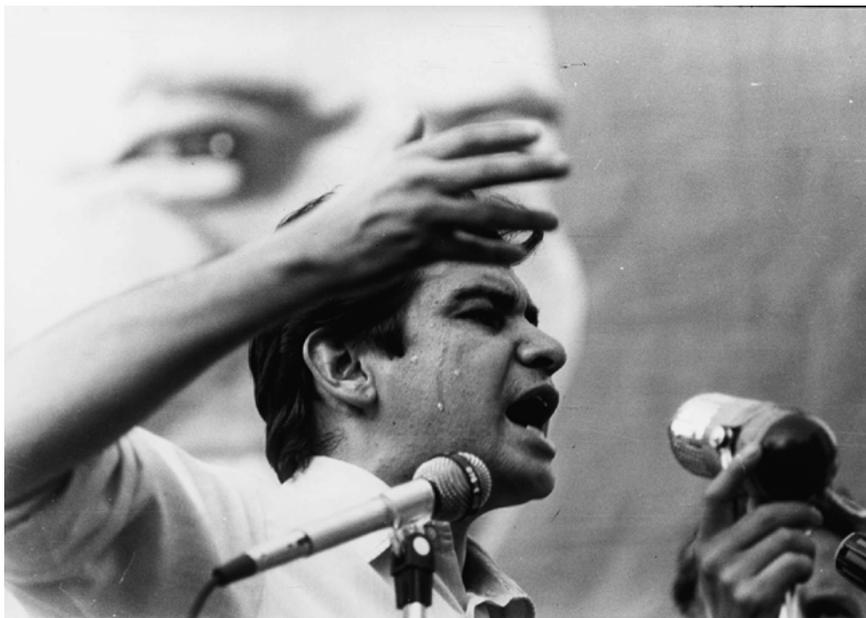


3. Clemencia Lucena, *El futuro es nuestro*, 1976, litografía, 11/50, 64.5 × 46.3 cm. © Museo de Arte Moderno de Bogotá.

La adscripción de Lucena como pintora del romanticismo revolucionario le permite cobijar sus críticas en los marcadores de legitimidad de la RPC, lo que le es útil tanto para criticar desde la izquierda el papel de la mujer en las organizaciones revolucionarias, como para amparar sus posturas estéticas en el contexto de una confrontación internacional que trasciende a las vanguardias artísticas colombianas.

Las respuestas de Lucena a sus críticos y su afianzamiento dentro del romanticismo revolucionario, por azares del destino, coinciden con la muerte de Mao en septiembre, lo que precipita el final de la Revolución Cultural en octubre de 1976 y al posterior encarcelamiento de la “banda de los cuatro”, principales promotores de la agitación e inestabilidad institucional por la cual atravesó China en ese periodo, pero también de la concepción del arte en la que creía Lucena.

El proceso de búsqueda del sucesor de Mao llevó a un breve periodo de pugnas por el poder que dejaría al recientemente rehabilitado Deng Xiaoping como el nuevo hombre fuerte de China, posición que utilizó para adelantar una serie



4. Viki Ospina, *Pacho Mosquera, dirigente del MOIR*, 1973, fotografía vintage sobre papel, 40.6 × 50.7 cm. Colección de arte del Banco de la República de Colombia.

de transformaciones económicas conocidas como las cuatro modernizaciones.⁹¹ Además del reencauzamiento institucional de la RPC y el inicio de la modernización económica se desmontaron las prohibiciones realizadas durante la Revolución Cultural, algunas tan inverosímiles como el veto que había caído sobre el dramaturgo británico William Shakespeare y que se levantó finalmente en 1977.

Las discusiones que se dieron dentro del PCCH durante la apertura de Deng tuvieron también repercusiones entre los maoístas del país sudamericano. Una revisión del trabajo adelantado por el TAR, tras el fin de la Revolución Cultural, revela que, tanto el Teatro Libre como el Pequeño Teatro, se apresuraron a

91. Las cuatro modernizaciones buscaron transformar al ejército, para lo cual reinstituyeron los grados militares abolidos previamente y se inició un proceso de readiestramiento y de inversión en equipos de defensa nacional; la agricultura, reforma que llevaría a la abolición de las comunas y a la paulatina privatización del campo; la industria, que favoreció el establecimiento de empresas extranjeras y el financiamiento privado; la ciencia, que buscó fortalecer las universidades y el intercambio tecnológico con el extranjero.



