

24.9



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

# EL ARTE POLÍTICO POPULAR

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO  
DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES



DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLÁSTICAS  
AV. CONSTITUCION No. 500  
Xochimilco 23, D. F.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
GUADALUPE VELASCO ORTIZ  
México, 1987



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

	No. de Página
<u>INTRODUCCION GENERAL</u>	1
<u>CAPITULO I MARCO TEORICO</u>	
Introducción	3
I.1. El Materialismo Histórico Dialéctico	4
I.2. La Ideología	12
I.2.1 Hacia una Estética Marxista	18
I.3. El Arte Político Popular	
I.3.1 Experiencias del Arte Político Popular en las post-Revoluciones socialistas Rusa, China y Cubana	29
I.3.2 Pensamiento Político de Gramsci	40
I.3.3 Características del Arte Político Popular.	42
<u>CAPITULO II EL ARTE POLITICO POPULAR EN MEXICO</u>	
Introducción	
II.1. En el México Independiente	57
II.1.2 El grabado	59
II.2. En la Revolución y Post-Revolución Mexicana.	
II.2.1 El Muralismo Mexicano	66
II.2.2 La Estampa Contemporanea	76
II.3 En el México Capitalista Dependiente	80
II.3.1 La caricatura	
<u>CAPITULO III CONCLUSIONES FINALES</u>	100
Bibliografía	

## INTRODUCCION GENERAL

La historia de la humanidad, es la historia de la lucha de clases entre los que ostentan el poder dueños de los medios de producción y los que solo poseen su fuerza de trabajo.

En la sociedad capitalista esta lucha de clases se sintetiza entre la burguesía y el proletariado.

La historia del arte como parte de la historia de la humanidad, también ha seguido dos principales caminos: la creación de un arte surgido de la clase dominante que responde a los intereses de la misma y un arte de la clase dominada, explotada y sometida, al que se le llama "ARTE POLITICO POPULAR".

La presente investigación gira entorno a esta última manifestación, en ella trataremos de dar respuesta a los siguientes cuestionamientos:

- ¿Cuáles son las características del arte político popular?
- ¿Cuáles son los conceptos teórico-estéticos que lo fundamentan?
- ¿Cuáles son las principales manifestaciones de este arte en su desarrollo histórico?
- ¿Es posible negar a otras manifestaciones artísticas que no tienen los mismos objetivos que el arte político popular?
- ¿Es el "Realismo Socialista" la única forma de expresión válida en el arte político popular?
- ¿Ha existido un Arte político popular en México?

- ¿Cuáles han sido sus principales manifestaciones y representantes?
- ¿Cuál es el arte político popular en México en la actualidad?

Para poder responder a todas estas preguntas, elegí al Materialismo Histórico Dialéctico como método y concepción filosófica, conformando así un marco teórico que me permita abordar, ubicar y caracterizar al "Arte Político Popular", dentro de una teoría Estética Marxista.

Así pues, considero que las preguntas planteadas anteriormente, encuentran respuesta en el desarrollo de esta investigación.

CAPITULO I  
I N T R O D U C C I O N

El presente capítulo tiene como objetivo fundamental brindar un marco teórico que sirva de base, para todo el desarrollo posterior de nuestra investigación.

I.1.- El Materialismo Histórico Dialéctico. En este punto vertiremos de manera muy general, los principios y categorías de esta concepción filosófica del hombre y del mundo, a manera de ubicación.

I.2.- Después, tocaremos mas profundamente el concepto de "Ideología", por ser ésta, la parte de la superestructura donde se ubica el quehacer artístico.

I.2.1.- Hacia una estética Marxista; en este apartado, a partir de las categorías y principios de la teoría marxista, ubicaremos al arte político popular en relación a la Estética Marxista.

I.3.- El Arte Político Popular.

I.3.1.-En este punto vertiremos cual fue el camino que siguió el Arte Político Popular en tres distintos países socialistas después de consumada su revolución: Rusia, China y Cuba.

I.3.2.- El Pensamiento Político de Gramsci, aquí retomamos los conceptos fundamentales de este filósofo, acerca de la cultura, implícitos en su pensamiento político.

I.3.3.-Características del Arte Político Popular. Para finalizar este capítulo y retomando los conceptos de Gramsci, caracterizamos al Arte Político Popular.

## I.1. MATERIALISMO HISTORICO DIALECTICO

Entre los aportes más significativos de la obra de Marx y Engels, podemos mencionar las categorías generales de análisis como: la praxis, la división del trabajo, la lucha de clases y la plusvalía.

Las tesis de Marx y Engels, en oposición al Idealismo Hegeliano y al Materialismo de Feuerbach, representan una ruptura epistemológica y una revolución teórica.

"En la tesis I, Marx afirma explícitamente su rechazo tanto del materialismo como del idealismo, aunque por razones muy diversas. Al materialismo de Feuerbach le acusa de percibir a la realidad bajo la forma de un objeto, pero no en cuanto actividad humana concreta, es decir, en cuanto a práctica (praxis). El idealismo por el contrario, conoce sólo en abstracto y no capta, por lo tanto, la actividad real y concreta en cuanto tal. El concepto fundamental de praxis le permitirá a Marx efectuar "una síntesis, no arbitraria ni utópica, del idealismo y del materialismo..." (1)

"... el postulado tajante marxista es que la única manera de saber si el pensamiento humano puede llegar a la verdad objetiva es a través de la práctica". (2)

"El uso de este concepto "praxis" aparece una vez que Marx superó su etapa filosófica, dominada por el pensamiento de Feuerbach y durante la cual Marx desarrolló su teoría de la alienación. El mejor exponente del avance de Marx es que el concepto de alienación desaparece a partir de 1845 y es sustituido por el de "praxis", entendida como la actividad práctica de los hombres. Después de la ruptura de Marx con las filosofías idealistas y materialistas desaparecen las referencias al "hombre", al humanismo", etc., y Marx comienza a hablar de "fuerzas productivas", de "relaciones sociales", etc". (3)

En su estudio sobre la Ideología Alemana, Marx vierte las premisas de las que parte la concepción Materialista de la Historia:

La concepción materialista de la historia en contraposición con los idealistas y con el materialismo contemplativo de Feuerbach, parte de concebir al hombre como un ser material, de carne y hueso, capaz de transformar con sus manos a la naturaleza, para satisfacer sus necesidades; concibe además, a este hombre en función de lo que produce y de cómo lo produce "Las relaciones entre unas naciones y otras dependen del grado en que cada una de ellas haya desarrollado sus fuerzas productivas, la división del trabajo y el trato interior". (4)

"La división del trabajo de una nación se traduce, ante todo en la separación del trabajo industrial y comercial con respecto al trabajo agrícola y, con ello, en la separación de la ciudad y el campo y en la oposición entre sus intereses". (5)

"La posición que ocupan entre sí estos diferentes sectores se halla condicionada por el modo de aplicar el trabajo agrícola, industrial y comercial (patriarcalismo, esclavitud, estamentos, clases). Y las mismas relaciones se revelan al desarrollarse el trato, en las relaciones entre diferentes naciones". (6)

En relación al modo de producción, Marx vierte otro concepto importante que es la división del trabajo, (el trabajo manual y el "trabajo intelectual).

#### Relaciones de Producción y Ser Social.

"... en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina al ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia". (7)



"La observación clave es que para Marx la estructura social y política - y el mismo Estado- no son fruto de la voluntad de individuos libremente asociados en un contrato social, sino que todos ellos son un resultado del proceso vital de reproducción, determinado independientemente de la voluntad de los individuos". (8)

### La dialéctica como método histórico.

En la crítica que Marx realiza a Proudhon -Socialista Francés- por considerar "eternas" a las categorías elaboradas por sus antecesores (como expresión teórica de las relaciones burguesas de producción) Marx pone de manifiesto su concepción dialéctica de la historia (comunismo científico).(9)

"Ahora comprenderá usted por qué el señor Proudhon es enemigo declarado de todo movimiento político. Para él la solución de los problemas actuales no consiste en la acción pública, sino en las rotaciones dialécticas dentro de su cabeza. Como las categorías son, para él, las fuerzas motrices, para cambiar las categorías no hace falta cambiar la vida práctica..." (10)

"En su deseo de conciliar las contradicciones, lo único que no se le ocurre al señor Proudhon es preguntar si no deberá ser derrocada la base misma de las contradicciones". (11)

"Como el señor Proudhon pone de un lado las ideas eternas, las categorías de la razón pura, y del otro lado a los hombres y su vida práctica, que es según él, la aplicación de estas categorías, encuentra usted en él desde el primer momento un dualismo entre la vida y las ideas, entre el alma y el cuerpo; dualismo que se repite bajo muchas formas. Ahora se dará usta cuenta de que este antagonismo no es más que la incapacidad del señor Proudhon para comprender el origen terrenal y la historia profana de las categorías que él diviniza". (12)

"Por el contrario, el método marxista es esencialmente histórico porque al captar a los hombres como productores de sus mismas relaciones sociales, necesariamente percibe que esas relaciones sociales van aparejadas con

determinadas fuerzas productivas. El movimiento, el cambio social, surge cuando los hombres renuncian a determinadas "formas sociales" (relaciones de producción, sociales) para no verse privados de los frutos de la civilización conseguidos". (13)

### El Método Dialéctico y la Lucha de Clases:

"El carácter histórico del método marxista nos introduce sin más, en la última característica básica de la dialéctica de Marx: su conexión estructural con la lucha de clases. Este es un aspecto fundamental para no caer en la paradoja revisionista de presentar un método marxista teorizante y privado de su misma médula, la lucha de clases". (14)

"La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases.

"La moderna sociedad burguesa, que ha salido de entre las ruinas de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Únicamente ha sustituido las viejas clases, las viejas condiciones de opresión, las viejas formas de lucha por otras nuevas.

Nuestra época, la época de la burguesía, se distingue, sin embargo, por haber simplificado las contradicciones de clase. Toda la sociedad va dividiéndose, cada vez más, en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases que se enfrentan directamente: la burguesía y el proletariado". (15)

"Por burguesía se comprende a la clase de los capitalistas modernos, que son los propietarios de los medios de producción social y emplean trabajo asalariado. Por proletarios se comprende a la clase de los trabajadores asalariados modernos, que, privados de medios de producción propios, se ven obligados a vender su fuerza de trabajo para poder existir". (16)

"Sabemos desde Marx y Engels que toda formación social está compuesta de tres niveles específicos (a los que llama también instancias o dominios): el nivel económico, el nivel político y el nivel ideológico. De una parte ,

cada nivel tiene una estructura propia. De otra parte, los tres niveles se articulan entre sí en forma de una estructura global. Esta articulación no es simple, sino compleja". (17)

"las clases sociales de una formación social son el efecto del conjunto de sus niveles y de sus relaciones, en este caso: 1) del nivel económico, 2) del nivel político y 3) del nivel ideológico es decir, de la estructura económica. Una clase social podría ser identificada bien a nivel económico, bien al nivel político, bien al nivel ideológico; puede por lo tanto, ser localizada en relación con un nivel particular. Sin embargo, la definición de una clase como tal y su aprehensión en su concepto se refieren al conjunto de los niveles (determinado por lo económico) cuyo efecto constituye dicha clase. En este sentido, si la clase es efectivamente un concepto, este concepto no designa una realidad que pueda ser identificada con las estructuras: designa el efecto de un conjunto de estructuras dadas, conjunto que determina las relaciones sociales como relaciones de clase". (18)

"En el libro "El capital", Marx aplica a la perfección su método histórico y revolucionario y es allí donde mejor aparece el carácter de clase de sus análisis del capitalismo. En efecto, el presupuesto marxista al escribir El Capital es que "la sociedad capitalista", carente de una coordinación consciente de la división del trabajo, cae en manos de grupos minoritarios con poder decisivo sobre los medios de producción (de ordinario poder de explotación). Para probar este presupuesto, continúa este autor, propone Marx su tesis, subdividida en dos planos:

- a) La coordinación de la división del trabajo en un régimen de propiedad privada, lleva continuamente al desequilibrio y destruye así las relaciones sociales.
- b) Esta tarea de coordinar la división del trabajo en la sociedad capitalista está vinculada con el surgimiento de la clase dominante.

"Marx lleva a cabo este cometido con la demostración de sus dos teorías: la teoría de la plusvalía y la teoría de la lucha de clases en el capitalismo, que no es sino el resultado de la teoría de la plusvalía." La originalidad de Marx radica en haber percibido que la plusvalía, concretamente en la etapa industrial del capitalismo esconde:

- a) El secreto económico: al descubrir el secreto económico de la plusvalía -la diferencia entre el valor de la fuerza de trabajo y el valor creado por la fuerza de trabajo- pudo resolver todas las contradicciones de la teoría del valor-trabajo y asentar la teoría económica sobre una base científica coherente.
- b) El secreto social: la apropiación privada del sobretrabajo, del trabajo no pagado, por las clases dominantes.

El capitalismo no sería capitalismo, según Mandel, sin esa apropiación del producto, sin la acaparación por una parte de la sociedad humana del sobreproducto social, producido por la otra parte de la misma sociedad. La sociedad capitalista es el primer modo de producción en la historia humana que permite la extracción sistemática de plusvalía y, juntamente, la apropiación de ese sobreproducto por la clase en el poder. Este segundo punto es tan vital para el mismo Marx que él detecta en la acumulación del capital en manos de la clase burguesa, la gran fuerza motriz de la sociedad capitalista". (19)

"Consideremos ahora, asimismo, el proceso de producción como el proceso de formación de valor.

Sabemos que el valor de toda mercancía está determinado por la cantidad de trabajo materializado en su valor de uso, por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción". (20)

"El obrero incorpora al objeto de trabajo un nuevo valor mediante la adición de una cantidad determinada de trabajo, sin que interesen aquí el contenido concreto, el objetivo y la naturaleza técnica de su trabajo". (21)

"Mediante la puesta en acción de la fuerza de trabajo, pues no sólo se reproducen su propio valor sino un valor excedente. Este plusvalor constituye el excedente del valor de producto por encima del valor de los factores que se han consumido al generar dicho producto, esto es, los medios de producción y la fuerza de trabajo.

Al exponer los diversos papeles desempeñados por los distintos factores del proceso laboral que forman el valor del producto, de hecho hemos caracterizado las funciones que corresponden a las diversas partes componentes del capital en el propio proceso de valorización de éste último. El excedente del valor total del producto sobre la suma del valor de sus elementos constitutivos, es el excedente del capital valorizado por encima del valor total del producto sobre la suma del valor que tenía el capital adelantado en un principio.

La parte del capital, que se transforma en medios de producción, esto es, en materia prima, materiales auxiliares y medios de trabajo, no modifica su magnitud de valor en el proceso de producción. Por eso la denomino parte constante del capital o, con más concisión, capital constante.

Por el contrario, la parte del capital convertida en fuerza de trabajo cambia su valor en el proceso de producción. Reproduce su propio equivalente y un excedente por encima del mismo, el plusvalor, que a su vez puede variar ser mayor o menor. Esta parte del capital se convierte continuamente de magnitud constante en variable. Por eso la denomino parte variable del capital, o con más brevedad, capital variable". (22)

"En una sociedad como la capitalista, en la que la división del trabajo es natural -no voluntaria, ni planificada-, el producto del trabajo sólo puede consumirse a través de un proceso de intercambio. El productor y el consumidor se enlazan exclusivamente en el plano de intercambio, expresado en último término en trabajo abstracto (pura medida de tiempo). Gracias a este sistema de intercambio generalizado, todos los productos se convierten en "Mercancías" en la sociedad capitalista. Esta es la primera sociedad regida totalmente por el intercambio de mercancías". (23)

El Método de la Economía Política (Marx: 1857)

"Marx propone un postulado metodológico que choca frontalmente contra las filosofías idealistas y materialistas tradicionales: "lo concreto es concreto, porque es la síntesis de muchas determinaciones, es decir, unidad de lo diverso".

"La originalidad radical de Marx como científico social se muestra por su rechazo del manido dilema entre la inducción o la deducción como procesos ascendentes o descendentes de la investigación científica. Contra los científicos empiristas Marx sostiene categóricamente que lo concreto es el resultado de todo un proceso de síntesis de muchas determinaciones; por eso, lo concreto nunca puede ser el punto de partida del que arranque la investigación científica como quieren los positivistas. La práctica teórica científica comienza con el empleo de conceptos generales (producción, distribución, consumo, etc.,) que no son su resultado sino su requisito previo". (24)

"Este sería el equivalente althusseriano de la afirmación de Marx de que el método científico correcto consiste en partir de lo abstracto para producir lo concreto en el pensamiento.

Para proceder con claridad es necesario explicitar que nos hallamos frente a dos concretos diferentes: el concreto-de-pensamiento que es un conocimiento, y el concreto-realidad que es su objeto. En el empirismo sociológico, cuando habla de los "datos concretos", se refiere exclusivamente al concreto-realidad, al que subsiste "antes como después, en su independencia, externo al pensamiento" (Marx). Por el contrario, Marx al hablar en la Introducción de la Economía Política de lo "concreto", está siempre refiriéndose al concreto-de-pensamiento. Para convencerse de ello sólo es preciso recordar que a continuación de su célebre definición "lo concreto es concreto porque es la síntesis de muchas determinaciones", Marx concluye:

"por eso lo concreto aparece en el pensamiento como el proceso de la síntesis, como resultado, no como punto de partida..." (25)

"Marx se opone decididamente a la economía política tradicional porque comienza por lo aparentemente concreto, es decir, lo que hay de concreto y

real en los datos; en la economía parece que la población es la base de todo el acto social de la producción. Marx considera falso este método. ¿En qué radica la falsedad de este método económico empirista cuyo punto de partida es la población como concreto-realidad? En que la población como punto de partida del proceso científico no es un concreto realidad sino una abstracción que contiene un conglomerado de clases y elementos.

"Por consiguiente, concluye Marx, "si comenzase por la población, resultaría una representación caótica del todo". Así Marx niega la posibilidad de captar inmediatamente lo real, como es la pretensión del empirismo ideológicamente simplista. En efecto, el primer obstáculo que se opone al conocimiento inmediato de lo real es la presencia de las ideologías, es decir, todas las concepciones e interpretaciones de lo real a través de las cuales los hombres han visto y concebido hasta ahora lo real".

