

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**DEFINICION Y CLASIFICACION DEL
ARTE POPULAR**

T E S I S

PARA OPTAR POR EL GRADO
DE DOCTORADO EN
HISTORIA DEL ARTE

MTRA. ANA ORTIZ ANGULO

*HX85
ORT*

1 9 8 5



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 esta 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.

C O N T E N I D O

INTRODUCCION	I
I.- LA ACTIVIDAD ESTETICA Y EL ARTE	
1) La actividad estética	1.
2) La definición del arte	7.
3) El arte en la sociedad capitalista	11.
Notas	15.
II.- EL MATERIALISMO DIALECTICO Y EL ARTE	
1) Antecedentes	17.
2) El materialismo dialéctico	21.
3) El materialismo antes y fuera de la URSS	26.
4) Teorías sobre el arte y el origen del arte en la URSS	31.
5) Los orígenes del arte. Una crítica y una posición	43.
Notas	56.
III.- EL ARTE POPULAR	
1) La división entre arte dominante y arte popular	60.
2) Dos posiciones teóricas	66.
3) Teorías sobre el arte popular en México	74.
4) La cultura, el arte y el arte popular. Una proposición	112.
5) Características del arte popular	126.
6) Arte popular único	134.
Notas	136.
IV.- EL ARTE POPULAR Y EL FOLCLOR	
1) El objeto del folclor y su lugar en las ciencias humanas	140.
2) Folclor y antropología	148.

3) El folclor, la historia y la teoría del arte	158.
4) Productores de folclor	164.
5) Características del hecho folclórico artístico	175.
Notas	182.
V.- TODO LO QUE NO ES ARTE POPULAR	
1) Introducción	184.
2) Arte popular y popularidad	185.
3) Arte popular y artesanía	186.
4) Arte popular y cultura y arte de masas	197.
5) El arte popular y el Kitsch	212.
Notas	232.
VI.- ARTE POPULAR, ARTE PARA EL PUEBLO. CONCLUSIONES	234.
Notas	244.
VII.- CLASIFICACION DEL ARTE POPULAR	246.
 BIBLIOGRAFIA	 254.

INTRODUCCION

Conocí a Rafael García hacia 1944 en la hacienda de San Sebastián, Etzatlán Jalisco. Por esa época debe haber contaba con 26 años de edad y era un hombre corpulento y de mal aspecto. Su ropa era considerablemente más pobre que la de los rancheros del lugar. La miseria endémica de peones y sus familias, sujetos aún en esa época - (después de 34 años de Revolución) al régimen de salario=deuda, era - la tónica general de su grupo social. Pero Rafael García se veía -- hundido aún más por el grave alcoholismo que padecía. A pesar de eso, era apreciado por sus raras cualidades. Rafael García, apodado el Sa-be-sabe, era el mejor músico de la región. Cada día me sorprendía con un aspecto diferente de su genio artístico. Su breve biografía nos se ñala el origen y desarrollo de estas habilidades: había nacido en el pueblo de San Andrés del mismo estado, en ese lugar oficiaba un sacer-dote católico que tenía conocimientos y afición por la música por lo que había formado un conjunto con los niños del lugar a los que había enseñado a cantar y a tocar varios instrumentos para acompañar los -- oficios religiosos. Esta fue la oportunidad para Rafael García de -- aprender a leer y escribir música aún antes que la palabra escrita. También aprendió a tocar el órgano y a cantar la misa. Muy niño perdió a su madre y su padre se casó por segunda vez. Sufrió las viruelas que le dejaron el rostro lleno de cicatrices además de perder un ojo. La nueva familia tuvo que desplazarse de su lugar de origen buscando la mínima subsistencia y así llegaron a radicarse a San Sebastián, cuadri-lla de no más de cien habitantes. Su oficio de sacristán y organista no podía serle de mucho provecho ya que en la capilla rara vez se hacían ceremonias. Pero podía tocar cualquier instrumento que llegara a sus

manos e incluso los fabricaba. Su buena voz de tenor le ayudaba a contestar en latín la misa pero también cantar canciones rancheras. Pronto formó un grupo de mariachis con los jóvenes del rancho a los que enseñó pacientemente a tocar la guitarra, el guitarrón, la vihuela y el clarinete. El mismo tocaba el violín. Componía letra y música de canciones y corridos que interpretaba el marichi que pronto adquirió fama en la región. Para la iglesia componía cantatas acompañadas por música para órgano que escribía en el escaso papel pautado que podía conseguir. Alguna vez lo vimos componiendo música para violín: tocaba la melodía y se detenía para escribirla. Posiblemente se conserve algo de su música en la parroquia de San Marcos.