5. Clemencia Lucena, “Somos fogoneros de la revolución”. Francisco Mosquera, secretario general del MOIR, 1978, óleo sobre lienzo, 1.30 x 0.80 cm. Tomada de Clemencia Lucena, *Pinturas* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979): 3.

incluir dentro de su repertorio obras de Shakespeare, a saberse el grupo de Camacho y Plata presentaron *El Rey Lear* en 1979, en ese mismo año Saldarriaga incurrió en el montaje de *Macbeth*, obras que no sólo no se asemejaban al espíritu del romanticismo revolucionario, sino que habían sido explícitamente prohibidas durante la Revolución Cultural.⁹²

En el argumento dado por Plata dentro del periódico oficial del MOIR, sobre montar la referida obra de Shakespeare, destaca que ésta “ayudó a [...] representar en forma más compleja y viva los personajes sacados de la vida de las masas, labor ésta de la mayor importancia para la dramaturgia nacional”. Camacho cierra la nota afirmando que el objetivo detrás de “dar a conocer a Shakespeare como motivo de elevación cultural para los sectores avanzados del pueblo y de superación de nuestro propio nivel, con el fin de aprender de los artistas del pasado y seguir poniendo nuestras capacidades al servicio de lo nuevo”.⁹³

De estas intervenciones destaca el interés por lograr la profesionalización teatral y la “elevación cultural”, argumento que no sólo había sido atacado por

92. Qi-Xin He, “China’s Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly* 37, núm. 2 (1986): 154-155.

93. “El Rey Lear” visto por el Teatro Libre, *Tribuna Roja*, núm. 36 (febrero-marzo de 1980): 16.



6. Clemencia Lucena, *Huelga en Bogotá*, 1978, óleo sobre lienzo, 160 × 130 cm. Colección de arte del Banco de la República de Colombia.

Benjamin en sus reflexiones de 1934, sino también por Mao en 1942; al interior del propio TAR esta aproximación al canon shakesperiano sería criticada por Lucena quien se distanció de estos colectivos de artistas;⁹⁴ es en este punto en el cual Lucena, al estilo de la campaña de las cien flores y su posterior movimiento antiderechista, procedió a desyerbar el campo. Y así comenzó una serie de viajes por Colombia para poder alimentar su particular interpretación del

94. En su libro póstumo *La revolución, el arte, la mujer*, su esposo recogió varias notas del escritorio de Lucena y las compiló. En los comentarios dedicados al Teatro Libre de Bogotá y al grupo musical Son del Pueblo añadió adjetivos para descalificarlos, acusando al primero de haber “renegado de su posición revolucionaria y se ha consagrado a realizar un teatro oficial, estrictamente de taquilla”, mientras que del segundo señaló que ha sido víctima del “decadentismo”; con los matices necesarios podemos pensar que Lucena tenía una idea semejante a la señalada por su marido. Lucena, *La revolución, el arte, la mujer*, 79 y 84.



7. Clemencia Lucena, *En un día de movilización*, 1979, óleo sobre lienzo, 1,30 × 0,80 cm. Tomada de Clemencia Lucena, *Pinturas* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979), 9.

romanticismo revolucionario, visión que plasmó en su última exposición individual en vida de la autora, presentada el 25 de septiembre de 1979, que tuvo lugar durante un mes en la Galería Garcés Velásquez en el céntrico barrio La Macarena de Bogotá.

El trabajador del arte como productor

El nombre del TAR no es gratuito, el énfasis en que son trabajadores del arte y no artistas quienes componen el frente cultural del MOIR permite pensar en la idea maoísta de que el verdadero arte revolucionario surge laborando, aprendiendo

y enseñando a su vez al pueblo, idea que, como hemos planteado, ya había sido señalada por Benjamin y Brecht. El cruce de distintos caminos que llevó a que las ideas de *El autor como productor* fueran reproducidas en China sin que existiera ningún influjo del pensador alemán sobre Mao, permite pensar que la idea de un arte verdaderamente popular para ciertas expresiones del marxismo pasaba por obviar la idea luckacsiana de rescatar la tradición artística burguesa, y esto sólo se podía lograr haciendo que fuera precisamente el pueblo el que plasmara su arte, que creara obras.

Mientras que los grupos teatrales del MOIR apostaron por un regreso al arte de elevación espiritual, Lucena seguía manteniendo la idea de que el modelo de trabajadores/productores era la verdadera senda de creación de obras revolucionarias al igual que lo habían señalado Benjamin, Brecht y luego Mao. Así, las características estéticas que determinan una obra como poseedora de buena calidad no pasa por la formación académica, sino por el conocimiento técnico de su trabajo; por ello Brecht dice que un campesino es capaz de pintar correctamente el campo por su profundo conocimiento de él y es allí donde radica lo revolucionario de su verdad; para el maoísmo ésta emana de la posición de clase del productor de arte.