"Ahora comprendemos por qué Marx juzga que el punto de partida del conocimiento científico es la crítica de las ideologías, no el concreto realidad". (26)

## I.2 LA IDEOLOGIA

Para poder adentrarnos en el estudio de la "Ideología", nuevamente volvemos a Marx:

"Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él le corresponde, hasta llegar a sus formaciones más amplias. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es su proceso de vida real. Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidas como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico". (1)

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO 1

- 1) José Alonso Antonio,  
Metodología  
2da. ed.,  
México, Edicol, S.A.,  
143 pags.,  
pág. 104
- 2) Ibidem.,  
pág. 104
- 3) Ibidem.,  
pág. 105
- 4) .K. Marx y F. Engels  
Obras Escogidas,  
Tomo I,  
Moscú, Ed. Progreso  
615 págs.,  
pág. 16
- 5) Ibidem.,  
pág. 16
- 6) Ibidem.,  
pág. 17
- 7) Ibidem.,  
págs. 517 y 518
- 8) José, Alonso Antonio,  
Metodología,  
2 da. Ed.,  
México, Edicol, S.A.  
143 págs.,  
pág. 109
- 9) Ibidem.,  
pág. 114
- 10) K. Marx y F. Engels,  
Obras Escogidas,  
Moscú, Ed. Progreso  
615 págs.  
pág. 540
- 11) Ibidem.,  
Pág. 540
- 12) Ibidem.,  
pág. 540
- 13) José Alonso, Antonio  
Metodología,  
2da. ed,  
México, Edicol, S.A.  
143 págs.  
págs. 115 y 116
- 14) Ibidem.,  
págs., 116
- 15) K. Marx y F. Engels,  
Obras Escogidas,  
Moscú, Ed. Progreso  
615 págs.,  
pág. 112
- 16) Ibidem.,  
pág. 111
- 17) Nicos, Hadjinicolaou,  
Historia del Arte y  
Lucha de Clases,  
5a. ed.  
México, Siglo XXI Edi-  
tores,  
231 págs.  
pág. 8



- 18) Ibidem.,  
pág. 9
- 19) José, Alonso Antonio,  
Metodología,  
2da. ed.  
México, Edicol, S.A.  
143 págs.,  
pág. 119
- 20) Karl, Marx,  
El Capital,  
Tomo I  
México, Siglo XXI Editores  
381 págs.  
pág. 226
- 21) Ibidem.,  
pág. 241
- 22) Ibidem.,  
pág. 252
- 23) José, Alonso Antonio,  
Metodología,  
2a. ed.,  
México, Edicol,  
143 págs.  
pág. 120
- 24) Ibidem.,  
pág. 121
- 25) Ibidem.,  
pág. 122 y 123
- 26) Ibidem.,  
pág. 123

Esta serie de premisas, son las que condujeron a Marx a formular su tesis de que "No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia". (2)

Esta tesis, de la determinación social del pensamiento, es la que permite abordar el problema de la ideología.

"Sobre las diversas formas de propiedad y sobre las condiciones sociales de existencia se levanta toda una superestructura de sentimientos, ilusiones, - modos de pensar y concepciones de vida diversos y plasmados de un modo peculiar. La clase entera los crea y los forma derivándolos de sus bases materiales y de las relaciones sociales correspondientes. El individuo suelto, a quien se le imbuye la tradición y la educación, podrá creer que son los verdaderos móviles y el punto de partida de su conducta". (3)

El soporte de esta estructura ideológica, son las clases sociales; las cuales se definen a partir del papel que juegan los diferentes grupos sociales con respecto a la producción.

Lo anterior, nos permite afirmar que el problema de la ideología es el problema de la lucha de clases.

"A este respecto dice Gilberto Giménez que la primera regla fundamental de la teoría de las ideologías es que éstas tienen como soporte básico a las clases sociales y a la división social del trabajo, porque únicamente las clases pueden desarrollar y sostener ideologías, es decir, ideologías que tienen que ver con el proceso histórico, con el desarrollo de los mecanismos fundamentales de la sociedad, con la acción histórica". (4)

En relación a la conciencia de clase Lukács señala que sólo las clases fundamentales de la sociedad pueden tener un proyecto global, estas clases son la burguesía y el proletariado. El desarrollo que hace el autor no se refiere a los contenidos de la conciencia o a los contenidos de la ideología de las clases, sino a los límites estructurales de la conciencia de acuerdo a la posición dentro del proceso productivo; el concepto de conciencia de

clase según Lukács es "...la relación racionalmente adecuada que se atribuye de este modo a una determinada situación típica en el proceso de la producción". (5)

"La ideología es una forma de apropiación de la realidad, una forma en la que tiene predominancia la función práctico-social; por lo tanto el discurso ideológico va a ser inadecuado, no en el sentido de falso, sino en el sentido de parcial.

El discurso ideológico va a mostrar argumentar, esto en relación a la ciencia entendida como una práctica diferencial donde su función principal va a ser lo cognoscitivo. Por lo tanto, el discurso propio de la ciencia es la demostración, es un discurso relativo que aclara sus propias reglas de funcionamiento y de producción social, de aquí se desprende que exista una articulación entre la ciencia y la ideología". (6)

Los puntos más importantes de la ideología son, según G. Giménez:

a) "Toda ideología contiene un componente utópico este elemento permite deducir una serie de valores, de comportamientos, es decir que provee de un contexto ético-convalidante; tiene un marco axiológico que le da respetabilidad a la ideología, y entendiendo por utopía, cualquier manera de formular la plenitud de la imagen humana total. Este horizonte utópico tiene un funcionamiento diferencial; en las ideologías dominantes se presenta como algo imperfectamente realizado, en cambio, en las ideologías dominadas o subalternas se presenta de una manera subversiva, se desprende del orden establecido para cambiarlo, es decir que no legitima lo establecido sino lo impugna.

b) Toda ideología supone una cierta manipulación del tiempo, se trata de legitimizar o de criticar el presente, de reformular una teoría del tiempo y de la historia; igualmente este elemento tiene una práctica diferencial; en las ideologías dominantes se presenta como que en el pasado hubo una ruptura y que el presente es la condición de posibilidad de lograr un futuro mejor, concibe el tiempo y la historia de manera lineal, en cambio, en la ideología revolucionaria se va a afirmar que la ruptura no está todavía dada, que es necesario reestructurar el orden establecido.

c) Toda ideología supone un centro axiológico, de Sujeto que le confiere coherencia al discurso, un Sujeto con respecto al cual nos constituimos como Sujetos (la nación, la historia, Dios, etc.)

d) Toda ideología implica la designación clara del enemigo. En la lucha política se da un proceso de identificación del enemigo; este enemigo puede ser interior, o exterior; esto explica porqué la ideología tiene un carácter polémico". (7)

"Según G. Giménez habría tres distintos niveles de funcionamiento y de análisis de la ideología, que corresponden a tres lugares en la producción de sentidos, estos son: en primer lugar, la Ideología (con I mayúscula) que se refiere a los aparatos ideológicos; en la estructura social se dan una serie de relaciones y de prácticas que son simultáneamente ideológicas, políticas y económicas, esta estructura se da en forma de instituciones, es decir que se materializa en un marco institucional que impone la clase dominante..." en el segundo nivel de análisis tenemos las prácticas concretas de los individuos o, llamadas de otros modos, lo que Bourdieu denomina "ethos de clase o hábitos de clase", lo que Verón llama "gramática ideológica", es: el conjunto de esquemas de pensamiento de predisposiciones de valores implícitos que se realizan en toda práctica, sin que haya necesidad de que esta práctica se conforme a una norma (definición dada por G. Giménez). Este hábito de clase se trata de un comportamiento y no nomás de un pensamiento, es decir que se trata de la internalización inconsciente de las prácticas sociales producto de los aparatos; en el tercer nivel de análisis se tiene el discurso ideológico, las formas ideológicas que existen en el discurso son producto del "Ethos de clase", la ideología en el discurso supone una materialidad propia, supone lugares de emisión, medios de difusión, etc., toda una organización institucional. La ideología en el discurso tiene una función práctico-social, una función política, de aquí que la ideología en el discurso tenga un carácter estratégico y polémico, es el aparato ideológico simbólico de la lucha de clases, por otra parte el estudio y el análisis de la ideología discursiva supone necesariamente la contraposición con otras ideologías.

Los niveles que acabo de explicar funcionan dialécticamente, es decir que un elemento refuerza a otro y existen relaciones de complementariedad entre ellos" (8)

### 1.2.1 HACIA UNA ESTÉTICA MARXISTA

Las ideas y conceptos de Marx y Engels, dieron lugar a diversas interpretaciones en el campo del arte; unas lo concebían como ideología, otras, como forma de conocimiento. Todas estas interpretaciones han permitido conformar una "Estética Marxista"; de la cual hablaremos un poco y tomaremos como preámbulo para vertir posteriormente las diferentes concepciones de filósofos marxistas acerca del Arte Político Popular.

Para hablar de una Estética Marxista, hemos elegido algunos textos de Don Adolfo Sánchez Vázquez, destacado filósofo marxista:

"Marx no escribió un tratado de estética ni se ocupó de los problemas estéticos en trabajos especiales. Sin embargo, como demuestran las antologías que recogen sus principales textos sobre arte y literatura mostró siempre un profundo interés por las cuestiones estéticas en general, y por el arte y la literatura en particular. En obras de carácter filosófico o económico, como los manuscritos económicos-filosóficos de 1844, sus Estudios para una crítica de la economía política, El capital, Historia crítica de la teoría de la plusvalía, etc., encontramos ideas de Marx que tienen una relación directa con problemas estéticos y artísticos fundamentales: el arte y el trabajo, la esencia de lo estético, la naturaleza social y creadora del arte, el carácter social de los sentidos estéticos, el arte como forma de la supraestructura ideológica, el condicionamiento de clase y relativa autonomía de la obra artística, el desarrollo desigual del arte y la sociedad, las relaciones entre el arte y la realidad, la ideología y el conocimiento, la creación artística y la producción material bajo el capitalismo, el arte y la realidad, la perdurabilidad de la obra artística, etc. Numerosos son, asimismo, los juicios críticos de Marx sobre escritores diversos, juicios que por su contenido teórico contribuyen también a enriquecer su visión estética y artística. Las ideas estéticas de Marx aparecen, pues, a lo largo de su obra y algunas -quiza las más importantes- se hallan, sobre todo, en sus trabajos de juventud; otras, ya en su madurez, se enmarcan en el examen de cuestiones fundamentales del marxismo. El pensamiento estético de Marx no constituye, por tanto, un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí, pero ello no disminuye, en modo alguno, su importancia como un aspecto esencial de su concepción del hombre y la sociedad". (9)

"Ahora bien, la idea verdaderamente medular de Marx, que funda la necesidad y posibilidad de una nueva estética, es la que aflora en sus trabajos de juventud (Manuscritos de 1844), vuelve a salir a la luz en sus trabajos de la madurez (Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie e Historia crítica de la teoría de la plusvalía) subyace a toda su obra: su concepción del hombre como ser práctico u obrero que despliega su actividad transformadora, en el marco de ciertas relaciones sociales dadas, y que se mueve, al producir entre estos dos polos: la creación y la enajenación". (10)

"¿Cuáles son los principios que informan la estética marxista y contribuyen a resolver problemas estéticos cardinales?. Son los principios que, en torno a una concepción del hombre, de la sociedad y de la historia, de la producción material y espiritual, se esbozan ya en los Manuscritos económico-filosóficos de 1844, cobran una forma más precisa en la Ideología alemana y se enriquecen y aplican en los manuscritos preparatorios de El Capital (Grundrisse...) y en el Capital mismo..

Tenemos, en primer lugar, la concepción del hombre como ser práctico, productor o transformador. Ya se trate de la transformación de la naturaleza exterior y de la propia naturaleza humana por el trabajo o de la producción material y espiritual con la que coinciden históricamente lo que los hombres son, o del trabajo como "condición natural externa de la vida humana". (11)

"En segundo lugar, el marxismo aporta su concepción de la historia en la que la producción material desempeña un papel determinante, porque la producción y el hombre se hallan en una relación esencial. Pero los hombres no producen aisladamente sino contrayendo determinadas relaciones sociales (de producción) que constituyen la osamenta de toda formación económico social". (12)

"Las formaciones sociales son productos históricos de la praxis humana en su conjunto, pero se hallan sujetas a cambios internos que son impulsados por la contradicción fundamental de su modo de producción entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción, contradicción que se expresa en la sociedad como antagonismo de clases". (13)

"El marxismo ofrece también una concepción de la sociedad en la cual sólo hallamos individuos como "nudos de relaciones sociales; y, a su vez, relaciones sociales distintas -económicas, políticas, ideológicas, etcétera que son productos de individuos humanos concretos. Estas relaciones sociales se dan articuladas e integradas en una totalidad social, en relación con la cual aparecen necesariamente constituidas.

Este principio de la totalidad, propio del método dialéctico, se aplica no sólo al estudio de la sociedad sino también a las diferentes relaciones sociales, actividades humanas y sus productos. En este sentido, es aplicable asimismo el arte en cuanto elemento del todo social y a las obras artísticas en particular". (14)

"Estos cuatro principios que entrañan sendas concepciones del hombre, la historia, la sociedad y el método de investigación, tienen una importancia capital para la constitución de una estética marxista. Así por ejemplo, el primero de ellos -el del hombre como ser práctico, productor o creador- nos permite ver el arte como un modo de creación específico; es decir, como una forma de praxis humana que se asemeja al trabajo cuando éste conserva su principio creador..." "...el arte -como verdadero trabajo concreto- permite al hombre desplegar en su plenitud y riqueza su potencialidad creadora y, en este sentido, incluso en un mundo enajenado, es una de las formas más altas de objetivación, expresión y comunicación" (15).

"El segundo principio -el del hombre como ser histórico, o el de la historia como producto de sujetos activos, reales- y en esa producción entran tanto las fábricas y las instituciones sociales como los objetos culturales de todo género, incluyendo las obras de arte -permite concebir el arte como elemento de una totalidad social cuya estructura es histórica-". (16)

"El tercer principio -el del hombre como ser social y la sociedad como un todo estructurado- lleva a concebir el arte como

un fenómeno social. En cuanto que responde a determinados intereses sociales, de clase, se inscribe necesariamente en la supraestructura ideológica de la sociedad y se halla en una peculiar relación con la ideología" (17).

"Finalmente, el cuarto principio -el principio metodológico dialéctico que señala la necesidad de estudiar la realidad como un todo concreto y de no reducir la totalidad de sus partes, o un elemento a otro- nos permitimos ver el arte como un fenómeno social e histórico; condicionado, en consecuencia, por la sociedad y sus estructuras, pero, a la vez, como una esfera peculiar, relativamente autónoma, no reducible a otras. Se trata, pues, de una autonomía que lejos de abolir su dependencia, la presupone necesariamente; se trata asimismo de una dependencia capaz de generar la autonomía en su propio seno" (18).

"En suma, aunque la estética marxista parte de los principios básicos que le brinda el materialismo histórico, no es tampoco una mera aplicación de ellos ni constituye un simple apartado del capítulo en que aquél estudia las formas de conciencia social. La existencia de la estética marxista se justifica como disciplina específica que aporta razones para comprender el hecho artístico en su esencialidad, cualesquiera que sean las condiciones histórico-sociales en que surja, sus principios estéticos o métodos de creación. Se trata de dar razón no sólo de un arte determinado o de una corriente artística con exclusión de los demás, sino del hecho artístico en su universalidad.

"Ello implica una concepción de la estética como teoría que no puede divorciarse de la práctica; como teoría de un tipo de producción humana (la artística) y de las relaciones que el hombre mantiene, sobre la base de ella, con la realidad; de una praxis artística que presupone una teoría de la praxis en general y que, por ser histórica, exige también una teoría de la historia del arte". (19)

Después de hacer una crítica a las diferentes interpretaciones



del arte sostenidas por otros filósofos marxistas como son:

La que ve la relación estética como relación entre sujeto y la realidad objetiva en la que lo decisivo es reflejar o reproducir en la forma peculiar del arte la realidad (sostenida por Nedoshivin, Yanko Ros Lukács y en general toda la estética soviética), basada en la teoría del reflejo.

Ante esta concepción, Sánchez Vázquez señala "...que la elevación del principio gnoseológico del reflejo a la condición de fundamento filosófico de la estética marxista, no sólo no da razón de la relación estética que no busca reproducir o reflejar la realidad, sino que olvida o relega a un segundo plano lo que en el arte es esencial: producir o crear una nueva realidad, aunque se produzca o cree para reflejar o reproducir otra realidad ya existente" (20).

"Otra concepción es la que se refiere a la naturaleza o esencia de lo estético; las dos corrientes se dividen en una naturalista y la otra social.

La concepción naturalista de lo estético afirma que las propiedades estéticas existen en la naturaleza, en las cosas, en el mundo real, como propiedades objetivas, independientemente de que se entre o no en relación con ellas. Existen pues, al margen del hombre, considerado no solo como individuo, sino como hombre social" (21).

La concepción social de lo estético sostiene que "...las propiedades estéticas no pueden prescindir de un sustrato material o natural, pero sólo se dan por el hombre y para el hombre. La relación estética se desarrolla sobre una base histórico-social en el proceso de humanización de la naturaleza mediante el trabajo. Lo estético no existe, por tanto, al margen del hombre social. Se dá al margen de la conciencia de un sujeto individual, pero no fuera de una relación sujeto-objeto entendida ésta como relación social, y no meramente individual. La realidad estética es una realidad social, humana o humanizada" (22).

"Mientras que la tesis naturalista confunde la objetividad estética con la objetividad física, natural, la concepción social de lo estético ve aquella como una objetividad social, humana, que solo tiene sentido por y para el hombre social. Se trata de una objetividad con respecto al individuo que persigue o valora el objeto estético, pero no con respecto a la sociedad o a la humanidad. El problema de la esencia de lo estético se relaciona con el valor estético, ya que la propiedad estética se caracteriza -justamente por su significación social, humana- por ser una propiedad valiosa...El valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan en sí mismos, sino algo que adquieren en la sociedad y gracias a la existencia del hombre cose ser creador" (23) -

"Uno de los problemas capitales de toda estética, incluyendo la estética marxista, es el de la naturaleza del arte. En este punto, los teóricos marxistas, de acuerdo con las formulaciones clásicas de Marx y Engels, coinciden en considerarlo como un elemento de la supraestructura ideológica en la sociedad, ya que está condicionado, en última instancia, por la base económica y responde a determinados intereses, aspiraciones y fines de clase" (24)

"Ahora bien, una falsa interpretación de esta tesis de Marx y Engels condujeron durante largo tiempo a concepciones sociológico-vulgares e ideologizantes que reducían el arte a unas condiciones sociales dadas o a la ideología plasmada en él.