Una ocasión llegó, sobre una carreta jalada por bueyes, un piano para la dueña de la hacienda. Hombres, mujeres y niños se congregaron en el patio de la casa grande para conocer el extraño aparato. Cuando doña Antonia se puso a interpretar invenciones de Bach, sonatas de Bethoveen y nocturnos de Chopin, la gente la oía congregada en el corredor principal y Rafael, agarrado de las rejas de la ventana, lloró de emoción. Nunca había oído música interpretada por un piano, nunca había escuchado música de concierto. Fue la revelación más extraordinaria de su vida. Al día siguiente lo encontramos sentado al piano, tocando. Era una sonata de Bethoveen. No recuerdo si leía la partitura o tocaba de memoria, pero indudablemente Rafael interpretaba a Bethoveen. Quince días después lo rescatamos de la cárcel municipal después de una larga borrachera. Algún tiempo después supimos de su muerte..

La experiencia que significó el haber conocido a Rafael García me inició con los problemas que presenta la relación del arte

con el pueblo y con la sociedad en general. A lo largo de los años se me han ido presentando interrogantes que exigían una solución: ¿el arte del pueblo es inferior al arte culto? Si es así, ¿a qué se debe esa inferioridad? ¿Qué circunstancias han provocado la distinción entre el arte del pueblo y el de las élites? O es, como han dicho, que el pueblo hace arte sólo por instinto y es incapaz, funcionalmente, de hacer arte "en toda la dimensión de la palabra" ¿Qué significan casos como el de Rafael García en el que era evidente su genialidad artística? Se me contestó que era una excepción, aún más, que su frustración provino de su inclinación por la bebida. Estas respuestas no me satisficieron. El genio del Sabe-sabe no era aislado. ¿Cómo pudo con él como maestro, Cristóbal Salas aprender a tocar el clarinete en unas semanas? ¿Y cómo era posible que, otro joven campesino, José Arellano, dibujara hermosas cabezas de caballos, al carbón, en los muros de las ruinas de la fábrica de tequila? ¿Y a qué se debía que para determinadas fiestas religiosas todo el pueblo participara en danzas y pastorelas? ¿Por qué el genio de Rafael García, ¡y tantos Rafaeles García! ¿No pudo desarrollarse? ¿Dónde está la hermosa voz de José Ibarra? ¿Qué queda de la danza de la Conquista y de las Pastorela? Pronto me dí cuenta que esos casos no se presentaban sólo en el lugar sino que, en sus propias dimensiones y concreciones diversas, se daban en toda la República y aún en todo el mundo.

Cada rancho, cada aldea, cada pueblo tiene sus genios, pero también el pueblo en general es potencialmente artista. Pero las condiciones sociales les han negado las posibilidades de desarrollarse integralmente. La falta de estímulos y oportunidades los condenan a la ignorancia, al aislamiento, a la frustración y con todo ello, en

Ilustraciones 1

en muchos casos al alcoholismo y a la muerte. Antes de abordar teóricamente los problemas del arte en general y del arte popular en particular, la evidente injusticia que mostraba la práctica artística del pueblo me hirió profundamente. Por un lado fui testigo de la paulatina pérdida de tradiciones artísticas ante el embate de la vida moderna, la sustitución de la creación musical viva, por ejemplo, por la radio y la cinta magnetofónica y del barro por el plástico y el aluminio, y por otro, del desperdicio de la potencialidad artística de millones de niños a los que no llega la oportunidad de una educación integral y mucho menos las acciones institucionales de difusión cultural.

Confieso la poca objetividad que me llevó a escoger el tema del arte popular. La elección no sólo fue producto de la más pura subjetividad sino que nació al calor de la pasión. Pasión que presentó dos aspectos: el amor y la ira. El amor al pueblo, en abstracto y en concreto; la ira ante la injusticia de su marginación, opresión y explotación. Este fue el motor que echó a andar la investigación sobre estos temas y que ha ocupado parte de mi tiempo de trabajo.