Así, tras la cancelación de la Revolución Cultural también se abandonó en China la idea del pueblo como maestro y junto a ella la línea de masas. Ello significó un viraje hacia el fortalecimiento institucional y la tecnocratización del poder público, que confiaba en las recomendaciones de los expertos, en detrimento de los saberes populares, que afectó el campo cultural, en el cual se realizó a pintores como Liu Haisu y se rehabilitó a otros como Pang Xunqin⁹⁵ que habían sido apartados de la enseñanza por derechistas; en síntesis, se recuperaron obras que reproducían precisamente la idea del artista y no del trabajador/productor de arte. Acorde con los cambios en China, el TAR adoptó el mismo enfoque propiciado por Deng, lectura inaceptable para Lucena, quien decidió continuar con la idea maoísta de servir al pueblo mezclándose con el pueblo y aprendiendo del pueblo (figs. 8 y 9).

Incluso después de la cancelación de la Revolución Cultural, Lucena seguía describiendo al arte de la RPC como el “ejemplo más acabado de realismo socialista”, precisamente porque allí —más allá de los artistas profesionales formados

95. Michael Sullivan, “Art in China since 1949”, *The China Quarterly*, núm. 159 (1999): 714.

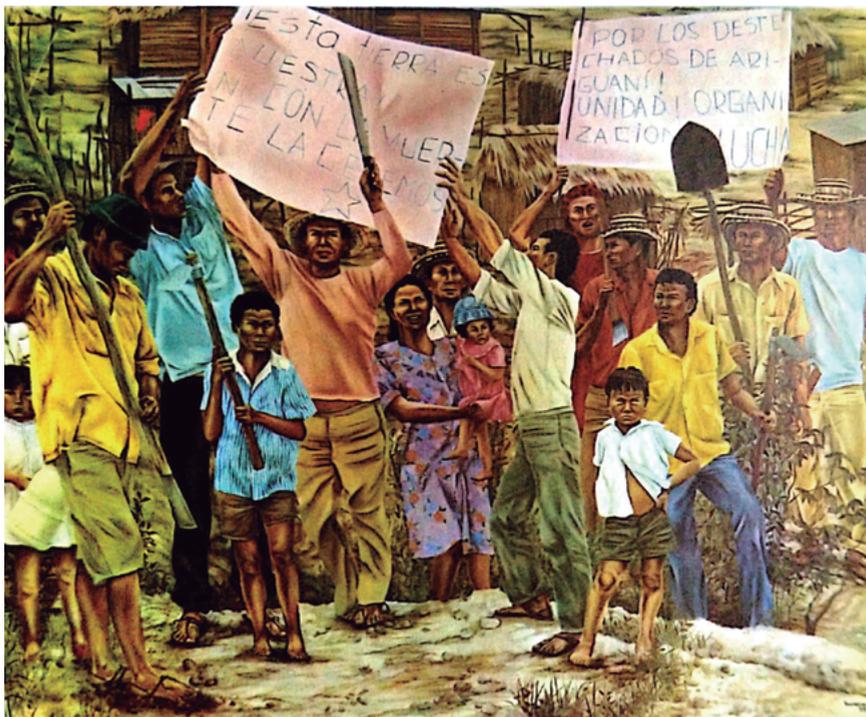


8. Clemencia Lucena, *Educación revolucionaria*, 1976, litografía, 50 × 70 cm. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

por Maksimov— había un movimiento de masas vinculado a la producción artística, a la usanza de lo descrito por Benjamin sobre la creación espontánea.⁹⁶ Así, lo que ella dice de China lo equipara con la descripción que Karl Marx hace de la actividad del hombre en el socialismo, donde la satisfacción de las necesidades básicas habilitaba a cada quien para dedicarse a alimentar distintas ocupaciones y distintos intereses.