El problema de las relaciones entre arte e ideología se ha resuelto a veces, en el extremo opuesto al ideologismo antes señalado; es decir, negando que el arte tenga un carácter supraestructural. Esta posición fue sustentada por algunos teóricos marxistas, a comienzos de la década del 50, a raíz de un artículo del J. V. Stalin sobre los problemas de la lingüística. En este trabajo se sostenía que la lengua "un medio gracias al cual los hombres se comunican entre sí, un medio gracias al cual se efectúa el intercambio de ideas en la sociedad y que permite a los hombres comprenderse entre sí y poner a punto un trabajo en común en

todos los campos de la actividad humana..." (25) .

"Partiendo de que el arte y la lengua tienen en común el ser medios de comunicación entre los hombres, algunos teóricos soviéticos extendieron al arte las conclusiones a que había llegado Stalin con respecto a la lengua y, consecuentemente con ésto, negaron su carácter supraestructural, y vieron en él -como en la lengua un fenómeno intermedio entre la base y la supraestructura"

Las diferentes objeciones hechas a esta concepción "...determinaron que la concepción del arte como fenómeno no supraestructural, indiferente a los intereses de clase, con una forma perdurable y un contenido ideológico perecedero, no halla podido prosperar entre los estéticos marxistas". Los cuales sostienen "... que el arte no puede ser reducido a una mera expresión ideológica ni tampoco sustraído a la supraestructura. El arte mantiene una peculiar relación con la ideología y se inscribe también de un modo peculiar en la supraestructura" (26) . Los filósofos que sostienen estas tesis son: Lukács, Gowlman, Fischer, Althusser, Kosik y Galvano Della Volpe.

Una vez realizada esta revisión, análisis y crítica acerca de los problemas de la estética marxista, Sánchez Vázquez vierte su concepción de una nueva estética marxista; la cual en síntesis es la siguiente:

"Dentro de la estética marxista se ha abierto paso, cada vez más firmemente, en estos últimos años, la concepción del arte que insiste, sobre todo, en su carácter de actividad práctica y creadora. Puede aceptarse, por ello que se le llame "concepción práctico-productiva" siempre que se tenga presente el carácter creador de esta actividad" (27) .

"Así pues, en esta concepción se subraya la relación del arte -como forma actividad práctica creadora- con el trabajo en cuanto que en éste actúa un principio creador, y se conjuga con el placer y la belleza"

"La concepción del arte como actividad práctico-creadora es específica tiene entre otros méritos el de ponernos a salvo de todo dogmatismo al enfretarnos a las diferentes manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, o al valorar las realizaciones artísticas del pasado. Pues si el arte es esencialmente creación no puede agotarse en ninguna de sus manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, o al valorar las realizaciones artísticas del pasado. Pues si el arte es esencialmente creación no puede agotarse en ninguna de sus manifestaciones históricas concretas, o en una de las funciones que puede cumplir (ideología, educativa, cognoscitiva, recreativa, etcétera). Esta concepción admite que el arte puede estar en diferentes relaciones con la realidad, con distintas ideologías y cumplir diversas funciones sociales. Lo único que advierte es:

- 1o. Que el arte sólo puede mantener esas diversas relaciones o cumplir distintas funciones, de acuerdo con las necesidades de los hombres en cada época y en diferentes condiciones sociales, como actividad creadora: produciendo de un modo específico una nueva realidad, es decir, imprimiendo una forma adecuada a determinado material a fin de poder objetivar en él un contenido espiritual humano. Si esta actividad transformadora peculiar -creadora-, no hay propiamente arte.
  
- 2o. Que si este proceso de creación artística no se agota en ninguna de sus manifestaciones concretas, no puede objetarse entonces -como hace Eúrov -contra esta concepción que no reduzcamos el arte al reflejo en imágenes o a la representación verídica de la realidad. Si la creación supone un proceso constante de asimilación original y, a la vez, de ruptura e innovación, no puede ponerse un marco irrebalsable a sí misma, por amplio que éste sea, reduciendo la actividad creadora a una forma específica de ella. Si el arte que refleja la realidad es arte, lo es, ante todo, porque refleja creadoramente, o mediante la creación de una nueva realidad. Así

pues, hacer de determinada forma de creación el arte auténtico o por excelencia, equivale a negar su condición esencial y necesaria: como actividad creadora" (28)

"La concepción del arte como actividad práctica creadora permite definirlo en términos aplicables a cualquier tipo de manifestación artística que consideremos o a cualquier fase histórica en que se presente. Permite dar de él una definición abierta, como proceso constante e infinito de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos y de nuevos productos artísticos, únicos e irrepetibles. Tal es, a nuestro juicio, la concepción del arte, que corresponde a una realidad que -como creación- ha de estar siempre abierta a nuevas manifestaciones" (29).

FICHAS BIBLIOGRAFICAS

## CAPITULO 1

## 2a Parte

- 1) C. Marx y F. Engeles,  
La Ideología Alemana,  
México, Ed. de Cultura Popular, 1977,  
pág. 26
- 2) Ibidem.,  
pág. 26
- 3) K. Marx y F. Engeles,  
Obras Escogidas  
Tomo I  
Moscú, Ed. Progreso,  
616 págs.  
pág. 408
- 4) Alberto Aziz Nassif,  
La Cultura Subalterna en México,  
Cuadernos de Estudios No. 4,  
Centro de Estudios Ecuménicos, A.C.  
71 págs.,  
pág. 10 y 11
- 5) Ibidem.,  
pág. 12
- 6) Ibidem.,  
pág. 13
- 7) Ibidem.,  
pág. 14
- 8) Ibidem.,  
pág. 14 y 15
- 9) Adolfo Sánchez Vázquez,  
Las Ideas Estéticas de Marx.,  
5a Edición,  
México, ERA, 1975,  
293 págs.,  
pág. 13

- 10) Adolfo Sánchez Vázquez,  
Estética y Marxismo.,  
Tomo I.,  
4a Edición  
México, Era,  
430 págs.,  
(Col. El Hombre y su tiempo)
- 11) Ibidem.,  
pág. 22
- 12) Ibidem.,  
pág. 23
- 13) Ibidem.,  
pág. 23
- 14) Ibidem.,  
pág. 24
- 15) Ibidem.,  
pág. 24
- 16) Ibidem.,  
pág. 25
- 17) Ibidem.,  
pág. 25
- 18) Ibidem.,  
pág. 25
- 19) Ibidem.,  
pág. 27
- 20) Ibidem.,  
pág. 29
- 21) Ibidem.,  
pág. 30
- 22) Ibidem.,  
pág. 31
- 23) Ibidem.,  
pág. 31
- 24) Ibidem.,  
pág. 32
- 25) Ibidem.,  
pág. 32
- 26) Ibidem.,  
pág. 33
- 27) Ibidem.,  
pág. 43
- 28) Ibidem.,  
pág. 45
- 29) Ibidem.,  
pág. 45

### I.3. EL ARTE POLITICO POPULAR

#### I.3.1. Experiencias del Arte Político Popular en las post-revoluciones socialistas Rusa, China y Cubana.

A continuación procederemos a vertir las concepciones de algunos filósofos que basados en la teoría marxista (materialismo histórico dialéctico) han abordado de una u otra forma el problema del arte, no sin antes mencionar que por el carácter de nuestra investigación, resultaría imposible analizar tanto su trayectoria, como las obras de cada uno, por lo que decidimos tomar solamente algunos de sus escritos que se relacionan directamente con el quehacer artístico. También consideramos pertinente aclarar que los textos seleccionados no conforman en sí una definición acabada ni mucho menos de lo que nosotros hemos llamado "Arte Político Popular", pero quisimos tomarlos como parte de nuestro marco teórico que enriquezcan y clarifiquen nuestra concepción en general y nos permitan caracterizarlo y definirlo posteriormente; ya que éste es el objetivo central del presente capítulo.

Primero expondremos los conceptos de Lennin, Mao Tsetung y Fidel Castro; los cuales elaboraron su concepción del quehacer artístico como respuesta a las necesidades generadas del proceso revolucionario de cada país, revoluciones en las que jugaron un papel determinante cada uno de ellos.

El camino que recorre el arte en el Socialismo Soviético durante sus primeras décadas de vida, se divide en dos periodos:

El primero de ellos, el de la década de los veinte en el que a partir del triunfo de la revolución, se crean organizaciones que sostienen distintas tendencias entre sí, teniendo como punto en común, el servicio a la revolución.

La posición que toma el Estado con Lennin, Trotsky y Lunachasky a la cabeza, frente a estas organizaciones y búsquedas, es la de permitir las, pero sin brindar el apoyo del partido a ninguna de ellas; dejándole al mismo proceso revolucionario la



determinación acerca de cuál de todas estas corrientes y tendencias será la que realmente responda a la nueva concepción revolucionaria.

"Con respecto a esa prensa y a los trabajos publicados en ésta, Lenin condena el "sin partidismo", exige una clara toma de posición y mantiene la necesidad de su subordinación al partido. Se refiere, pues, a la literatura política que aparece en la prensa del partido. Ahora bien, en el marco de este artículo Lenin también se refiere a la literatura propiamente dicha y, con respecto a ella, dice que hay que asegurar la mayor libertad e iniciativa personal, pues la literatura es lo que menos se presta a la nivelación mecánica; pero, al mismo tiempo, subraya que la libertad absoluta con respecto de la sociedad es imposible y, con este motivo, muy en consonancia con los planteamientos clásicos de Marx, traza el cuadro de la literatura mercenaria bajo el capitalismo" (1).

Otro artículo de Lenin sobre la Cultura Proletaria escrito en 1920, evidencia también la apertura brindada por Lenin a todas búsquedas que en el campo del arte, se brindan a los artistas en este período.

"1. En la República Soviética obrera y campesina, toda la organización de la instrucción, tanto en el terreno de la instrucción política en general como especialmente en el del arte, debe estar impregnada del espíritu de la lucha de clases del proletariado por el feliz cumplimiento de los fines de su dictadura, es decir, por el derrocamiento de la burguesía, la supresión de las clases y la abolición de toda explotación del hombre por el hombre.

2. Por ello, el proletariado debe tomar la parte más activa y principal en todos los asuntos relacionados con la instrucción pública, personificado tanto; por su vanguardia, el partido comunista, como, en general, por toda la masa de organizaciones

proletarias de todo género.

3. Toda la experiencia de la historia moderna y, en particular, más de medio siglo de lucha revolucionaria del proletariado de todos los países desde la publicación del Manifiesto Comunista demuestran incontestablemente que sólo la concepción marxista del mundo expresa de modo correcto los intereses, el punto de vista y la cultura del proletariado revolucionario.

4. El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en esa misma dirección, inspirado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado como lucha final de éste contra toda explotación.

5. Sustentando firmemente este punto de vista de principio, el Congreso de Proletkult de toda Rusia rechaza con la mayor energía, como inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica, toda tentativa de inventar una cultura especial propia, de encerrarse en sus propias organizaciones aisladas, de delimitar las esferas de acción del Comisariado del Pueblo de Instrucción y del Proletkult o de implantar la "autonomía" de Proletkult dentro de las instituciones del Comisariado del Pueblo de Instrucción, etcétera, por el contrario, el Congreso impone todas las organizaciones de Proletkult la obligación inexcusable de considerarse enteramente órganos auxiliares de la red de instituciones del Comisariado del Pueblo de Instrucción y cumplir sus tareas, como parte de las tareas de la dictadura del proletariado, bajo la dirección general del poder soviético (especialmente del Comisariado del Pueblo de Instrucción) y del Partido Comunista de Rusia". (2)

El segundo período del arte del socialismo, lo marcan los años treinta; los dos acontecimientos relevantes que marcan el giro hacia el realismo socialista son: primero en 1932 la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas, con lo que se pone fin a la diversidad de organizaciones existentes para aglutinarlas en una sola asociación "La Unión de Escritores Soviéticos". El segundo hecho fue la celebración del Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, en el que el realismo socialista fue proclamado y establecido en los estatutos de la Unión, como el método creador de la literatura soviética.

### Mao Tsetung

En su intervención en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura, Mao expone que los problemas fundamentales a su modo de ver son dos: el primero acerca de a quién debe servir el Arte y la literatura; y, el segundo sobre cómo debe servir el arte a las masas populares.

Siguiendo el método marxista, Mao introduce el tema, haciendo referencia a los hechos por los que atraviesa China en esos momentos: (mayo de 1942).

"Al discutir un problema, debemos partir de la realidad y no de definiciones. Seguíamos un método equivocado si buscáramos las definiciones sobre el arte y la literatura en los libros de texto y las utilizáramos luego para determinar la orientación del actual movimiento artístico y literario y para juzgar las diferentes opiniones y las controversias que surgen en el presente. Somos marxistas, y el marxismo nos exige que al examinar cualquier problema, partamos de los hechos objetivos y no de definiciones abstractas, y que formulemos nuestra orientación, política y medidas sobre la base del análisis de estos hechos. Del mismo modo debemos proceder en nuestra presente discusión sobre el trabajo artístico y literario.

¿Cuáles son los hechos actuales? son los siguientes: la Guerra de resistencia contra el Japón que China viene manteniendo

desde hace cinco años; la guerra antifascista mundial; las vacilaciones de los grandes terratenientes y de la gran burguesía de China en la Guerra de Resistencia y su política despiadada opresión del pueblo; el movimiento revolucionario en el arte y la literatura desde el Movimiento del 4 de mayo -sus grandes contribuciones a la revolución en los últimos 23 años y sus muchas deficiencias-, las bases de apoyo democráticas antijaponesas del VII Ejército y el Nuevo 4o. Cuerpo de Ejército, y la fusión en ellas de obreros y campesinos; la diferencia de circunstancias y de tareas entre los artistas y escritores de nuestras bases de apoyo y los de las regiones dominadas por el Kuomintang, y los debates surgidos ahora sobre el trabajo artístico y literario en Yenán y las otras bases de apoyo antijaponesas. Estos son los hechos reales, innegables, a la luz de los cuales tenemos que considerar nuestros problemas" (3)

En relación a los dos problemas fundamentales en Arte y Literatura Mao afirma que el Arte y la Literatura deben servir primordialmente a las masas populares; es decir, a los obreros, los campesinos, los soldados y la pequeña burguesía urbana, con una actitud proletaria; la cual implica forzosamente un acercamiento a estas masas.

El servicio que el arte debe brindar a estas masas populares en una primera instancia es la popularización, entendiendo por popularizar, ofrecer un arte accesible a lo que tanto obreros, campesinos y masas populares, necesitan y aceptan con facilidad, para en una segunda instancia elevarlo, entendiendo por elevación, la creación de un arte de mayor calidad; para lograr esta elevación es necesario popularizarlo partiendo del nivel en que se encuentran las masas populares en este momento histórico. Mao plantea que estos dos objetivos se lograrán a partir de que los artistas y escritores estudien y conozcan a los obreros y campesinos para saber cuáles son sus necesidades, ideales, etcétera.

Para Mao las obras artísticas del pasado y las extranjeras,

no deben ser una fuente, sino una corriente; sin embargo, dice, es conveniente retomar todo lo valioso de la herencia artística y asimilarla críticamente, para tomarlas como ejemplos y punto de referencia únicamente, en la labor creadora de los artistas chinos.

El papel que deben juzgar los especialistas en arte y literatura es "...el de vincularse estrechamente con los camaradas dedicados a la popularización del arte y la literatura entre las masas, deben por un lado ayudarlos y guiarlos, y por el otro, aprender de ellos y, a través suyo extraer savia del pueblo a fin de nutrirse y enriquecerse, de manera que sus especialidades no se conviertan en "pabellones suspendidos en el aire", divorciados de las masas y de la realidad y desprovistos de contenido y vida" (4).

Otro problema, es el de las relaciones entre el trabajo del Partido en el arte y la literatura y el trabajo en este terreno de los militantes, es decir, el problema del frente único en los círculos artísticos y literarios.

"El arte y la literatura revolucionarios forman parte de la causa revolucionaria en su conjunto son ruedecilla y tornillo de ella, y en comparación con otras partes más importantes, son, naturalmente secundarios, menos significativos y menos urgentes, a pesar de lo cual son ruedecilla y tornillo indispensable de la causa de la revolución en su totalidad" (5)

Mao procede a explicar ante qué deben unirse en un frente común todos los revolucionarios entre ellos artistas y escritores. Primero en la lucha de resistencia ante el Japón, después en la democracia y en tercer lugar en relación a la técnica y estilo del arte mismo, o sea en el realismo socialista.

"En un frente único, son políticas erróneas la sola unidad sin lucha o la simple lucha sin unidad, como el capitulacionismo y el seguidismo de derecha o el exclusivismo y el sectarismo de "izquierda", practicados en el pasado por algunos camaradas. Esto

es cierto tanto en política como en arte" (6)

### FIDEL CASTRO Y CUBA INDEPENDIENTE

A los nueve años de consumado el triunfo de la revolución cubana (1968) J.M. Caballero Bonald, en su obra narrativa cubana de la revolución, hace un balance acerca de lo sucedido con la narrativa cubana durante la década posterior a la toma del poder en Cuba y aunque únicamente se refiere a la literatura, pensamos que es un ejemplo bastante ilustrativo, que nos permitirá tomarlo como punto de referencia para el desarrollo del arte en general.

Para poder abordar el tema entre literatura y Revolución, es importante mencionar algunos aspectos prerrevolucionarios del medio intelectual. Dos de las cuatro corrientes de escritores que coexisten actualmente, se agruparon en torno a la Revista de Avance y a Orígenes.

La herencia y el contexto en el que se formaron estos escritores era la de un país con una cultura colonialista, dependiente principalmente de Estados Unidos; y, aunque estos escritores pequeño-burgueses buscaron nuevas formas que se contrapusieron a la cultura burguesa, tuvieron que buscar el exilio ideológico abandonando al país para refugiarse en París, Madrid o Nueva York.

La generación "vanguardista", se dió a conocer a través de la revista de Avance (1927-1930) y contra viento y marea, fueron los escritores que realmente aportaron una íntegra evolución de la cultura nacional. Entre otros podemos mencionar a Martínez Villena, Carpentier, Nicolás Guillén, Novas Calvo, Raúl Roa, Ballagas, Marinello, Carlos Montenegro y otros. La ideología de este grupo era heterogénea, fluctuaba entre la activa militancia marxista, el reformismo moralizador o eclético y la filiación del vanguardismo. Estos artistas produjeron el primer brote revolucionario en 1923 conocido como la "Protesta de los trece" con su pliego donde se denunciaba la corrupción del gobierno de Estrada Palma. A esta promoción, se deben la revaloración del aporte ne-

gro y el registro crítico en la entraña de la nacionalidad como únicos canales para la reelaboración de una auténtica cultura cubana.