Ante la gran diversidad de opiniones de los más diversos autores mexicanos y extranjeros sobre la conceptualización del arte popular se fue imponiendo poco a poco la necesidad de dilucidar la esencia del objeto y del hecho artísticos populares, pero al mismo tiempo las más profundas causas sociales e históricas de su existencia como fenómeno distinto al arte "culto".

La teoría burguesa aun cuando ha revelado un gran interés por los pueblos primitivos antiguos o contemporáneos, ha tenido - cuidado de establecer las fronteras entre la cultura "culta", eurocentrista, y la popular, señalando que ésta es importante antropológicamente pero negándole todo derecho de una valoración estética.

Para la teoría materialista dialéctica el trabajo de investigar el arte y las culturas populares reviste además del interés propiamente intelectual, de otra importancia: la cultura popular es parte fundamental de la práctica revolucionaria que propone cambiar las condiciones de vida de los pueblos. Para que la práctica revolucionaria sea consecuente y eficaz debe estar basada en un planteamiento teórico correcto.

Sobre esta línea se proponen en este trabajo algunos conceptos fundamentales para el estudio de estas manifestaciones. Dada la gran variedad de soluciones que se han dado, considero indispensable combatir el confucionismo que ha llevado a políticas erróneas y aun nefastas para las obras e incluso para los mismos creadores de arte popular. Por ejemplo: una política de fomento y difusión del arte popular puede desembocar en un incremento de la explotación económica y social del mismo creador y/o a la degradación del objeto por su equivocada comercialización.

Aún, en un sentido más amplio, puede ahondar la brecha entre arte (cultura) popular y arte (cultura) dominante. Estas políticas mal fundamentadas, llegan al absurdo de tratar de negarle al pueblo el acceso al arte (y a la cultura) o de darle falseadas (facilitadas, popularizadas) las obras paradigmáticas del arte universal.

Ahora bien, dada la incorporación de los pueblos a la civilización moderna de tipo occidental, en la cual unas de sus caracte

rísticas son la producción mecanizada y el intercambio de mercancías, tanto al teórico como al productor de arte se le imponen -- varias tareas: entre ellas, la más importante es la valorización de las obras del pueblo, su investigación, su preservación, su inclusión en la historia y en la sociología del arte, y la promoción de una práctica artística que proveniente del pueblo o de los sectores intelectuales avanzados, llegue al pueblo con satisfactores a sus propias necesidades; en lugar de fomentar la tradición en la que impera el signo del aislamiento y la marginación social, prohijar la producción de un arte del pueblo para el pueblo. En el terreno teórico, sólo el materialismo dialéctico como concepción de la realidad y como método de investigación nos puede conducir a contrarrestar las posiciones elitistas, eurocentristas y románticas, y también nos da elementos para distinguir el auténtico arte popular de otras manifestaciones que se presentan como artísticas y como populares pero que no son lo uno ni lo otro, sino que son producción de pseudoarte para las masas.

En términos generales el método materialista dialéctico puede ser resumido de la siguiente forma: hay que distinguir dos fases o momentos esenciales en cualquier indagación: el proceso de investigación y el proceso de exposición. El primero de acuerdo con Marx (Postfascio a la segunda edición de El Capital), es el que tiene por objeto que el investigador haga una asimilación, lo más completa posible, de la realidad por conocer. Este conocimiento de la realidad tiene que tomar en cuenta tres elementos o momentos indispensables: el conocimiento lo más exacto y objetivo de los datos de la realidad investigada, los nexos internos y externos de esa realidad con otras dentro de la totalidad y el proceso de desarrollo que esa

realidad ha ido sufriendo en el tiempo. Así, se obtienen, se elaboran, ciertos conceptos que a juicio del investigador corresponden a la realidad conocida y que, de alguna manera, explican esa realidad a nivel teórico. Abstracciones que son un reflejo intelectual de la realidad y que corresponden a notas o características esenciales y generales. Llegado a este punto comienza el camino de retorno, es decir, el proceso intelectual de ir dotando de contenido a las abstracciones establecidas. Este trabajo, de exposición, no debe ser azaroso no caótico: en una progresión lógica, cada paso debe ser más concreto que el anterior pero más abstracto que el siguiente. Cada concepto debe irse delimitando cuidadosamente.

Por este camino debe llegarse a la explicación lógica de la materia investigada, o sea al conocimiento de la realidad concreta "rica en determinaciones". En el trabajo aquí presentado he intentado apoyarme en el método materialista dialéctico, y mi objetivo será logrado si al finalizar la lectura se han aclarado dudas y confusiones y si el arte popular se presenta a los investigadores en toda su riqueza, pero en su dimensión real.