Lucena ejemplifica lo anterior con los campesinos de Jusien en la provincia de Shaanxi, de quienes dice que son “campesinos pobres y medios que son milicianos o secretarios de células del Partido o miembros de los equipos de producción, quienes elaboran una pintura que pone el énfasis mayor en el mensaje, pero su calidad formal ya es alta y está en pleno desarrollo”, se destaca a los campesinos y productores como dueños de un arte en consolidación, para luego continuar afirmando que en la medida en que el socialismo se asiente al

96. Benjamin, *El autor como productor*, 12.



9. Clemencia Lucena. *Invasión en Ariguani*, 1979, óleo sobre lienzo, 160 × 1.30 cm. Tomada de Clemencia Lucena, *Pinturas* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979): 12.

tener mayor tiempo libre podrán emplearlo en elevar sus capacidades técnicas que repercutirán en la producción de obras de mayor calidad.⁹⁷

Lucena no ignora el hecho de que el realismo no puede representar lo mismo en un país socialista que en uno que no lo es⁹⁸ y señala que en casos como el colombiano es preciso el papel de las obras testimonio, pero tocadas con un halo de optimismo que necesariamente tiene que vincularse a una transformación política. Sugiero de este modo que para ella el realismo, y más aún el romanticismo revolucionario, puede ser ejecutado al margen de una institución

97. Lucena, “Sé que mi garganta”, 64- 65. En este punto coincide tanto con Benjamin, *El autor como productor*, 60, como con Brecht, “Observaciones”, 193.

98. Así, en el romanticismo revolucionario cuando se dedican pinturas con temática estajanovista para glorificar al trabajo, Lucena señala que, en Colombia, a diferencia de China, el trabajo es opresivo, por lo que la temática debe ser de denuncia de estas condiciones.

formal, pero nunca por fuera de la militancia en un partido revolucionario en cuya figura han de concentrarse los esfuerzos por trazar un devenir optimista.

En esta lógica de mantener viva la idea del romanticismo revolucionario Lucena no descansó y durante sus últimos años emprendió recorridos por distintos lugares del territorio nacional, acompañando movimientos sociales y visitando los destacamentos de descalzos. Éstos eran militantes del MOIR que se habían desplazado desde las ciudades al campo para allí aprender del pueblo y luego, educarlo;⁹⁹ el trabajo de los descalzos se convirtió así en una temática recurrente en obras como *Educación revolucionaria* (1976) donde un militante del MOIR atraviado con ropa de jornalero lee a los hijos de los campesinos una cartilla de su partido (fig. 8); otra obra en este sentido es *Minero de Zaragoza* (1980), donde se ve a un trabajador de cierta edad leyendo una publicación del MOIR.

Así, Lucena visitó Arauca, el norte de Antioquia, el Meta, el Tolima, el Cauca o el Valle del Cauca, el Cesar, el Magdalena medio, en donde, en 1976, sucedieron los hechos representados en *Invasión en Ariguani* (fig. 9). Este óleo representa a los campesinos en una manifestación, donde levantan hacia el cielo sus herramientas de trabajo en señal de protesta, acompañados de carteles donde se lee “Esta tierra es nuestra, ni con la muerte la cederemos” y “por los destechados de Ariguani ¡unidad, organización y lucha”; ésta es a nuestro parecer una representación del trabajador/productor con obras que no buscan la elevación del espíritu, sino dar testimonio y cumplir una función organizadora de la sociedad, de la que hace referencia la obra de Benjamin,¹⁰⁰ y sobre la que Ricardo Piglia encuentra el punto de conexión más fuerte entre Brecht y Mao.¹⁰¹

De las giras de la pintora sólo me he referido a los lugares donde es posible corroborar su presencia;¹⁰² en estos sitios fue donde se dispuso no sólo capturar

99. La estrategia de los descalzos fue con seguridad la política maoísta más relevante apropiada por el MOIR y a la que vinculó el grueso de su militancia, con el desplazamiento de cuadros hacia las zonas rurales y ciudades intermedias el partido pretendía no sólo expandir su presencia nacional, sino vincularse a las luchas del pueblo —aprendiendo de él, pero también apoyándolo— para ello emprendieron sendas iniciativas educativas y para la mejora del aparato productivo desde la base, para lo cual se valieron de la creación de cooperativas campesinas y de la visita de médicos “descalzos” como en la RPC, así como de la visita de grupos artísticos de teatro y música, como el Teatro Libre, el Pequeño Teatro y Son del Pueblo. Véase Díaz, “Los cóndores que cazaban tigres”, 265-280. Fue en estos espacios con presencia de descalzos donde Lucena realizó muchos de sus viajes por Colombia.

100. Benjamin, *El autor como productor*, 48.

101. Piglia, “Mao Tse-tung”, 122-124.

102. Corroboración realizada con información de *Tribuna Roja*, de sus propios escritos y pinturas.

las luchas populares, sino también participar en ellas para luego representarlas, buscando vincularlas con los objetivos de su partido, construyendo así una narrativa teleológica con fe en el futuro de las luchas populares, característica que hemos descrito como propia del romanticismo revolucionario. Fue precisamente en uno de estos viajes, cuando volvía de acompañar una protesta en Buenaventura, cuando Clemencia Lucena murió en un accidente en Cali en 1983.