De 1944 a 1954, los escritores agrupados en torno a la revista "Orígenes"... propugnan un nuevo enfoque en los postulados estéticos al uso, primordialmente sustentados por una más aquilatada y universalista asimilación de confrontaciones poéticas. Aún contando con su divorcio de la realidad histórica del país y con su intemporal "culto aristocrático" Orígenes prestó un óptimo servicio al posterior repertorio de la labor de este grupo supuso la apertura de una especie de renovador experimentalismo intelectual, donde la reinvidicación de los símbolos de lo cubano -o lo criollo- se verificaba a través de la barroca exploración imaginativa y de la exacerbada búsqueda de una sensibilidad puesta a la hora europea" (7)

En los años de 1953 a 1959 en la que con el asalto al Cuartel Moncada se abre la lucha insurreccional, los intelectuales, salvo algunas excepciones, quedan retrasados en relación a la vanguardia política ya que no participan en la lucha armada. Con el triunfo de la revolución, muchos escritores que se encontraban en el exilio, regresan a Cuba, este es un momento de reajuste. "Resulta innegable que, en un principio, la postura de los intelectuales que coinciden en Cuba y que, aunque no tomaran parte activa en la revolución, se sienten partícipes de sus objetivos, fue de una apasionada y no todo equilibrada solidaridad" (8).

"En líneas generales, el censo de la narrativa cubana de este primer tramo de la revolución se inclina con significativa insistencia hacia la denuncia del pasado inmediato; apenas fija su atención en el despertado presente. Eso es al menos lo que parece deducirse a la vista del casi invariable catálogo de temas que manejaron los escritores por estos años" (9)

La evolución del pensamiento y la toma de conciencia de los intelectuales en estos momentos de reajuste, fueron dramáticos, vertiginosos y convulsos como la propia revolución.

La interdependencia entre la función del intelectual y las nuevas condiciones humanas y sociales que se creaban, era una cuestión que el nuevo régimen debía resolver. Así en junio de 1961, se reúnen los artistas y escritores con los dirigentes del gobierno revolucionario en donde Fidel Castro dirige sus "Palabras a los intelectuales", las cuales en síntesis son:

"El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse.

El temor que aquí ha inquietado es si la revolución va a ahogar esa libertad; es si la revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas.

Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema.

La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones. El punto más polémico de esta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás por temor a eso que estimaron prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades, para decidir sobre la cuestión.

Permítanme decirles en primer lugar que la revolución defiende la libertad, que la revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa



preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser" (10).

"Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios. Quien sea más artista que revolucionario, no puede pensar exactamente igual que nosotros. Nosotros luchamos por el pueblo y sabemos que podemos lograr los propósitos de nuestras luchas. El pueblo es la meta principal. En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos y ésa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria. Y para aquellos que no puedan tener o no tengan esa actitud, pero que son personas honradas, es para quienes existe el problema a que hacíamos referencia, y de la misma manera que para ellos la revolución constituye un problema, ellos también constituyen para la revolución un problema del cual la revolución debe preocuparse" (11).

"Por cuanto la revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

Creo que esto es bien claro ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios?. Dentro de la Revolución: todo; contra la revolución ningún derecho.

Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Este es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la revolución".

"La revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo. Y al igual que nosotros hemos querido para el pueblo una vida mejor en el orden material, queremos para el pueblo una vida mejor también en todos los órdenes espirituales; queremos para el pueblo una vida mejor en el orden cultural" (12).

"¿Qué el pueblo tiene un nivel bajo de cultura?, ¿Qué un alto porcentaje del pueblo no sabe leer ni escribir?. También un porcentaje alto del pueblo pasa hambre o al menos vive o vivía en condiciones duras... nosotros tratamos de propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes materiales lleguen al pueblo.

De la misma manera debemos propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tenga que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores. No se puede señalar una regla de carácter general: todas las manifestaciones artísticas no son exactamente de la misma naturaleza... Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador. Por eso no se puede señalar una regla general, porque ¿en qué expresión artística es que el artista tiene que ir al pueblo y en el cuál el pueblo tiene que ir al artista?, ¿se puede hacer una afirmación de carácter en ese sentido? No. Sería una regla demasiado simple. Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor. Creo que ese principio no contradice las aspiraciones de ningún artista: y mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres deben crear para sus contemporáneos". (13)

"Por otra parte no nos apresuremos a juzgar la obra nuestra que ya tendremos jueces de sobra. A lo que hay que temerle no es a ese supuesto juez autoritario, verdugo de la cultura, imaginario, que hemos elaborado aquí. ¡Teman a otros jueces más temibles, temen a los jueces de la posteridad, temen a las generaciones futuras que serán, al fin y al cabo, las encargadas de decir la última palabra!" (14)

marxista, manejando y especificando el "Arte Popular". Su teoría es producto de toda la experiencia histórica que vivió Europa en los años veinte.

### I.3.2.- PENSAMIENTO POLITICO DE GRAMSCI

Para poder entender profundamente su concepción, consideramos necesario partir de la estrategia política del pensamiento de Gramsci.

En los años rojos (1919-1920), Gramsci participa en el movimiento obrero en Turín, en donde la clase obrera tomó en sus manos la producción de varias fábricas, esta experiencia muestra a Gramsci la capacidad de autogestión obrera, basada en el modelo soviético. En estos años Gramsci se convierte en periodista y funda el semanario L'Ordine Nuovo, que se convierte en el centro intelectual del movimiento.

A causa de su intervención en los intentos frustrados de la revolución obrera en Italia, Gramsci cae preso en 1926, es entonces que reflexiona acerca de la derrota del movimiento.

La pregunta que se hace Gramsci en la cárcel es el de porqué no pudieron lograr la hegemonía en Europa, como se logró en Rusia. De aquí nace la naturaleza de sus concepciones estratégicas sobre la "guerra de posiciones" y la "guerra de movimiento". La explicación a esto, son las diferentes condiciones históricas que prevalecían en Rusia por un lado y en los Estados europeos por el otro" (15).

"En Rusia no existía un estado fuertemente hegemónico y las contradicciones objetivas del régimen zarista estaban muy claras, por esa razón se pudo dar una guerra de movimiento, un choque frontal armado de tipo militar; en cambio, en Europa Occidental existía un Estado fuertemente hegemónico que no permitía un levantamiento como el de la Revolución de Octubre por lo que Gramsci pen-

só que era necesaria una "guerra de posiciones", es decir, ir ganando posiciones progresivamente, ir logrando hegemonía, para crear una nueva hegemonía.

En base a este pensamiento político de Gramsci, es que retomaremos algunos conceptos claves del mismo:

La hegemonía es la capacidad que tienen las fracciones de clase dominante, por medio del establecimiento de alianzas, de realizar el conjunto de las funciones de dominación, educación y dirección político-ideológica, sobre las clases dominadas, durante un período histórico determinado. La realización del consenso y la dirección política son las funciones propias de la hegemonía; por eso hegemonía se complementa con dominación, porque esta última tiene la función coercitiva que es realizada por la sociedad política (el ejército, la policía, etcétera).

"El aparato de hegemonía califica y precisa el concepto de hegemonía, entendido como hegemonía política y cultural de las clases dominantes. Conjunto complejo de instituciones, de ideologías, de prácticas y de agentes (entre los que nos encontramos a los intelectuales), el aparato de hegemonía no encuentra su expresión sino en una expresión de clase..aparato escolar, aparato cultural" (16).

"...la dialecticidad de los conceptos de Gramsci remite siempre a la posibilidad de ruptura y de contrarios: es decir, que no se puede concebir a los nuevos aparatos de hegemonía sin la crisis del aparato de hegemonía, bloque histórico en el poder sin creación de un nuevo bloque histórico".

En un sistema hegemónico la clase dominante dirige a la sociedad por el consenso que obtiene debido al control político. Es te control se caracteriza básicamente por la difusión de su concepción del mundo entre los grupos sociales y por la constitución de un bloque histórico" (17).

cial, el ámbito de la cultura es el de los sentidos; esta función de reproducción no es mecánica, sino dialéctica, por eso se tiene que hablar de la pareja reproducción-transformación.

### I.3.3.- CARACTERISTICAS DEL ARTE POLITICO POPULAR

Así, al hablar de culturas, tenemos una cultura hegemónica (de la clase dominante) y una cultura subalterna o popular (del pueblo) y es esta última, donde se inserta precisamente el Arte Popular, pero para no identificarlo con algunas concepciones falsas del arte popular como son el folklore (desde el punto de vista peyorativo), ni con el arte de masas de la sociedad industrial capitalista, ni con el populista, ni con aquel arte minoritario exclusivo de los iniciados, hemos querido llamarlo más específicamente "Arte Político Popular".

Tomando como punto de referencia a Gramsci, podemos afirmar que la característica fundamental del Arte Político Popular es el de expresar el talento y las aspiraciones de un pueblo o una nación, en una fase histórica de su existencia:

"Cuestión del porqué y cómo una literatura es popular. "La belleza" no basta. Se requiere un contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un determinado público, de la nación-pueblo en una cierta fase de su desarrollo histórico" (18).

Para Gramsci la relación forma y contenido la concibe diciendo que lo artístico no se alcanza únicamente a través de la "belleza de contenido" ni de la belleza sustantivada en la forma, si no a partir del equilibrio entre una y otro.

El Arte Político Popular es un arte tendencioso, cuando habla de un arte tendencioso se refiere a la actitud crítica desde el punto de vista de lucha de clases; pero no quiere decir que por ser tendencioso se reduzca a una tendencia o se disuelva en lo po-

Cuando Gramsci habla de intelectuales, se refiere ampliamente a los grupos que tienen la función de organizar, dirigir y administrar a un determinado bloque histórico. Se pregunta si los intelectuales constituyen un grupo autónomo de la sociedad y dice:

"Cada grupo social, naciendo en el terreno originario de una función esencial del mundo de la producción económica, se crea conjunta y orgánicamente uno o más rasgos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de la propia función, no solo en el campo económico sino también en el social y en el político" (19).

Dentro de la concepción de Gramsci acerca de los "intelectuales", se pueden distinguir dos categorías:

- a) El intelectual orgánico. Es el que está ligado orgánicamente a una clase social y responde al momento histórico que vive.
- b) El intelectual tradicional. Es el que no responde al momento que vive, sino que está ligado a un bloque histórico pasado y representa a los intereses de la clase dominante.

"Se puede observar que los intelectuales orgánicos que cada nueva clase crea consigo misma y forma en su desarrollo progresivo, son en general especializaciones de aspectos parciales de la actividad primitiva del tipo social nuevo que la nueva clase ha dado a luz" (20).

"Los intelectuales son los empleados del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político" (21).

"Por esta razón ninguna clase social tiene porvenir histórico si junto a su propio desarrollo como clase no crea un grupo de intelectuales orgánicos que le den coherencia y organicen la in-

interpretación del mundo adecuada.

La función básica de los intelectuales, es la de establecer el vínculo orgánico entre estructura y superestructura, por eso la información de un bloque histórico supone el establecimiento de ligas orgánicas entre estructura y superestructura.

"La clase dominante. Está formada por los distintos grupos que tienen a su cargo concentrar el poder político, económico e ideológico-cultural y tiene la función de reproducción del capital.

La clase auxiliar. Tiene una posición intermedia en la estructura social, teniendo a su cargo la homogeneización de las relaciones sociales es decir, el papel de intelectual orgánico en el sentido que lo definimos anteriormente.

La clase subalterna. Es la que tiene un lugar subordinado y dependiente, es la fuerza de trabajo de un bloque histórico; las características de subordinación y dependencia se dan en lo económico, lo político, lo ideológico y en lo cultural. Estas características se dan debido a que la clase subalterna carece de medios de producción, trabaja bajo las órdenes de un patrón y produce plusvalía.

"Retomando el concepto de cultura como el conjunto de las relaciones de sentido que, a su vez, como señala Bordieu, son un conjunto de "arbitrarios culturales", que contiene una determinada visión del mundo y comportan una materialidad institucional que se concretizan en una serie de "hábitos de clase". En una sociedad de clases, el sistema cultural es esencialmente contradictorio. Por esta razón no se puede hablar de cultura, sino que se tiene que hablar, en una dimensión dialéctica diferencial, de "culturas" (22)

La cultura es la condición ideológica de la reproducción so-

lítico.

"Pero debemos guardarnos muy bien de transformar el criterio político en artístico, porque ello significa medir por el rasero actividades que incluso estando relacionadas jamás llegan a identificarse. Por otro lado, si el arte y la política nos ponen en relación con la realidad humana no hay que olvidar que la política se justifica por su capacidad de transformar esa realidad de un modo efectivo, real, mientras que el arte la transforma, transfigurándola, para hacer con ella una nueva realidad que es la obra de arte" (23).

"El arte popular rebasa la adhesión estrecha a determinada ideología política y no tiene, como premisa, su vinculación a tal o cual escuela artística; su premisa es, como dice Gramsci, "histórica, política, popular" (24).

"Cuando decimos pueblo, nos referimos al elemento vivo, fecundo y fecundante de la historia; a la fuerza motriz y creadora del desenvolvimiento histórico" y en una sociedad dividida en clases el pueblo no puede ser toda la sociedad, la masa cosificada. "El pueblo no es tampoco una categoría abstracta; en cada época tiene un contenido concreto. Históricamente, lo constituyen las clases y capas sociales que crean, con su actividad, los principales valores materiales y espirituales; y que, con su lucha contra la opresión y la explotación, aseguren, frente a las clases dominantes, la continuidad del desenvolvimiento histórico progresivo. A lo largo de la historia, la fuerza fundamental del pueblo, la sustancia popular, hay que buscarla en las clases trabajadoras, a las que hay que añadir las capas intelectuales y, en determinado período histórico, mientras es una clase ascensional, la burguesía" (25).

"En cuanto que el arte es afirmación, expresión, y objetiva ción del hombre, entendido éste no de un modo abstracto, sino concreto -como ser social, histórico-, el arte hunde sus raíces en



esta veta auténtica y profunda de lo humano que es lo popular. Por este contenido popular el arte arranca de un ahora y un aquí, pero lejos de sentirse prisionero de su tiempo se eleva, por su sustancia popular, a lo universal humano" (26).

FICHAS BIBLIOGRAFICAS

## CAPITULO 1.

## 3a. Parte

- 1) Adolfo Sánchez Vázquez,  
Estética y Marxismo,  
Tomo I  
4a Ed.  
México, Era,  
430 págs.,  
(Col. El hombre y su tiempo)  
pág. 62
- 2) Lenin, V.L.,  
Obras Escogidas,  
Tomo III  
Moscú, Progreso, 1961,  
879 págs.,  
pág. 493
- 3) Mao-Tsetung  
Intervenciones en el Foro de  
Yenan sobre Arte y Literatura  
Pekin, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1972,  
341 págs.,  
pág. 137 y 138
- 4) Ibidem.,  
pág. 163
- 5) Ibidem.,  
pág. 168
- 6) Ibidem.,  
pág. 171
- 7) J.M. Caballero Bonald,  
Narrativa Cubana de la Revolución,  
Madrid, Alianza Editorial, 1968,  
257 págs.,  
(El libro de Bolsillo)  
pág. 11

- 8) Ibidem.,  
pág. 12
- 9) Ibidem.,  
pág. 13
- 10) Adolfo Sánchez Rebolledo,  
Fidel Castro/ La Revolu-  
ción Cubana,  
3 ed.,  
México, Era, 1976,  
636 págs.,  
pág. 361
- 11) Ibidem.,  
pág. 361
- 12) Ibidem.,  
págs. 363 y 364
- 13) Ibidem.,  
pág. 364
- 14) Ibidem.,  
pág. 379
- 15) J.M. Caballero Bonald,  
Narrativa Cubana de la Revolución,  
Madrid, Alianza Editorial, 1968,  
257 págs.,  
pág. 24
- 16) Alberto Aziz Nass Nassif,  
La Cultura Subalterna en México,  
No. 4,  
Centro de Estudios Ecuménicos, A.C.  
71 págs.,  
pág. 24

- 17) Ibidem.,  
pág. 26
- 18) Antonio Gramsci,  
Los intelectuales y la Organización de la  
Cultura,  
México, Juan Pablos, 1975  
pág. 11
- 19) Ibidem.,  
pág. 12
- 20) Ibidem.,  
pág. 18
- 21) Ibidem.,  
pág. 18
- 22) Alberto Aziz Nassif,  
La Cultura Subalterna en México,  
No. 4  
Centro de Estudios Ecuménicos,  
A.C.  
71 págs.,  
pág. 30
- 23) Adolfo Sánchez Vázquez,  
Las ideas estéticas de Marx,  
5a Ed.,  
México, Era, 1976,  
293 págs.,  
pág. 264
- 24) Ibidem.,  
pág. 267
- 25) Ibidem.,  
pág. 268
- 26) Ibidem.,  
pág. 269

CAPITULO I  
RESUMEN.

El presente capítulo, lo dividimos en tres partes:

En la primera parte, se hizo una exposición de los conceptos y categorías de la teoría marxista (Materialismo histórico dialéctico).

Como categorías generales analizamos a la praxis, la división del trabajo y la lucha de clases; y, como categoría simple a la plusvalía. Esta parte nos ubicó de manera general, acerca de la concepción filosófica a partir de la cual abordaríamos nuestra investigación.

En la segunda parte, abordamos a la Ideología, por ser ésta el ámbito donde se ubica el quehacer artístico.

Partimos del enunciado de Marx acerca de que no es la conciencia la que determina al ser, sino el ser el que determina la conciencia.

Se analizó que en toda sociedad existe una estructura y una superestructura, que la ideología se encuentra inmersa en esa superestructura y que el soporte de esa estructura ideológica son las clases sociales.

Afirmamos que la ideología es una forma de apropiación de la realidad.

También mencionamos que los puntos más importantes de la ideología son:

- a) Toda ideología contiene un componente utópico.
- b) Toda ideología supone cierta manipulación del tiempo.
- c) Toda ideología supone la designación clara del enemigo.

Dentro de los niveles de funcionamiento y de análisis de la ideología, consideramos tres niveles:

- 1) Ideología (con "I" mayúscula) que se refiere a los aparatos ideológicos (Institucionales).
- 2) Los de clase llamados "hábitos de clase", conjunto de hábitos, de pensamientos, disposiciones y valores implícitos que se realizan en toda práctica.
- 3) El discurso ideológico, supone lugares de emisión, medios de difusión, etcétera. Este último nivel tiene un carácter social y juega un papel importante porque es el aparato ideológico-simbólico de la lucha de clases.