La estructura de esta obra es la siguiente: comprende a partir de las categorías más generales para ascender a las más concretas y llegar así hasta los objetos mismos. El primer capítulo se refiere a la actividad estética en general, se le diferencia de otras actividades humanas y se inscribe el arte dentro de ella. En el segundo capítulo, se examinan las principales aportaciones de la filosofía materialista a los problemas del arte, sin omitir a los autores idealistas más importantes anteriores a Marx, que influenciaron posteriormente a la estética. Este capítulo también trata de dilucidar el origen del arte con el objeto de encontrar el momento en que

el arte se divide en dos: el propio de la clase dominante que lo utilizará para sus propios fines y el de la clase dominada. Después, en el capítulo tercero, se procede a definir el concepto de arte popular resaltando su importancia. Una vez definido arte popular se propone dividirlo en dos grandes ramas: el arte popular único que es producido espontáneamente y el arte popular tradicional o folclor. El siguiente capítulo, el cuarto, se dedica a examinar las diferentes teorías folclóricas y a exponer nuestros propios puntos de vista sobre lo que sostenemos que debe considerarse como folclor, su importancia teórica y práctica, y las principales características que presenta. Hasta aquí considero haber agotado el tema de la definición del arte popular. Sin embargo, examinando la realidad circundante, encontramos que hay muchos actos y objetos a los que se les llama arte popular, pero como ya dijimos no son arte ni son populares. Nos referimos a las llamadas propiamente artesanías y a los productos de la cultura de masas, en la cual consideramos el Kitsch. A estas manifestaciones y a su deslinde, le dedicamos el capítulo Quinto. Pero se nos presenta otro problema, que es el que se refiere a la alternativa que se debe ofrecer a los problemas del arte popular. Nuestra solución la exponemos en el capítulo VI que se titula "Arte para el pueblo". Luego procedemos a hacer una clasificación de arte popular en base a nuestra tesis.

Sintetizando nuestra posición concluimos:

Las obras y los actos artísticos auténticamente populares valiosos estética e ideológicamente deben ser salvados de su degradación y progresiva extinción. No podemos detener la marcha del tiempo ni la dialéctica social basada en el desarrollo de las fuerzas productivas y petrificar las formas cuando se dan ya vacías de contenido, ni recontextualizarlas ni museificar a sus productores.

Lo que debemos hacer es rescatarlas como parte del patrimonio universal, tal como lo hacemos con los templos griegos o las esculturas mexicas del Templo Mayor, mantenerlas y conservarlas como una herencia valiosa de las generaciones anteriores y considerarlas, junto con las grandes obras del arte universal, antecedentes y soportes de una nueva cultura que se levantará en el futuro. Debemos trabajar también por la producción de un arte del pueblo y para el pueblo, y luchar por un cambio de estructuras para construir un mundo donde no haya dos humanidades y sí justicia y solidaridad. La nueva época tendrá que levantarse sobre la obra humana anterior; asimilará la experiencia de milenios para construir nuevas formas de relación entre los hombres y el mundo, y nuevos productos artísticos que corresponderán a los nuevos intereses de la humanidad. Entonces no habrá más arte popular pues todo el arte será popular.

acuerdo al contexto histórico en que se dé.

La actividad estética se manifiesta en dos sentidos: la actividad subjetiva -como reflejo y como fruición-, y la creatividad. A la creación estética se le ha llamado ARTE en la cultura occidental. Debido a que se han dado ciertas confusiones en relación al término arte, es necesario aclarar que el concepto ARTE no es previo a la creación artística, que el concepto no crea el arte, el hombre crea arte aunque no le llame así. Aunque su núcleo social carezca de la categoría "arte", el hombre lo crea como danza, música, escultura, arquitectura, etc.