Reflexiones finales

Bolívar Echeverría en el prólogo a *El autor como productor* advierte de lo anticuadas que hoy suenan las palabras leídas por Walter Benjamin en 1934 frente a un auditorio repleto de artistas e intelectuales que parecían interesados en ser identificados como revolucionarios, interlocutores que ya no existen, afirma el filósofo mexicano. Esta anotación es relevante de cara al análisis que se ha desarrollado sobre el realismo, pues las acusaciones que soviéticos y chinos se lanzaron entre sí al interior del MCI y que se reflejaron en el debate cultural de la posguerra parecen hoy inescrutables para alguien no especialista en el tema. Más aún cuando el manto del olvido ha cubierto las ideas y las obras del bando perdedor, situación que se refleja en el estudio de personajes como Lucena, donde parecieran rescatables para la historiografía todas las expresiones de su obra menos su preocupación principal —que era pintar para la Revolución desde los preceptos del romanticismo revolucionario— es decir, con la guía del pueblo como maestro.

Lucena comenzó a vivir el olvido que se describe en estas líneas en carne propia con la cancelación de la Revolución Cultural y el rápido desmonte de las campañas ideológicas que la acompañaron cuyas repercusiones se vieron hasta en el TAR, el frente artístico donde ella ejercía su militancia política. El borrador de la memoria que se ensaña con los derrotados del pasado no le perdonó a Lucena sus posicionamientos, ni mucho menos el que cuestionara el orden artístico del campo cultural colombiano, situación que se deja sentir en las pocas notas escritas en la prensa nacional a raíz de su muerte, que fueron casi todas preparadas por el MOIR.

Empero, las discusiones que ella dio en vida por defender unas ideas en las que creía permiten reflexionar sobre una serie de causalidades que terminaron por converger en su obra y que, en cierta medida, ayudan a comprenderla antes de juzgarla. La primera de ellas es que en distintos momentos del siglo xx se

dieron coyunturas para que personajes dispares y con objetivos distintos compartieran la idea de un arte radical que expusiera la verdad de una clase representada antes por un trabajador/productor de arte que por un artista; fue esta idea la que creó un crisol donde confluyeron tanto Benjamin y Brecht, como Mao y luego Lucena.

Es posible sugerir que la idea del trabajador/productor, pese a ser relegada por las dinámicas de la Guerra Fría, se mantuvo presente a lo largo del siglo xx con algunos matices. De este modo, su rescate conceptual puede otorgar herramientas para pensar al romanticismo revolucionario no sólo mediante la exaltación del héroe, muy visible en el trabajo realizado en la obra *Somos fogoneros de la revolución* (1979) (figs. 4 y 5), sino volviendo sobre la idea del pueblo como maestro y de la representación del optimismo histórico en el destino por medio del arte.

En esta medida Lucena no solamente buscó posicionar su obra y las tesis de su partido político, sino consolidar en Colombia el romanticismo revolucionario mediante un asalto a la narrativa histórica y simbólica que sostiene a la ciudad letrada, no sólo por medio de la discusión con los críticos de arte, sino también irrumpiendo en espacios construidos para la consolidación del orden artístico como las bienales, lugares de los que Lucena pretendía aprovecharse para refuncionalizarlos en el sentido sugerido por Brecht.

Si bien ella se inspiraba en las tesis emergidas dentro de la RPC que, con sus particularidades, se distanciaban del arte socialista promovido por la URSS, es innegable que la idea del realismo romántico solamente podía ser expresada por el trabajador/productor que desechaba la idea del artista. No obstante, pareciera que dicha noción sólo podía existir en un espacio de extremada agitación, tal y como lo era el periodo de entreguerras en Europa donde fue originalmente propuesta, o en la Revolución Cultural en China, por lo que el fin de estas coyunturas dejó sin juego las nociones del trabajador/productor de arte y en este mismo sentido la propuesta plástica de Lucena no logró hallar cabida en el campo artístico nacional, incluso antes de su desaparición física. ❀

N.B. El presente artículo se deriva del proyecto “De la revolución a la modernización. Marcadores de legitimidad en el discurso chino hacia América Latina (1966-2020)”, realizado por el autor en la FCPys de la UNAM en el marco del programa de estancias posdoctorales de la DGAPA bajo la tutoría de Mariana Aparicio Ramírez.