Cuando tratamos el punto de la Estética Marxista, lo iniciamos reconociendo que Marx y Engels, no incluyeron en la producción de sus obras un tratado especial acerca de una teoría estética, pero quedó demostrado que ésta se podía conformar a partir de los principios y conceptos y de todo el material que la humanidad heredó de esta concepción filosófica del mundo y del hombre.

Para lograr nuestro objetivo, retomamos algunos textos de la obra de Adolfo Sánchez Vázquez, quien hace una serie de críticas a las diferentes corrientes estéticas que, apoyadas en el marxismo han desvirtualizado el arte; como es la sociología que interpreta al arte a partir del contexto social unicamente, la ideologizante que concibe al arte por la ideología que representa, o la que le asigna al arte la función de brindar un conocimiento, a partir de esta crítica, Sánchez Vázquez formula una estética marxista más acorde a los principios de Marx y Engels de la siguiente manera:

- Dentro de la Estética Marxista se considera al arte como una actividad práctica y creadora, por eso, se le puede llamar "concepción práctico productiva".

- Esta concepción hace énfasis en la relación de la actividad práctico-creadora, con el trabajo.

Esta concepción de arte como actividad práctico-creadora, se opone a todo dogmatismo ya que a partir de ella se pueden abordar todas las manifestaciones artísticas del pasado o el presente, ya que si el arte es esencialmente creación, no puede agotarse en ninguna de sus manifestaciones históricas concretas, ni en ninguna de las funciones que puede cumplir (ideológica, educativa, cognositiva, recreativa, etcétera). Esta concepción admite que el arte puede estar en diferentes relaciones con la realidad, con distintas ideologías y cumplir diversas funciones sociales, lo único que advierte es:

- 1o. Que el arte puede mantener esas diversas relaciones o cumplir esas diversas funciones de acuerdo con las necesidades de los hombres en cada época y en diferentes condiciones sociales, como actividad creadora, produciendo de un modo específico una nueva realidad.
- 2o. Si este proceso de creación artística no se agota en ninguna de sus manifestaciones concretas, no debe ponérsele un marco irrebasable. Así pues, hacer de una determinada forma de creación el arte auténtico, equivale a negar su condición esencial y necesaria como actividad creadora.

En la tercera parte de este capítulo, vertimos tres experiencias distintas de lucha por la toma del poder, Rusia, China y Cuba, y analizamos el camino que tuvo que recorrer el arte en la etapa revolucionaria de cada una.

Anotamos que en Rusia hubo dos períodos que se distinguen básicamente: el primer período postrevolucionario Lenninista, en donde se le dio una libertad a la creación artística dentro del marco y de los principios revolucionarios; y el segundo período Estalinista, en el que se oficializa el realismo socialista como

el arte de la revolución.

En China, se toman los mismos principios estéticos soviéticos y se acepta al realismo como el arte representativo de la revolución cultural China. Con algunas características propias propuestas por Mao-Tsetung, acerca de la función que debe desempeñar el arte, anotando que debe servir a las masas populares, que debe popularizarse y después elevarse.

Por otro lado, la experiencia cubana admite una total libertad para la creación artística brindando como marco, a los principios de la revolución. Dentro de las palabras que Fidel Castro dirige a los intelectuales es de llamar la atención, la sugerencia que hace acerca de crear un arte que entienda el pueblo.

Y para finalizar abordamos los conceptos fundamentales del pensamiento político de Gramsci, los cuales son:

El de hegemonía, la cual definimos como la capacidad que tienen las fracciones de clase dominantes por medio del establecimiento de alianzas, de realizar el conjunto de las funciones de dominación, educación y dirección política ideológica, sobre las clases dominadas en un período histórico determinado.

Los intelectuales.- Gramsci concibe a los intelectuales como los grupos que tienen la función de organizar, dirigir y administrar a un determinado bloque histórico; y, distingue dos categorías:

El intelectual orgánico, el cual está ligado orgánicamente a una clase social y responde al momento histórico que vive.

El intelectual tradicional, que no responde al momento histórico en el que vive, y está ligado a un bloque histórico pasado y representa a la clase dominante.

Gramsci ubica a los intelectuales orgánicos dentro de la clase auxiliar, intermedia entre la clase dominante y la clase subal



terna.

Desde esta perspectiva, se retoma el concepto de cultura como el conjunto de "arbitrarios culturales", que contienen una determinada visión del mundo y comportan una materialidad institucional que se concretizan en una serie de "hábitos de clase".

En base a lo anterior, afirmamos que en una sociedad clasista, el sistema cultural es esencialmente contradictorio. Es por eso que no se debe hablar de una cultura, sino de "culturas", una hegemónica de la clase dominante y otra subalterna o popular.

Así, ubicamos dentro de la cultura subalterna al Arte Político Popular, el cual definimos como el arte que expresa los ideales, aspiraciones y necesidades de un pueblo, en un momento histórico determinado.

También afirmamos que el Arte Político Popular, es un arte tendencioso, es decir, crítico desde el punto de vista de la lucha de clases.

El arte político popular, tiene como principio lo histórico, lo político y lo popular, por eso no puede sujetarse a una sola escuela artística, ni a la determinada ideología política.

## CAPITULO I

## CONCLUSIONES

La primera parte nos sirvió para explicar una concepción filosófica acerca del mundo y del hombre para partir de hombres de carne y hueso que se relacionan entre sí a partir de lo que producen y de cómo lo producen; relaciones sociales productivas que generan ideas y conceptos a los que se les llama ideología como parte de su conciencia social producto de esas relaciones sociales; las cuales al extenderse generan la división del trabajo, la separación entre el campo y la ciudad, entre trabajo manual y trabajo intelectual.

También analizamos que de acuerdo al papel que juegan en la producción, se da lugar a la formación de las clases sociales. Que la historia de la humanidad, es la historia de la lucha de clases y que en el capitalismo esta lucha se sintetiza entre la clase burguesa que son los que ostentan el poder por contar con los medios de producción y los proletarios que son los que cuentan únicamente con su fuerza de trabajo; la cual al venderla a los capitalistas produce un excedente de valor en la producción de las mercancías al que Marx llama plusvalor y el cual es el secreto de la Sociedad Capitalista.

En la primera parte de este capítulo demostramos que el Materialismo Histórico Dialéctico, es una concepción filosófica que está vigente y que es posible retomarla para explorar con ella en campos nuevos, es decir, para seguir desarrollándola.

Es así como al hablar de una Estética basada en la teoría marxista que concibe a la actividad artística como actividad práctica creadora, abierta y capacitada para tratar cualquier arte de cualquier tiempo o período histórico, de cualquier escuela, corriente y el realismo socialista como tendencia, sólo es una de las muchas formas de expresión que están inscritos dentro de esta Estética Marxista.

En las tres experiencias expuestas acerca del camino que siguió el arte en las revoluciones socialistas de Rusia, China y Cuba, observamos que el realismo social al que se llegó en algunas como producto de sus experiencias y en otras fue implantado, jugó un papel muy importante, como forma de expresión que educara y significara un apoyo ideológico al nuevo orden, por eso me parece correcta la posición tomada. Sin embargo coincido con ellos, en que se debe tomar como punto de partida, teniendo siempre en mente el superarlo, no me refiero con esto a abandonarlo, sino a la calidad, variedad y riqueza del mismo, así como a buscar y experimentar en otras formas de expresión, caminando siempre unidos artista y pueblo.

Otra de las conclusiones a las que nos permitimos llegar, es a sostener que si bien el Arte Político Popular históricamente ha tomado al realismo socialista como su forma de expresión, como ya anotamos por muchos motivos que considero válidos, esto no cierra el camino a buscar y experimentar otras formas de expresión dentro de esta concepción del arte.

También analizamos las características del Arte Político Popular, por lo cual, podemos concluir que:

- Es un arte que se inserta en la cultura subalterna o popular en contraposición a la hegemónica de la clase dominante.
- Es un arte que se inspira y refleja las necesidades, motivaciones y aspiraciones del pueblo, en una fase histórica dada.
- Que entendemos por "pueblo", a la clase revolucionaria de un determinado momento histórico; en este caso al proletariado agrícola e industrial fundamentalmente.
- Es un arte tendencioso-, desde la concepción marxista de la lucha de clases.

CAPITULO II  
EL ARTE POLITICO POPULAR EN MEXICO

INTRODUCCION:

El objetivo de este capítulo, es conocer a través de un recorrido histórico el proceso que ha seguido el Arte Político en México; las condiciones sociales, políticas y económicas en las que surgió, las alternativas y soluciones artísticas y políticas que brindaron los trabajadores del arte en cada momento histórico y la trascendencia y acogimiento que tuvo su obra en el público al que lo dirigieron:

II.1.- En el México Independiente

II.1.2.- El grabado como arma fundamental del Arte Político Popular desde la mitad del siglo XIX, hasta principio del siglo XX.

II.2.- En la Revolución y Post-Revolución Mexicana.

II.2.1.- El Muralismo Mexicano, como movimiento político, social y artístico más importante de nuestro país.

II.2.2.- La Estampa, como otra manifestación artística política.

II.3.- En México Capitalista Dependiente, destacando a la caricatura como manifestación artística política y popular más importante de nuestros días.

## II.1.- El Arte Político Popular en el México Independiente.

### II.1.2.- EL GRABADO

Según algunas fuentes, el Arte Político Popular, aparece en México a mitad del siglo XIX, por lo que es a partir de esta fecha, que iniciaremos nuestra revisión.

La situación prevalecía en México, después de consumada la Independencia era la siguiente:

En el renglón político, los principales acontecimientos fueron:

- 1.- La Pre-Reforma; llevada a cabo por Valentín Gómez Farfías, José Ma. Luis Mora y otros; todos ellos con el deseo de consolidar la independencia lograda hacía apenas algunos años y encauzar al país hacia la República.
- 2.- La dictadura Santanista, triunfo obtenido por los conservadores sobre los liberales, después de una larga lucha.
- 3.- La invasión norteamericana, que sufrió el país por Estados Unidos, en la cual se perdieron los Estados de Alta California, Texas, Nuevo México y Florida.
- 4.- Los albores de la Reforma, debido a que Santana, unido con los conservadores y el clero, toma nuevamente el poder; dando la batalla en su contra Juan Alvarez, Florencio Villarreal, Ignacio Commonfort y Benito Juárez.

En el renglón económico, "...la economía de México se encontraba en condiciones verdaderamente lamentables, primero porque las luchas de la Independencia habían originado que las industrias como la minería, que era la más importante, casi se paralizaran; luego, los movimientos políticos nacionales e internacionales posteriores motivaran hasta la disminución de la producción

en los latifundios que era la forma de propiedad total de la tierra. Esta situación se hacía notar, mayormente en las gentes del campo y de la ciudad que carecieron de medios de vida y de algún trabajo, prácticamente estaban reducidas a la miseria más espantosa" (1) .

En lo social, la división de clases que existía, desde antes de la Independencia, sigue prevaleciendo, debido a que la estructura económico social anterior continuaba.

En el ámbito cultural, existía una gran crisis, debido a que un 90% de la población era analfabeta.

En el terreno artístico, al entrar la litografía en México (1826), se abren nuevas alternativas tanto en la producción artística académica, como en la producción política popular. Su introductor Claudio Linati, no sólo se preocupó por enseñar la técnica litográfica, sino que con Florencio Galli y José Ma. Heredia, fundó el periódico "IRIS" y posteriormente participó activamente en la política interna de México, lo cual le causó la expulsión de nuestro país.

Fue en la Guerra Civil entre Mérida y Campeche (1847), cuando por primera vez en la historia de México, se da un arte, que, de acuerdo a nuestra concepción puede considerarse Político Popular, con la aparición del periódico "Don Bullebulle", integrado por José Antonio Cisneros, Pedro I. Pérez Ferrer, José García Morales y otros, manifestando su inconformidad ante los sucesos acontecidos, así como ante la sociedad en que vivían. Después de 33 números, este periódico fue prohibido, pero su ilustrador Gabriel Vicente Gahona (Picheta), aparece como uno de los pioneros del arte político en México, Gahona realizó 86 ilustraciones, las cuales constituyen el total de su obra gráfica, todas ellas fueron grabados en madera.

"Picheta, a la par que sus compañeros redactores, solemnizó,

celebró y ridiculizó todo cuanto fue digno de solemnizarse, celebrarse o ridiculizarse: la egófica comodidad de los potentados, la explotación del pueblo por el gobierno, el "malinchismo" de algunas mujeres, la infidelidad, la discriminación social, los amores ilícitos, los acreedores confiados en la divina providencia, la ignorancia de los médicos, el fraude electoral, las cursilerías de los enamorados..." (2) "Cuadro jugoso, trazado por un artista único en México de su tiempo. Bien puede decirse que así como la poesía francesa tuvo su adolescente genial Rimbaud; la gráfica mexicana tuvo el suyo: Picheta" (3)

Ante la opresión que existió desde Santana, hasta Porfirio Díaz, los artistas liberales con todo un programa revolucionario, utilizaron la litografía como principal forma de expresión; por medio de la caricatura "... un arma de choque insustituible en cualquier lucha política..." (4) publicada en varios periódicos en su agitación y crítica contra los conservadores, siendo algunos de éstos: el "Gallo Pitagórico", "El Ahuizote", "El Sombrero", "La orquesta", "El Calendario Caricato", "La Historia Danzante", "El Tecolote", etcétera, los cuales eran ilustrados por gentes como Santiago Hernández, Constantino Escalante, José María Villaseca y otros.

"Durante el Porfiriato que va de 1876 a 1911, hubo dos causas artísticas: uno fue el oficial, que estuvo auspiciado por el gobierno, y el otro el Político Popular, utilizado por la oposición política, en el cual "perfectamente consciente de su responsabilidad histórica, los caricaturistas registraron cada paso de la lucha política entre la oposición y el porfirismo; no fue la suya una actitud sentimental, no elaboraron las emociones populares. Lo que perseguían -y consiguieron en gran parte fue remecer, educar e incitar a la acción; hacer que un pueblo, cuyos intereses eran avasallados en forma monstruosa, se decidiera a defender sus derechos, refranes, fábulas, pasajes famosos de la literatura dramática o novelística, así como los sucesos de la historia nacional, se metamorfosearon, por la fantasía de los dibujantes en burla trágica y decisiva" (5)

Es en ese momento, cuando se ha dejado como precedente importante de expresión artística a la caricatura, que aparece en el panorama histórico José Guadalupe Posada, al cual, consideramos que es necesario tratar a fondo, debido a que su obra, es lo más representativo del Arte Político Popular, que ha existido en nuestra historia.

José Guadalupe Posada, nació en la ciudad de Aguascalientes el 2 de febrero de 1852, hijo de un panadero, realiza su primaria en el pueblo de donde es originario y donde impartía clases su hermano Cirilo, después, ingresa a la Escuela de Artes y Oficios "El Esfuerzo"; y, posteriormente entra a trabajar como aprendiz al taller de José Trinidad Pedroza, en donde se le encomienda la ilustración del periódico "El Jicote", por medio de caricaturas de carácter político y con una posición crítica. Es en esta etapa, cuando Posada aprende tanto las técnicas del dibujo, como las de grabado en madera y piedra, además de aprender el "...sentido político, de los acontecimientos sociales y la habilidad para recoger la crítica popular y traducirla en dibujos grotescos, satíricos y ridículos..." (6).

Poco después, Trinidad Pedroza, trasladó su taller a León de los Aldamas, Gto., en donde Posada se dedicó a la estampa comercial y religiosa; en esta ciudad contrae matrimonio con Ma. de Jesús Vela, y decide trasladarse a la capital del país, debido a las numerosas inundaciones que sufrió esta ciudad.

Una vez instalado en la capital, entra a trabajar al taller de Antonio Vanegas Arrollo, al lado de Manuel Manilla, Posada permanece con Antonio Vanegas, durante el resto de su vida, ilustrando los cuentos, corridos, versos, etcétera, que escribían sus compañeros.

"Somos de los que creemos en la verdad científica de que el hombre es producto de su medio y de que su conducta se norma por las tradiciones y las formas económicas, sociales y culturales de su época" (7).



Posada nace "En un México convulsionado por las revoluciones, por las invasiones extranjeras, por las dictaduras gobiernistas y la prolongación casi intacta de una economía feudal y colonial de antes de la independencia" (8)

Acontecimientos ocurridos en la infancia y adolescencia de Posada 1852 a 1875.-

El 9 de agosto de 1855, Antonio López de Santa Anna, es expulsado del país, por el Puerto de Veracruz.

El Congreso Constituyente (1856-1857), presidido por Don Valentín Gómez Farfás.

La intervención Francesa "...la invasión y la instauración del llamado imperio del iluso Maximiliano de Habsburgo, desde 1862, hasta 1867 en el cual en el Cerro de las Campanas se epilogó el sueño imperialista de Napoleón III" (9).

La Revolución de Ayutla, la Guerra de Reforma, el Plan de Tuxtepec de Porfirio Díaz, en el que se pronunciaba en contra del Presidente Benito Juárez. La muerte de Benito Juárez en 1872, las inundaciones que sufre Guanajuato en 1888 y por último, la Dictadura de Porfirio Díaz.

"La formación política de José Guadalupe Posada tuvo que ser al fragor de la lucha que daba el pueblo de México, por defender la Independencia que tanto les había costado construir una "...re pública que quedaba desangrada y consumida económicamente y con un tremendo saldo de analfabetismo, injusticias y pobreza" (10).

¿Cuáles fueron las respuestas que Posada dió a estos acontecimientos políticos que se daban en ese momento?

En 1870, a la edad de 18 años, Posada se encarga de ilustrar el periódico "El Jicote", desde un punto de vista crítico, utili-

za las caricaturas para satirizar a los malos gobernantes de ese lugar, por ejemplo:

Su trabajo en los periódicos fue también abundante, colaboró para los periódicos: El Ahuizote, El Hijo del Ahuizote, El Fandango, Argos, El Teatro, El Boletín, La Patria, etcétera, siendo de todos estos el más importante el de la "Gaceta Callejera" que editaba Vanegas Arroyo y que salía a la venta, cuando las condiciones lo pedían.

La prueba fehaciente de la respuesta de Posada, la encontramos al revisar que el veinticinco por ciento de sus grabados, son de temas de la Revolución Mexicana, incluyendo en éstos, todos los que realizó durante la dictadura Porfiriana y si tomamos en cuenta que según su editor, la obra de Posada es de 15,000 grabados, se podrá calcular el número de grabados que dedicó a la lucha política.

El objetivo de Posada fue el de tomar las aspiraciones, anhelos, luchas, alegrías y sufrimientos del pueblo mexicano, en un momento de transición y, materializarlas en cada uno de sus grabados; fue un verdadero militante que utilizó el arte como un arma potente en la lucha que libraba el pueblo de México por romper sus ataduras; es por eso que junto con "...los levantamientos de García de la Cadena en Zacatecas; el general Mariano Escobedo en Coahuila; la proclama del general Miguel Negrete en Monte Alto; de Lorenzo Hernández en Jalapa; Jesús Ramírez Terrones en Monte Alto; de Lorenzo Hernández en Sinaloa; la manifestación encabezada por Ricardo Flores Magón, disuelta por la policía en 1892; Canuto Neri en Guerrero; las huelgas mineras de Cananea, Son., en 1906 y la textil de Río Blanco, Veracruz en 1908; el ataque armado de Flores Magón de Palomas, etcétera... (11), se considera un precursor de la Revolución Mexicana.

Características técnicas de la obra de Posada.

En su primer período (el taller de José Trinidad Pedroza, Aguascalientes), Posada aprendió las diferentes técnicas en el di

bujo, en el grabado en madera y en piedra, siendo todas de carácter político.

En León de los Aldamas, Gto., la obra de Posada, pasa a ser de tipo comercial y religioso, notándose el gran dominio que ha alcanzado en la técnica litográfica.

Posada utilizó en su obra, todas las técnicas existentes en ese entonces en el grabado; el grabado en relieve, en hueco y de superficie; al iniciarse, utilizó el grabado en madera y en cobre, pero como ofrecían muchas limitaciones para los grandes tirajes, cambia a otros materiales más resistentes, como son la piedra. En el grabado en metal, utilizó las técnicas del burilado, la punta seca, el aguafuerte, la mesotinta y la aguatinta; empleando para todas ellas, planchas de zinc, cobre y acero.

Posada utilizó un lenguaje original y propio, con el cual el pueblo se identificaba plenamente, por ejemplo, el diablo, la calavera, Don Chepito, el Marihuano, etcétera.

Pero Posada, no estuvo sólo en su lucha, a su lado podemos mencionar a hombres que al igual que él, permanecieron fieles al ideal revolucionario y en contra de la dictadura Porfirista, entre sus compañeros tenemos a: Agustín Casasola, fotógrafo y periodista; Constancio S. Suárez, poeta y escritor de los artículos que ilustraba Posada y Vanegas Arrollo, editor de la obra de José Guadalupe.

"En México han existido siempre dos corrientes de producción de arte verdaderamente distintas, una de valores positivos y otra de calidades negativas, simiesca y colonial, que tiene como base la imitación de modelos extranjeros para proveer a la demanda de una burguesía incapaz, que fracasó siempre en sus intentos de crear una economía nacional y que ha concluido por entregarse incondicionalmente al poder imperialista.

La otra corriente, la positiva, ha sido obra del pueblo, y engloba el total de la producción, pura y rica, de lo que se ha dado en llamar "Arte Popular". Esta corriente comprende también la obra de los artistas que han llegado a personalizarse, pero que han vivido, sentido y trabajado expresando la aspiración de las masas productoras. De estos artistas el más grande, es sin duda, José Guadalupe Posada, el grabador genio" (12).

## II.2.- El Arte Político Popular en la Revolución y Post-Revolución Mexicana.

### II.2.1.- EL MURALISMO MEXICANO

El antecedente histórico de este movimiento, es la Revolución Mexicana de 1910, originada por la constante represión, esclavitud y subordinación del sector campesino y los abusos y explotación del sector obrero, el cual tuvo una mínima participación por ser una clase apenas naciente.

La economía nacional, estaba sostenida básicamente por la producción agrícola y minera, el problema fundamental en el sector campesino "La tenencia de la tierra", se había agudizado debido al auge tan grande del latifundismo, acrecentado y fortalecido éste con las posibilidades brindadas por el general Porfirio Díaz para la adquisición de tierras por parte de extranjeros.

Por otro lado, la clase obrera todavía en nacimiento compuesta principalmente por obreros de la industria textil, ferroviaria y de extracción, habían tenido ya sus primeros reveses políticos (huelga de Cananea y Río Blanco); los que obligaron a esta clase a organizarse de manera más fuerte y madura en defensa de sus intereses de clase.

Aunado a esta situación, a nivel internacional la propagación y difusión de la doctrina Marxista en toda Europa, influyen aunque no de manera determinante para avivar la efervescencia revolucionaria en México.

En el ámbito cultural predominaban las corrientes venidas de Europa. "Fue en sus comienzos una reacción contra los estilos europeos que imponía la academia y que la sociedad porfirista demandaba para satisfacer sus gustos influenciados por los modistas del arte importado de las grandes capitales europeas. Esta moda reflejaba no solo los gustos artísticos sino los intereses de los latifundistas que gobernaban México en los tiempos del llamado "Porfi-

riato". El estilo artístico dominante era un producto colonial y retrataba la mentalidad de subordinación al extranjero de las clases sociales privilegiadas del país. Los sentimientos nacionales prácticamente no existían en la cultura y todo se convertía en ceremonias intrascendentes de un patriotismo oficial carente de autenticidad" (13).

Ya antes de la revolución se habían manifestado inquietudes por hacer un arte político con una teoría anarquista; es por eso, que se le considera a Gerardo Murillo mejor conocido como "El Doctor Atl" (Atl quiere decir en náhuatl, agua) como el agitador y precursor del muralismo mexicano por sus aportaciones hechas a este movimiento que acentó el primer antecedente de lo que más tarde vendría a ser el movimiento artístico más importante en este siglo en nuestro país.

En 1911 los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes encabezados por Raziél Cabildo, David Alfaro Siqueiros, Romano Guillemin, Luis G. Serrano e Ignacio Asúnsolo "...nos lanzamos a la huelga con reivindicaciones aparentemente pedagógicas..." (14).

De 1910 a 1919, suceden acontecimientos tanto al interior, como al exterior de nuestro país a los que los artistas dan respuesta de diferentes maneras:

"Enterado del cuartelazo a Huerta y del asesinato de Madero, el Dr. Atl, edita en Francia el periódico "La Revolution au Mexique" para aclarar a la opinión francesa la verdad de la situación y hacer que fuera suspendido el préstamo de 130 millones de francos que hubieran consolidado al usurpador" (15).

El Dr. Atl, como jefe de propapanda de Carranza y teniendo como colaboradores a Orozco, Siqueiros, Miguel Hernández y Romano Guillemin, se empeña por unificar todas las facciones revolucionarias y en organizar a los intelectuales del país en "La Vanguardia", órgano de la Confederación Revolucionaria.

Los obreros toman posesión de las empresas de tranvías y de teléfonos en un intento de nacionalizar las empresas extranjeras apoyados por los estudiantes, quienes fundan periódicos murales en casi todos los estados en apoyo a estos movimientos. En 1917 a raíz de la sangrienta represión de la huelga tranviaria, organiza el Dr. Atl, un complot contra Carranza en el que fracasa y huye a los Angeles, para volver posteriormente al país, para unirse nuevamente a Carranza en su lucha contra Obregón, pero cae preso y huye.

Después de todas estas experiencias, el Dr. Atl se desiliciona para convertirse en un anarcoindividualista pero sin embargo, es a partir de este momento, que produce su obra pictórica más importante.

Cuando la revolución entra en un reflujo, los artistas Orozco y Siqueiros, vuelven a sus quehaceres artísticos. Por su parte Siqueiros viaja a París en donde se encuentra con Diego Rivera, quien hasta entonces estaba ajeno a todo lo sucedido en nuestro país, tras pláticas con Siqueiros regresan a México para iniciar en 1922 la aceptación de Vasconcelos, Secretario de Educación del presidente Obregón, la primer pintura mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria que por ese entonces dirigía Lombardo Toledano. "La creación", pero tanto este intento como los primeros de Orozco y Siqueiros, no fueron totalmente satisfactorios. El movimiento artístico vino a adquirir orden cuando se creó el Sindicato de Trabajadores técnicos Pintores y Escultores manifestando su posición política y su concepción del papel del arte en ese momento en una declaración social, política y estética.

"Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel, dentro del cual tú trabajador del campo, produces alimentos para los gánzates de capataces y políticos, mientras mueres de hambre; dentro del cual tú trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramaste las telas y creas con tus manos las comodidades para rufiánes y prostitutas, mientras tu

cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza.

"No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento -para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición, nuestra posesión más grande. Es grande porque nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo que es burgués".

"Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública".

"Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de un arte para todos, de educación y de batalla" (16)

"Los pintores de la época de la Revolución Mexicana inventaron la palabra "muralismo" para designar un estilo de arte y un propósito de carácter ideológico, se trata de la pintura que decora las paredes principales de los edificios públicos, escuelas, bibliotecas, museos, hospitales, universidades, sindicatos, palacios e instituciones gubernamentales. Esta clase de pintura inspiró su temática en la historia política de México, sobre todo en los acontecimientos que aborda el período revolucionario que tiene como punto de partida el año de 1910" (17)



"Toda abundante producción de tamaño menor es un antecedente o consecuencia de sus trabajos murales, sus acuarelas, oleos, tem ples, piroxilinas, litografías y dibujos están realizados sobre temas similares y tratados con el mismo énfasis, el mismo vigor expresivo; el mismo furioso desenfado que su obra monumental" (18).

Para hacer breve nuestra exposición, en lo que se refiere a la producción artística de los cuatro grandes del muralismo, a conti nuación mencionaremos las obras que según los críticos de arte son las más importantes y significativas de cada uno.

Diego Rivera (1886-1957).- Entre sus obras más importantes, po demos mencionar la relación de la historia mexicana desde sus más remotos antecedentes hasta su futuro, iniciada en 1929 hasta 1952, la cual quedó inconclusa y que se encuentra en el Palacio Nacional de la ciudad de México.

José Clemente Orozco (1883-1949).- "En 1934 después de haber permanecido en Estados Unidos por un período de siete años, regre sa a México y desparrama en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes, el escarnio más violento a la sociedad actual: "La katarsis" (19). "Extraordinaria obra monumental, en la que México encon tró el verdadero alcance de sus emociones colectivas" (20).

David Alfaro Siqueiros (1896-1974).- Después de pintar al fres co en el Colegio Chico de la Preparatoria "El Entierro de un Obre ro" la cual quedó incompleta debido a que José Vasconcelos deja la Secretaría de Educación y son expulsados Siqueiros y Orozco de los andamios, el Sindicato decidió editar un periódico combativo "El machete" en el que participaron Orozco, Javier Guerrero y Si queiros. Luego Siqueiros se dedica durante cuatro años a la actividad revolucionaria en Guanajuato, por lo que deja al Sindicato bastante débil.

En 1931 recluso judicialmente en Taxco, realiza 60 óleos en un año de entre los cuales destacan "Madre Campesina" y "Madre

Proletaria". En 1932 busca asilo político en los Angeles California, es aquí en contacto con la industria, que Siqueiros reflexiona acerca de la importancia que tiene no solo el renovar el contenido del arte, sino la forma y las técnicas, es decir se da cuenta que ante una sociedad en desarrollo tecnológico y científico el arte necesita avanzar en cuanto a su forma de producción; así en Chouinard School of Art hace una práctica colectiva de pintura mural en su propio edificio en el que pinta un muro a la intemperie, el fresco "Mitín en la Calle" usado en lugar de aplanado en polvo de mármol, cemento y en lugar de pinceles, brocha de aire; después en "América Tropical" adapta además la cámara fotográfica y el proyector eléctrico. Tratando de difundir las innovaciones técnicas logradas, en 1935 se da una polémica con Rivera para evaluar el trabajo realizado hasta entonces sobre el muralismo, acontecimiento que les sirvió para plantear las bases teóricas y superar errores y deficiencias.

Después de participar en la Guerra Civil española, en 1939 y en equipo con Luis Arenal, Antonio Pujó y José Renán pinta en el Sindicato de Electricistas un mural a la piroxilina "Retrato de la burguesía" al que dan acabado sus colaboradores pues Siqueiros sale del país y se refugia en Chile donde realiza su primera obra monumental importante "Muerte al Invasor" (1941, Escuela México de Chillán) en donde...forma y contenido indisolublemente unidos imponiéndose espectacularmente al observador se le hechan encima" (21).

De 1952 a 1954, pinta en el Hospital de la Raza "Por una seguridad completa para todos los mexicanos", síntesis genial de sus mejores hallazgos. En "El pueblo a la Universidad", "La Universidad al pueblo" exprimenta nuevamente y esta vez usa mosaicos de vidrio para recubrir un alto relieve de escuetas o muy simples masas esferoidales" (22).

Es así como en un momento histórico en que las condiciones políticas, sociales y económicas tanto a nivel internacional, co

mo dentro del país en gran efervescencia revolucionaria, obligan a tomar conciencia y una posición política a los trabajadores del arte, quienes se organizan y hacen planteamientos teóricos y prácticos con una nueva concepción del papel del arte y del artista en una sociedad de clase.

"Las ideas que proponía el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios dieron la base teórica para que la pintura mural pudiera arrancar en 1922. Sin embargo, cada artista entendió a su manera los postulados en ese texto, (redactado fundamentalmente por Siqueiros) y encaminó su pintura por el rumbo de sus propias cualidades y su propio talento le dictaban. De ahí que, "hija del mismo texto fundamental, la pintura de los muralistas haya sido tan diferente como diferente era el genio de cada uno de ellos".

"En 1940 la situación artística había cambiado en muchos aspectos, y el texto de 1922 sonaba lejano y extraño. José Clemente Orozco, el gran pintor y uno de los firmantes del Manifiesto "(Siqueiros redactó, y nosotros aprobamos y firmamos... dice, criticaría aquel texto con la actitud irónica destructiva y agudeza que caracteriza su autobiografía de 1945. Su crítica a veces exagerada, es, sin embargo, claro ejemplo de la postura de un pintor de su talla a más de veinte años de iniciado el movimiento muralista:

"Por ese camino se llegó al llamado "arte proletario" hijo legítimo del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponían destinadas a los obreros. Pero eso fue un error, porque a un obrero que ha trabajado ocho horas en el taller no le resulta agradable volver a encontrar en su casa 'obrerros trabajando', sino algo diferente que no tenga que ver con el trabajo y que le sirva de descanso. Pero lo sorprendente es que el arte proletario fue comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía iba dirigido, y los proletarios comprarían con todo gusto un arte burgués si tuvieran

dinero para ello, y no teniéndolo se deleitan surtiéndose de cromos de calendario que representan doncellas indolentemente reclinadas en pieles de oso o un caballero elegantísimo besando a la marquesa a la luz de la luna en la terraza del castillo. Las salas de las casas burguesas están llenas de muebles y objetos proletarios, como petates, sillas de tule, ollas de barro y candeleros de hojalata, mientras que un obrero, en cuanto tiene dinero para amueblar su casa, compra un pullman forrado con gruesos terciopelos, un frekfast o desayunador o un juego de muebles rarísimos contruidos con tubo de fierro níquelado, gruesos cristales y espejos biselados...

"La avenida Madero y la avenida Juárez están llenas de tiendas con objetos proletarios. Para comprar telas de seda hay que ir a la Lagunilla...

"En la época del indigenismo agudo se identificó el indio con el proletario, sin tener en cuenta que no todos los indios son proletarios, ni todos los proletarios son indios, y entonces vinieron los cuadros indoproletarios, también hijos del Manifiesto del Sindicato. Todos estos cuadros fueron a dar a los Estados Unidos, a manos de gente de raza blanca. Ni los indios de aquí ni de los de allá tuvieron nunca la menor noticia sobre tales cuadros, en los cuales se exaltaba su raza..."

Después, refiriéndose a la relación entre el artista y la colectividad dice:

"El arte interesa a todos y desgraciadamente también el no arte interesa por igual y a veces más...Las peores películas son las que duran más en la pantalla..."

"El problema puede plantearse en otra forma: es el artista el que crea una obra que va a imponerse a la colectividad...o es la colectividad la que tiene que imponer al artista su gusto y sus preferencias. Hay que saber primero de cuál colectividad se trata, de cuál clase social, de cuál raza, de cuál edad,

de cuál grado de educación. También sería interesante saber si es la colectividad misma la que va a imponer su gusto al artista o lo hará por medio de representantes de la colectividad y como podrían interpretar fielmente los gustos de sus representados?. Antes que nada habría que averiguar si las colectividades tienen realmente un gusto ya formado. Desde luego, si lo tienen: a la mayoría le gusta mucho el azúcar, la miel y el caramelo, el arte diabético. A mayor cantidad de azúcar, mayor éxtio...comercial" (23)

Consideraré importante copiar textualmente los párrafos anteriores, porque esta crítica o mejor dicho autocrítica que hizo Orozco, denota perfectamente el asficciamiento del muralismo como movimiento político social.

En 1940, la pintura mural llega a la cumbre, pero a partir de este año, se inicia su declive que culmina como una crisis aguda en los años cincuenta.

A pesar de que para estas fechas, el Muralismo ha adquirido un prestigio y reconocimiento dentro y fuera del país, al interior, principalmente por el sector oficial, el cual ha fungido como su tutor. Así, la llamada Escuela Mexicana, se convierte en una institución en franca decadencia.

La forma y contenido con los que los tres grandes iniciaron el movimiento, hacía más de 20 años, habían tenido pocos cambios, muchas veces se caía en la repetición.

Los jóvenes artistas simpatizantes con el Muralismo, hacían pocos esfuerzos por buscar nuevas alternativas que enriquecieran e hicieran que el muralismo avanzara.

Empezaba a surgir una generación a los cuales definitivamente no les interesaba continuar con la Escuela Mexicana, debido a que en otros países el arte encontraba formas de expresión que ellos deseaban conocer y experimentar.

Estas son entre otras las causas por las que según algunas fuentes, no se continuó desarrollando el Muralismo Mexicano.

## II.2.2.- LA ESTAMPA CONTEMPORANEA

La estampa por tradición, ha sido una forma de expresión utilizada anteriormente por algunos artistas preocupados por imprimir en su obra una posición crítica ante la situación social y política en la que vivieron. El más representativo es sin duda José Guadalupe Posada.

"Si Posada es por su lenguaje originalísimo, por su actitud cívica, su temática popular y su profesionalismo, el cimiento de la estampa contemporánea; su continuador inmediato, cuya obra gráfica marca el avance revolucionario -en forma y contenido- del blanco y negro, es José Clemente Orozco..." (24), lo cual representa una aportación muy importante al arte Político Popular Mexicano.

El contexto social y político tanto a nivel internacional, como al interior de nuestro país que enmarca a la estampa contemporánea es el siguiente:

### A nivel internacional:

- La recesión económica de los países capitalistas y especialmente de Estados Unidos (1929-1933).
- La consolidación de la Revolución Socialista Soviética.
- La guerra civil española.

### A nivel nacional:

Durante el período presidencial de Lázaro Cárdenas (1933-1940)

- La Reforma Agraria.
- La creación de la Confederación de Trabajadores más fuerte e importante del país.
- La expropiación petrolera
- La intervención de México en la Guerra Civil Española, con

la aportación de armas y el asilo político a las víctimas del fascismo.

- La intervención en la segunda guerra mundial.
- La "creación de los Talleres gráficos de la Nación, la imprenta más grande del país administrada por los propios trabajadores, donde se producían libros para la enseñanza de todos los niños" (25).
- La creación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Cuando en 1937-1938 se disuelve la LEAR, Leopoldo Méndez, Pablo O'higgin, Arenal y Zalce, fundan el Taller de la Gráfica Popular, aglutinando a la mayor parte de grabadores y pintores "... también ellos buscaron un arte nacional, que expresara nuestras experiencias y recogiera nuestra tradición y que fuera elemento importante en el cambio social" (26).

Único taller en el mundo, donde se trabaja en forma colectiva y objetiva; cuyos integrantes se han dado a la tarea de registrar todos los acontecimientos tanto internacionales como nacionales, con una actitud y una posición crítica.

La adopción de muchos artistas de esta técnica (la estampa), como medio de expresión, llevó a sus precursores a formar en 1947 la Sociedad Mexicana de Grabadores con el objetivo fundamental de difundir la estampa.

Esta labor tuvo frutos en varios lugares del país. En Yucatán primero con el Grupo de "Artistas Proletarios Unidos" y después con la Sociedad Yucateca de Grabadores. En Puebla en 1952 en Uruapan y Morelia en las escuelas y talleres organizado por Alfredo Zalce y en Oaxaca en el taller organizado por Arturo García Bustos.

Después de los tres grandes, como lo titula Raquel Tibol en su libro Historia General del Arte Mexicano, surgen dos corrientes



tes:

La de los realistas de objetivación histórica-política o nacionalista, representada por Juan O'Gorman, Carlos Alvarado Lang, Angel Bracho, Jorge González Camarena y otros, que defendían a capa y espada la Escuela Mexicana, y, los individualistas que aunque muchos de ellos se formaron en el Muralismo, se negaban rotundamente a continuar con sus principios; sus representantes son Ru fino Tamayo, José Luis Cuevas, Günther Gerzo, Pedro Coronel, Juan Soriano, etcétera, a los cuales, no trataremos en el presente tra bajo, debido a que si bien su obra es muy importante en la Historia del Arte Mexicano, su orientación a pesar de jugar un papel político, social y cultural bien definido, no se acerca al objeto de estudio de la presente investigación. Sin embargo haremos mención en líneas generales acerca de los principios y características de esta tendencia:

En las décadas de los cincuenta a los sesenta, en los periodos de gobierno de Avila Camacho y Miguel Alemán, el país definitivamente se inclinó en su política cultural, por apoyar a los ar tistas que se habían definido por un arte internacionalista (el informalismo) y que retomaban al neoconcretismo como el último gr ito de la moda venido de Europa y Estados Unidos y que pertenece a la Nueva Abstracción o abstracción geométrica.

"En los años cincuenta, aparecen en forma individual, jóvenes artistas que constituyen lo que se ha llamado el "Nuevo Arte Mexicano" -cuyo deseo explícito era el no ser nacionalista en reac ción al muralismo.

Las características de su arte son:

- Arte decididamente moderno.
- Sin condiciones.
- Arte resultado de experiencias personales individuales e intransferibles.
- Hacia mitad de los 60 (sesenta) se definen coincidencias,

parentescos cercanos o tendencias, una de ellas, es la de los geométristas.

- No parten de posturas de principio, sino de corrientes como el pop-art y el desarrollo de diversas vías constructivistas de los años cincuenta; o bien, de influencias de teorías neogestálticas en ciertos grupos de artistas, los mexicanos comenzaron a interesarse y a trabajar sobre el problema de la percepción, más que sobre la expresión.

Los precursores del neoconcretismo en México son: Carlos Mérida, Matías Goeritz y Gerzo, sus sucesores o continuadores: Matías Goeritz, Manuel Felguerez, Vicente Rojo, Feliciano Béjar, Helen Escobedo, Olachea, Hersua, Fernando González, Sebastián y otros.

### II.3.- El arte Político Popular en el México Capitalista Dependiente.

Es importante recordar que el desarrollo del país, lo había hecho caminar con un solo pie, es decir, que se prestó toda la atención hacia el crecimiento y desarrollo del Sector Industrial, utilizando el capital que se obtenía del campo, sobre todo para la industria de construcción para crear grandes complejos turísticos (Acapulco) en apoyo a la inversión extranjera; con lo cual en 1955 se advierte la peor crisis que ha sufrido el sector agropecuario en toda su historia, a partir de la cual, México se ve obligado a importar fuertes cantidades de alimentos; crisis de la que hasta el momento y a pesar de todos los programas y apoyos que brindan al campo, se sigue profundizando.

Otro acontecimiento que por su magnitud es importante anotar es el movimiento obrero más importante de esa década, el de los ferrocarrileros de 1959, año en que se da el triunfo de la Revolución cubana, primer país socialista en América Latina.

Con estos antecedentes, los años sesenta, son todavía más difíciles para todo el mundo:

La guerra de Vietnam.

El movimiento estudiantil extendido por varios países (Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Japón, México, Argentina).

En el interior del país, el movimiento más importante sin duda es el movimiento estudiantil de 1968, que termina con la masacre de Tlatelolco el dos de octubre del mismo año y que ha dejado una honda y dolorosa huella y una amarga experiencia para todos.

En el ámbito cultural, si bien algunos artistas plásticos se encuentran dispersos, esperando con ansia exponer en Bellas Artes o en Nueva York, existen otros, preocupados por apoyar al pueblo en su lucha diaria.

## II.3.1. LA CARICATURA.

(Abel Quezada)

"La caricatura fue siempre el arma del pueblo. Muchas veces, fue la única arma. Los que practicamos la caricatura tenemos compromiso con el pueblo. Aquel de nosotros los caricaturistas que frente al pueblo defiende a un poderoso, es traidor a su oficio y merece desprecio" (27).

"De la caricatura actual puede decir muy poco. Como ya no existen los periódicos "Románticos" sólo se puede citar el caso de Rius, que por publicar un folleto relativamente independiente es el último de los enojados".

"Los demás con excepciones -con excepciones como Magú, Helio Flores, Naranjo Isaac-, parecen estar muy contentos con el sistema" (28).

(HELIO FLORES)

"De entre mil participantes provenientes de 23 países del mundo, el caricaturista mexicano Helio Flores obtuvo el tercer lugar del III Concurso Internacional de Caricatura de Simavi, en Estambul (Turquía). En entrevista, Helio Flores señala:

"México tiene una larga tradición de caricatura política porque es además, una expresión popular fuerte, "pero como que los caricaturistas han perdido interés en sus lectores -reflexiona-. No deja de sorprenderme el hecho de que un cartonista se pase 30 años manifestando una opinión que, por lo demás, no es la suya sino una interpretación del sentir general y no suceda nada. Ahí está el caso de Fidel Velázquez, puntualiza. Tampoco cree que una caricatura vaya a cambiar la situación del país, "pero a veces es frustrante que parezca que nadie nos oye" (29).

"En cuanto al mensaje coincide en que es más atractivo incluso para alguien que sabe leer. Esta comprobado además, que la mayoría de los lectores de periódico, lo primero que hacen es buscar la caricatura editorial. "Esto es interesante porque se da una comunicación instantánea entre el caricaturista y el lector. Y es por eso mismo peligrosa porque, es más efectiva en lo que ha de decir". Por ello mismo el compromiso del caricaturista es enorme, "se debe de ser honesto con uno mismo en la manera de pensar, políticamente hablando ya gráficamente expresándose. No tenemos la verdad, eso es cierto, y por ello mismo debemos estar conscientes de nuestro compromiso con los demás".

"Curiosamente, en nuestro país existen más caricaturistas de derecha que de cualquier otra tendencia en la geometría política, y esto se debe de acuerdo con Helioflores a que distinguirse en esta tendencia abre las puertas para mejores empleos y mejores oportunidades de sobresalir. Lo peor que puede hacer un caricaturista es intentar quedar bien ya sea con el gobierno, su periódico o su lector, porque eso no es hacer una labor social, sino buscar una conveniencia personal".

"Para su trabajo diario, Helioflores se alimenta de la información proporcionada por los diarios y revistas de actualidad procurando estar al tanto de lo que sucede en el mundo. "En este trabajo de lo que se trata es de establecer una cierta complicidad con el lector", indica y es por ello que se aboca a lo del momento, así, él como caricaturista, no tiene que detenerse en demasiadas explicaciones sobre el tema, sino que lo aborda y con lo esencial de elementos".

No usa el color, por las cualidades propias de donde publica, pero eso no impide que en otros trazos sí lo utilice. Sin embargo, explica que se maneja mejor con el blanco y negro "es donde me siento más tranquilo". Actualmente, Helioflores trabaja en la selección de gráficas que conformarán un libro. No es una tarea sencilla, acota, pero si intentará presentar, lo que a su juicio ha tenido mejor solución plástica" (30).

## (EDUARDO DEL RIO-RIUS)

Originario de Zamora, Mich., comienza su carrera como caricaturista propiamente en el periódico Ovaciones, reemplazando a Quezada en 1956-1957, reconoce tener influencia de Stinberg, rumano nacionalizado norteamericano, a quien se le considera el padre de la caricatura moderna y de Roman Searle (inglés).

En 1966 inicia su carrera en las historietas con los Supermachos y continúa en ellas hasta crear a los agachados.

A continuación, copiaremos algunos párrafos de una entrevista hecha a Rius:

-Partió de una realidad que conocía para crear sus personajes?, ¿Creció entre la gente del pueblo?

-Yo soy de provincia, de Zamora Michoacán, la tierra de los chongos y las beatas. Estudié en el seminario. Intenté hacer de un pequeño pueblo un microcosmos mexicano, que reflejara en sus gentes todos los problemas del país".

-¿Le gustan las caricaturas que no tienen textos?

-Empecé haciendo caricatura muda y creo que ésta es la ideal, pero muchas veces la gente se queda con dudas de lo que quiere decir si no conoce el problema al que se refiere la caricatura. En México, la gente está tan poco politizada que debemos explicarle todo. Además, la historieta es una forma buena para que la gente entienda cierto problema y no le queden dudas.

-Calzonzin y Nopalzin ¿son personajes clásicos de México...?

-Yo le tengo mucho cariño a Calzonzin. Es el personaje que más me ha gustado, aunque no lo puedo hacer ya porque perdí un pleito con el editor original de los supermachos. ¡Me quitaron a mis hijos! Sólo puedo utilizarlos en el cine o en teatro, pero no

en historietas. Por eso me lancé a hacer los Agachados, que han dado más resultados, se venden mucho.

-¿Por qué los bautizó de esa manera, los agachados?

-El título tiene un doble significado. ¿No ha visto cómo en los mercados la gente va a comer a "los agachados" porque normalmente son lugares con mesitas en donde la gente está agachada comiendo? Y tiene el sentido político: un pueblo que vive quejándose, pero agachado ante el poder y el gobierno.

-¿Las caricaturas de usted, han sido publicadas en otros países?

-Sí, cuando estaba en las revistas semanarias, normalmente se fusilaban mis caricaturas en Chile, Perú, en Estados Unidos. En Cuba creían que yo era cubano, porque no había semana que no salieran caricaturas mías en sus periódicos. Cuando hice mis libros, también se los fusilaron, sobre todo "Cuba para principiantes" se lo fusilaron por completo en Perú, Chile, Ecuador y Estados Unidos, así como en Noruega y Dinamarca. Nunca me pagaron un centavo de regalías. En parte yo propicié estos fusilamientos porque quería que se difundiera su contenido.

-¿Qué es lo más importante en una caricatura?

-Que la entienda la gente. Pero no se si se refiera a que lleve textos o que sea muda.

-Me refiero al dibujo y a la intención del artista.

-Mire, la buena caricatura debe ser una combinación perfecta de texto y dibujo. Se complementan el texto y el dibujo. Pero cada caricaturista tiene su manera de decir las cosas.

-¿Qué le interesa hacer con su caricatura, que la gente reaccione a carcajadas?

-Me interesa crear conciencia, que la gente se dé cuenta de la realidad del país en que vivimos, que piensen en lo que pueden hacer para cambiar a su país, y al mundo.

-¿Ha tenido represalias en contra de usted por sus caricaturas?

-En 1968, nos persiguieron mucho porque hicimos una revista, la Garrapata. A Naranjo, a otros y a mí, se nos persiguió mucho. El ejército me secuestró. Hicieron un intento de matarme. Me secuestraron dos veces y me golpearon.

-¿Es muy personal la historieta o puede hacerse en equipo?

¿Tiene alumnos que trabajen con usted?

-Creo que la historieta sí debe ser muy personal, porque si no, pierde el carácter que el creador le dió.

-Se da a la caricatura la importancia artística que tiene?

-Depende de cada caricaturista. Ha surgido Naranjo, que es extraordinario. Además está Helioflores que es un gran dibujante, buen humorista. La calidad depende del caricaturista, no de la aceptación que tenga en los medios políticos o artísticos. Se dice que la caricatura es un arte menor, impuro, pero creo que es el arte por excelencia porque es el que comunica más pronto y con más eficacia. La pintura ha perdido muchísimo de su acción social porque ¿quién ve pintura? toda la gente ve caricaturas. Ahí está



la diferencia" (31).

En la actualidad, ha surgido la idea entre algunos artistas por organizarse en grupos o talleres, con la intención de hacer un arte que responda a las necesidades y exigencias que este momento histórico plantea.

Así tenemos que a raíz de la muerte de Siqueiros en 1974 se formó un fideicomiso que lleva su nombre, para propiciar el desarrollo del arte público, manejado por la viuda del artista y Felipe Lacontre; en 1978, año en que se contaba con quince jóvenes integrantes que conformaban el Taller Siqueiros en Cuernavaca, Mor., todos ellos con una preparación teórica para retomar las tesis siquerianas con una posición crítica que las haga crecer, basados en la crítica y autocrítica, así como en un trabajo de verdadero equipo con una práctica artístico-política, al lado de obreros textiles, retomando el realismo social que caracterizó al maestro en la producción de su obra.

El grupo "Suma" con una tendencia informalista, pintó los muros de la ciudad para crear un arte público nuevo en el que se evidencia una crítica social (desintegrado actualmente).

La organización de Arte y Cultura recién formada (1985) la cual se define como una organización independiente tanto de las instituciones oficiales, como de los partidos de izquierda con principios siqueirianos también.

Tepito, Arte Acá, grupo de jóvenes artistas que a partir de la problemática urbana, también se plantean crear un arte popular, con muy buenos resultados.

El Taller de Arte e Ideología, el proceso pentágono, el Colectivo, El Caligrama de Monterrey, El Mira y muchos otros.

Todos ellos en busca de un arte verdaderamente político po-

pular, difícil tarea, en la que desgraciadamente han encontrado poco apoyo y muchos obstáculos.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO II

- 1) José Antonio, Murillo Reveles,  
José Guadalupe Posada,  
México, Enigma S.A., 1963,  
TOMO I,  
150 págs.,  
(Col. Técnica y Ciencia),  
pág. 24
- 2) Raquel, Tíbol,  
Historia General del Arte Mexicano,  
México-Buenos Aires, Hermes S.A., 1964  
248 págs.,  
pág. 94
- 3) Ibidem  
pág. 94
- 4) Ibidem  
pág. 94
- 5) Ibidem  
pág. 117
- 6) José Antonio, Murillo Reveles,  
José Guadalupe Posada  
México, Enigma, S.A., 1963  
Tomo I  
150 págs.,  
(Col. Técnica y Ciencia).  
pág. 24
- 7) Ibidem  
pág. 23
- 8) Ibidem  
pág. 29
- 9) Ibidem  
pág. 36

- 10) Ibidem  
pág. 36
- 11) Ibidem  
pág. 83
- 12) Ibidem  
pág. 133
- 13) Ignacio, Márquez Rodiles,  
El Muralismo en la ciudad de México,  
México, D.D.F., Secretaría de Obras y Servicios,  
1975,  
103 págs.  
(Col. Popular),  
pág. 13
- 14) Ibidem  
pág. 14
- 15) Raquel, Tibol,  
Historia General del Arte Mexicano,  
México-Buenos Aires,  
Hermes S.A., 1975,  
439 págs.,  
pág. 244
- 16) Ibidem.,  
págs. 269 y 270
- 17) Ignacio, Márquez Rodiles,  
El Muralismo en la ciudad de México,  
México, D.D.F., Secretaría de Obras y Servicios,  
1975  
103 págs.,  
(Col. Popular),  
pág. 5
- 18) Ibidem.,  
pág. 5 y 6
- 19) Raquel, Tibol,  
Historia General del Arte Mexicano,  
México-Buenos Aires  
Hermes S.A., 1975,  
439 págs.,  
pág. 156

- 20) Ibidem.,  
pág. 156
- 21) Ibidem.,  
pág. 309
- 22) Ibidem.,  
pág. 310
- 23) "Orozco Crítica el Manifiesto"  
del Sindicato de Pintores, en  
Historia de México,  
México  
156 págs.  
pág. 291
- 24) Raquel, Tibol,  
Historia General del Arte Mexicano.  
México-Buenos Aires,  
Hermes S.A., 1964,  
248 págs.  
pág. 351
- 25) Adolfo Mexiac,  
"Introducción al Grabado  
en México", en  
"Taller Proyecto" de la ENAP, en  
febrero 16 de 1977,  
9 págs.,  
pág. 6
- 26) "El arte de la Estampa", en  
Historia de México,  
México, Salvat,  
156 págs.,  
pág. 6
- 27) Abel Quezada,  
"La caricatura", en  
Los Universitarios,  
Agosto 1978,  
pág. 5
- 28) Ibidem.,  
pág. 7

- 29) Helioflores,  
"El caricaturista debe ser  
cómplice en los temas de actualidad", en  
El día, 9 de julio de 1985,  
pág. 12
- 30) Ibidem.,  
pág. 12
- 31) Entrevista con Rius,  
Los Universitarios,  
15-30 noviembre 1976,  
sin página.

CAPITULO II  
R E S U M E N

A lo largo de este capítulo, hemos visto cuál ha sido el desarrollo del Arte Político Popular en tres momentos históricos importantes en México; en el México Independiente, después en la Revolución Mexicana y posteriormente en la etapa capitalista dependiente.

En el México Independiente, el Arte Político Popular, teniendo como principales representantes a Gabriel Vicente Gaona, José María Villaseca y Constantino Escalante, toman la caricatura como su arma más poderosa para dar la lucha al lado del pueblo en contra de la opresión y tiranía de los gobiernos como Santana y Porfirio Díaz, con el objeto de concientizar e incitar a la acción para derrocar a las dictaduras.

Después aparece Posada (1870), quien retoma toda la experiencia de sus antecesores, para dedicar toda su vida al arte de este género, también con una posición crítica asume su responsabilidad histórica y produce una obra de 15 mil grabados, además de participar en varios periódicos.

Posada dominó y utilizó todas las técnicas existentes en grabado: el grabado en relieve, en hueyo y de superficie; hizo uso del grabado en madera, en piedra y en metal (cobre, zinc y acero).

El lenguaje de este artista es totalmente popular; El Diablo, la calavera, Don Chepito, etcétera. Por su trabajo José Guadalupe Posada es considerado al lado de muchos otros, como precursores de la Revolución Mexicana en su lucha contra el Porfirismo.

El antecedente al muralismo, es directamente la Revolución Mexicana de 1910.

El muralismo aparece como una reacción a las tendencias artísticas extranjerisantes que dominaban el panorama cultural de esa época.

Después de su participación activa de Orozco y Siqueiros en la Revolución, cuando ésta entra en reflujó, Siqueiros encuentra en un viaje que hace a Europa a Diego Rivera y regresan a México juntos para iniciar el primer mural (1922) con la aceptación de Vasconcelos (Secretario de Educación de Obregón) en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria "La creación", con el cual, no quedaron satisfechos los artistas.

Después redactan y firman el "Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores", en el cual plasman su posición política, así como su concepción del papel del arte en ese momento desde una posición de lucha de clases.

Los pintores de esa época, inventaron la palabra "Muralismo" para designar un estilo de arte con un propósito de carácter ideológico. Un arte que decore las paredes principales de los edificios públicos. Este tipo de pintura inspiró su temática en la historia política de México.

Es así como basados en estos principios, cada artista se dedica tanto a la participación política, como a la creación artística.

Hasta llegar a 1940, año en el que se logra el clímax del muralismo, con un reconocimiento a nivel internacional, pero en el que también se inicia su decadencia.

Orozco critica el "Manifiesto" con una actitud destructiva.

La decadencia se evidencia, los muralistas desgastan el lenguaje artístico y sus continuadores no hacen otra cosa que repetir a los maestros, con lo cual el arte en México toma dos caminos:

- 1.- La Escuela Mexicana.- Los muralistas y sus sucesores.
- 2.- El Nuevo Arte Mexicano.- La nueva generación de artistas que se oponen radicalmente a continuar con el muralismo.



Son los años cincuenta y el gobierno de Miguel Alemán consecuentemente con su definición política toma como hijos predilectos de su régimen a los creadores del Nuevo Arte Mexicano (Tamayo, Felguerez, Matías Goeritz, etcétera), con lo cual se termina el paternalismo oficial hacia el muralismo.

Si bien los artistas preocupados por retomar los principios del muralismo se integran en el "Taller de la Gráfica Popular" pero, por los resultados obtenidos, es evidente que no logran todo lo propuesto.

El panorama que prevalece de 1960 a 1980, está dominado por varias corrientes artísticas continuadoras del Nuevo Arte Mexicano cuyas búsquedas resultan interesantes y valiosas, pero que no tienen que ver con el arte Político Popular.

Entre los pocos artistas que quedan, unos de ellos son los caricaturistas, quienes han resurgido toda la tradición política de este género, siendo en estos momentos los verdaderos portavoces del pueblo, creando conciencia que se concretiza en acciones para cambiar la situación actual en la que vivimos. (Quezada, Helioflores, Magú y Rius).

También existen intentos de los trabajadores del arte, que tratan de organizarse como grupo con una posición político-artística de clase; muchos, son sólo intentos, otros, apenas empiezan a dar pequeños frutos y otros están conformándose.

## CAPITULO II

### C O N C L U S I O N E S

En el México Independiente, las relaciones sociales de producción se basaban en el latifundismo; la lucha de clases se sintetiza entre los asendados y terratenientes junto con la iglesia que son los que ostentan el poder y quienes poseen los medios de producción. La otra clase social, la oprimida y explotada, los jornaleros agrícolas que trabajan en las haciendas.

Los artistas que desde la mitad del siglo XIX hasta principios del XX, realizan y crean un arte político popular, lo hacen con una posición crítica junto a los que defienden la independencia lograda y en contra de las dictaduras de Santana y Porfirio Díaz.

En cuanto al lenguaje utilizado por estos artistas, "la caricatura", la historia ha demostrado, que es el más accesible, por su acercamiento a la realidad en su forma y contenido.

La aceptación que tuvieron, sobre todo Posada es indiduble, ya que cualquiera de nosotros aún ahora, sentimos como parte de nuestra cultura a las calaveras, imagen representativa de la obra de este artista.

La Revolución Mexicana de 1910, tuvo como ideólogos a la pequeña burguesía, la cual una vez que tomó el poder, se olvidó de los principios y consignas por las que se había luchado, pero tenía temor de ser derrocada, sobre todo por la inestabilidad que mostraron los gobiernos que la sucedieron (El Triunvirato) y las luchas campesinas que continuaban en algunos puntos del país, por lo que el gobierno se apresura a tomar medidas que lo hagan aparecer ante el pueblo, como revolucionario, una de estas medidas fue la repartición de algunas tierras, pero bien sabía que era necesario asegurar su estancia en el poder, así se crea la necesidad de dar al pueblo una identidad nacional, dentro de la cual el Mura-

lismo, en el terreno plástico la hace realidad.

Pero al estabilizarse políticamente y definirse como un país en vías del capitalismo con una acelerada industrialización, el Muralismo no sólo deja de servirle como un arma ideológica, sino que había ido mucho más lejos de lo deseado, por lo que definitivamente entra en contradicción con los intereses del Estado.

Esta es la causa principal del asficciamiento y decadencia del muralismo, hubiera encajado perfectamente en un país con una revolución socialista como lo fueron la Rusia, la China y la Cuba, ya que los principios del socialismo y del Muralismo son totalmente armónicos y coherentes, pero no en una revolución democrática burguesa como la que vivió México en 1910.

Un dato que evidencia lo anterior, es la fecha en que el Muralismo llega a su climax (1945-1947) para pasar después de estos años en decadencia, precisamente en el Gobierno de Miguel Alemán defensor y difusor de la pintura de Rufino Tamayo, pintor que se opuso rotundamente a la "Escuela Mexicana" y que fue premiado con su Museo en Chapultepec en cuya inauguración estuvo acompañado del presidente López Portillo y de Miguel Alemán; este último, considerado como uno de los presidentes más derechistas y reaccionarios que ha tenido México.

Los problemas a los que se enfrentó el muralismo como movimiento artístico político popular fueron:

Al interior del grupo que conformaban los muralistas, existían fuertes diferencias ideológicas (troskista-stalinista), esto evidentemente tuvo que repercutir en el cómo se concebían la táctica y la estrategia, la historia y los problemas nacionales y qué alternativa de solución planteaban para los mismos, estas diferencias impidieron un trabajo de equipo, de grupo político.

El muralismo crea conciencia de los problemas y señala alternativas como la creación de un nuevo sistema social que acabara

con ese clasista, pero en la realidad la izquierda en México es aún muy joven (nacimiento del PCM, 1919), por lo que las alternativas de organización políticas que se ofrecían a las clases revolucionarias, estaban creándose.

Otra contradicción que observamos en el Muralismo es el hecho acerca de que el muralismo iba dirigido al pueblo, conformado éste en su mayor parte por campesinos, ya que la clase obrera estaba apenas surgiendo, pero la ubicación de los murales se sitúan en las principales ciudades (Guadalajara y México), por eso como lo afirma Rodiles, fue un movimiento de ciudad, alejado de los campesinos, los cuales poco acudían a las grandes ciudades y cuando lo hacían no era para admirar o conocer los murales, sino para convertirse en obreros o para arreglar asuntos relacionados con su parcela o ejido en el entonces Departamento Agrario. Esto nos hace pensar que estaba de alguna manera fuera de contexto.

El pueblo al que ellos querían dirigirse (obreros y campesinos), no conocía la historia de México, si bien tiene algunos conocimientos éstos son empíricos o heredados por sus antepasados (no por esto dejan de ser muy valiosos) pero no es posible que puedan decodificar el contenido de los murales, por ejemplo el de Diego Rivera en el Palacio Nacional, ya que este artista utiliza conceptos y categorías filosóficas e históricas muy elevadas.

La falta de una discusión basada en la crítica y autocrítica acerca de su teoría y práctica artística como grupo ocasionó que cada uno avanzara en forma individual sobre todo en los artistas que sucedieron a los maestros, los cuales al no entender cuál era la esencia del muralismo, de manera mecánica, copiaron y desgastaron este lenguaje de manera hasta corriente, utilizando al indígena como caballo de batalla.

En cuanto al lenguaje utilizado, desde la llegada de los españoles, los indígenas en nuestro país pasan a ser los esclavos, la clase socialmente oprimida y rechazada. Durante toda nuestra

historia, el indigenismo ha representado un gran problema social, político y económico para todos los gobiernos; los cuales han luchado contra las culturas indígenas más importantes de nuestro país, sobre todo de aquellas que han mostrado resistencia para entrar a la sociedad de consumo en la que vivimos.

El muralismo retoma al mundo prehispánico o indígena como la forma de expresión más pura de nuestra cultura, lo hace con una actitud crítica sobre el momento histórico en el que surgió y se desarrolló; la ubica como una clase social, y eso es muy importante, ya que el mundo prehispánico se encontraba bastante lejos de los campesinos y obreros de ese momento, en cambio, si se le ubica como una clase social oprimida y explotada, al igual que los obreros agrícolas y los obreros industriales, entonces sí logramos su identificación, tomando algo que les es común a ellos, su clase social y su papel histórico.

La diferencia entre tomar al indígena como un símbolo abstracto de una cultura prehispánica y retomar al indígena dentro de una sociedad esclavista como una clase social oprimida, nos dan dos concepciones políticas distintas en el uso del lenguaje artístico. ¡BIEN POR LOS MURALISTAS!.

Los principios y esencia del Muralismo en la actualidad, son retomables en los siguientes términos:

- 1) La organización política de los artistas para crear un arte comprometido con la realidad social, para no caer en el aislamiento e individualismo, brindando una crítica con claridad y argumentos teóricos, que además proponga alternativas y propuestas concretas prácticas a los problemas que trata.
- 2) La consecuencia entre la práctica artística y la práctica política, ya que son indisolubles para quienes pretenden crear un arte político popular. No hay teoría revolucionaria sin práctica revolucionaria y viceversa.

- 3) La preocupación constante por parte de los artistas que se plantean realizar un Arte Político Popular, acerca de la constante búsqueda hacia nuevas técnicas y formas de expresión.
  
- 4) La utilización de los muros como un instrumento valioso en la creación del Arte Político Popular, sin desdeñar otras posibilidades o cerrarse a ésta, únicamente.

CAPITULO III  
CONCLUSIONES FINALES

1. Partimos de una Estética Marxista que considera al arte como una actividad práctica creadora, abierta a todo tipo de arte de cualquier momento histórico y cualquier corriente, escuela o tendencia, por lo que reconocemos la existencia y validez de otro tipo de manifestaciones artísticas que poseen objetivos distintos a los que persigue el Arte Político Popular, tema central de nuestra investigación.
2. Consideramos correcta y validamos como forma de expresión del Arte Político Popular, al realismo socialista, pero sólo como punto de partida y no como única forma de expresión.
3. Consideramos al Arte Político Popular inmerso siempre dentro de un movimiento político revolucionario, con tres objetivos fundamentales en el proceso de lucha:
  - a) Como generador de conciencia, educación política e incitación a la práctica revolucionaria.- Antes de la Revolución al lado de organizaciones políticas revolucionarias cuyo objetivo es la toma del poder para la creación del socialismo.
  - b) Después de la toma del poder por la clase revolucionaria, para educar y crear conciencia al pueblo de lo vivido, del momento presente y del trabajo que implica para todos la construcción del socialismo.
  - c) En la consolidación del socialismo, como apoyo ideológico de la Revolución.

El Arte Político Popular en México, puede dividirse en dos grandes tendencias: el Muralismo y la Caricatura.

A continuación hablaremos un poco más acerca de la caricatura:

Tanto el muralismo, como la caricatura utilizan al realismo como lenguaje artístico, sin embargo, la caricatura ubica a sus personajes en una situación y contexto social que la gente conoce y maneja cotidianamente, además las complementa con el humorismo, elemento importante en este género.

Otra diferencia importante entre estos dos géneros, es el número de elementos plásticos que utilizan cada uno, la caricatura por lo regular tiene un trazo libre y rápido con uno o dos personajes con una escenografía o fondo muy sencillos, rápidos de leer y fácil de decodificar, porque además viene completamente, la mayoría de veces por frases ingeniosas que le dan mayor interés.

El mural, tiene un sinnúmero de elementos que se tienen que observar detenidamente, exigiendo un conocimiento base por parte del espectador que le permita captar el mensaje. Los murales realizados dentro del movimiento muralista, fueron creados en un México totalmente diferente en relación a la arquitectura y planeamiento de una ciudad que nunca se pensó que crecería tanto, con las remodelaciones, ejes viales y todos los cambios que ha sufrido la ciudad, se ha transformado también el punto de vista del espectador hacia ellos.

Otra de las posibilidades que hacen a la caricatura más accesible al pueblo, es el soporte que utilizan (periódicos, revistas o historietas) los cuales por su distribución, tamaño y precio, hacen posible el acceso del pueblo a esta manifestación artística. Además se pueden observar en cualquier lugar, (casa, camión, metro, la calle, etcétera).

Pero también se hace necesario mencionar sus límites e inconvenientes:



Es una manifestación artística efímera.

En las sociedades capitalistas, es considerada como parte del arte menor.

Es muy mal pagada.

Es un género muy difícil de dominar técnicamente hablando.

Después de haber analizado por una parte al Muralismo y por la otra a la caricatura como las dos principales manifestaciones del Arte Político Popular en México, podemos afirmar que la historia ha demostrado que si bien el Muralismo como movimiento político-artístico es retomable en los puntos ya mencionados, la caricatura ha sido y es el género Político Popular por excelencia.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- 1) Alonso, Antonio José,  
Metodología,  
2da. ed.,  
México, Edicol, S.A.,  
143 págs.
- 2) Marx, K., y Engels, F.  
Obras Escogidas,  
Moscú, Editorial Progreso, 1979,  
Tomo I,  
615 págs.
- 3) Hadjinicolaou, Nicos,  
Historia del Arte y Lucha de Clases  
5a. ed.,  
México, Siglo XXI Editores. S.A., 1976,  
231 págs.
- 4) Marx, Karl,  
El Capital  
México, Siglo XXI Editores, S.A.,  
Tomo I  
381 págs.
- 5) Engels y Marx,  
La Ideología Alemana  
México, Ediciones de Cultura Popular, 1977,  
580 págs.
- 6) Marx, Karl,  
El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte  
Obras Escogidas  
Editorial Moscú  
615 págs.
- 7) Aziz Nassif, Alberto,  
"La Cultura Subalterna en México"  
Cuadernos de Estudio NO. 4, del  
Centro de Estudios Ecuménicos, A.C.  
México, D.F.  
71 págs.

- 8) Sánchez Vázquez, Adolfo,  
Las Ideas Estéticas de Marx,  
5a. ed.  
México, Era,  
293 págs.
- 9) Sánchez Vázquez, Adolfo,  
Estética y Marxismo,  
Tomo I  
4a ed.,  
México, Era, 1980,  
430 págs.  
(Col. El Hombre y su Tiempo)
- 10) V.L., Lenin,  
Obras Escogidas,  
Tomo III,  
Moscú, Editorial Progreso, 1961,  
879 págs.
- 11) Mao-Tsetung,  
Intervenciones en el Foro de Yenán  
sobre Arte y literatura,  
Pekin, Ed. en Lenguas Extranjeras,  
1972,  
341 págs.
- 12) Caballero Bonald, J.M.,  
Narrativa Cubana de la Revolución,  
Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1968,  
257 págs.  
(Col. Libro de Bolsillo)
- 13) Sánchez Rebolledo, Adolfo  
Fidel Castro/La Revolución Cubana,  
3a ed.,  
México, Era, 1976  
636 págs.
- 14) Gramsci, Antonio,  
Los Intelectuales y la Organización  
de la Cultura,  
México, Juan Pablos, S.A., 1975
- 15) Torres Michua Armando,  
La Pintura Contemporánea (1900-1950)  
Dir. Gral., de Difusión Cultural,  
Depto. de Humanidades,  
UNAM

- 16) José Guadalupe Pozada,  
Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, SEP.,  
Tomo I,  
150 págs.,  
(Col. técnica y Ciencia)
- 17) Tibol, Raquel,  
Historia General del Arte Mexicano,  
Epoca Moderna y Contemporanea,  
México-Buenos Aires, Hermes, 1964,  
248 págs.
- 18) Márquez Rodiles, Ignacio,  
El Moralismo en la Ciudad de México,  
México, D.F. Secretaría de Obras y  
Servicios,  
1975,  
103 págs.  
(Col. Popular Ciudad de México)
- 19) Abel Quezada,  
"La caricatura", en  
Los Universitarios  
Agosto 1978
- 20) Entrevista con Rius,  
Los Universitarios,  
15-30 noviembre 1976
- 21) Helioflores,  
"El caricaturista deber ser complice  
en los temas de actualidad",  
Periódico El Día,  
9 de Julio de 1985
- 22) Baudrillard, Jean,  
Crítica de la Economía  
Política del Signo,  
5a. ed.,  
México, Siglo XXI, 1983,  
263 págs.
- 23) de Micheli Mario,  
Las Vanguardias Artísticas  
del Siglo XX,  
4a. ed.,  
Madrid, Alianza Editorial,  
1984,  
447 págs.