La relación del hombre con el mundo puede tomar varias modalidades que llevan a diferentes apreciaciones -aprehensión del mundo- y diversas prácticas creativas. El trabajo utilitario le permitió producir satisfactores para sus necesidades biológicas a través del conocimiento directo de la naturaleza y los medios de producción que él mismo ha construido. Asimila la realidad para producir en su intelecto la verdad de la realidad, así hace filosofía y ciencia. Pero también es capaz de asimilarlo de otra manera, no sólo como satisfacción de necesidades físicas, no sólo como respuesta a sus problemas intelectuales, sino también como disfrute, como impresión, como asombro, como sobrecogimiento, como forma de comunicación de emociones, inquietudes, valores. A esta asimilación se le ha llamado estética diferenciándola de la práctica utilitaria y de la intelectual. (1) Sin embargo no es posible hacer una separación radical entre las tres sin correr el riesgo de mecanizar algo tan complejo como es el

hombre y su actividad propiamente humana. Cuánto arte requiere de la ciencia y la técnica y cuánto del arte satisface necesidades, necesidades de amplio espectro; emocionales, sociales, políticas, religiosas, etc., incluso materiales cuando constituyen un medio económico de vida. Y cuánto necesita la vida cotidiana de producción y reproducción del arte y de la misma -- ciencia. La asimilación estética del mundo es intelectual y es práctica. A través de la práctica sensitiva, (visual, auditiva, táctil, olfativa, gustativa) y luego por la práctica concreta en el trabajo el hombre hace suyo y se vuelca en el mundo: se objetiva, se plasma, se reconoce en la naturaleza transformándola; no como uno con ella sino precisamente como diferente, porque no sólo actúa sino que actúa reflexivamente; su conciencia de sí y de su diferencia lo hacen establecer una distancia con el mundo que le permite conocerlo: analizando, sin sintetizando, conceptuando y transformándolo. La asimilación estética que es práctica e intelectual es algo más, decíamos, abarca otros aspectos de la vitalidad como son la emotividad, la capacidad de gozo, el placer de la gratuidad, el desinterés de la acción, las pasiones, las pulsiones inconcientes, la necesidad de emplear la líbido reprimida, la búsqueda de la identidad, la afirmación del yo, el ansia de reconocimiento y autorreconocimiento, la construcción de la autoconciencia, la autobjetivación, el impulso hacia la libertad.(2)

Todo eso y más puede ser el objeto de la actividad estética en su doble aspecto de recepción y creación, por eso to

dos los autores que la han definido en uno sólo de sus aspectos han tenido razón pues aciertan al encontrar alguna de las particularidades de la actividad estética, tan múltiple y variada tanto en lo subjetivo como en lo objetivo. Porque la actividad estética no es sólo recepción, y menos recepción pasiva, es creación, es proyección del hombre hacia el mundo. Es transformación del mundo en un mundo humano. Es humanización del mundo. La creación por medio del trabajo es lo que hace genérico al hombre (3). Aún no podemos saber si el animal asimila el mundo estéticamente ya que cuenta con los sentidos perceptores, pero de lo que sí estamos seguros es de que el animal no crea, no produce conscientemente. Trabaja pero lo hace impelido por la necesidad inmediata o bajo los requerimientos de la sobrevivencia de la especie, sólo el hombre pone una distancia entre sí y la naturaleza y es capaz de trabajar gratuitamente. Es más, dice Marx, cuando crea no impelido por la necesidad física, animal, es cuando verdaderamente crea, cuando se afirma y reconoce genéricamente como hombre. Ya había dicho Kant que la belleza es aquello que se aprecia sin concepto, sin interés y que el arte es lo que señala el principio de la libertad. También se ha dicho que el afán de aprehender y crear belleza es un vínculo con dios, además de una manera como dios se crea en el mundo a través de la naturaleza y de la habilidad del artista. La estética materialista pone el acento, negando toda intervención sobrenatural, en la capacidad creativa del hombre, en su gran tarea de construir su mundo a través de su práctica constante, creadora, innovadora, revolucionaria.

Es precisamente en su creación libre de la necesidad inmediata en la que el hombre realiza su esencia humana.(4) De ahí la gran importancia del gozo, la alegría, el placer, la gratuidad, para rescatar la identidad del ser humano. ¿Qué actividades tienen esta gratuidad y esta capacidad de engendrar el placer y con él la afirmación genérica del hombre fuera del trabajo - productivo no enajenado? El juego, el placer sexual plenamente humano y el arte en sus múltiples manifestaciones. Lo gratuito, lo erótico y lo estético. Nada es plenamente humano sin estos ingredientes, ni siquiera la revolución. En su último viaje a la Argentina Julio Cortázar declaró "El ideal de esa lucha política es llegar a un plano democrático que facilite la revolución, pero ninguna revolución cumplirá su destino si lo lúdico y lo erótico, entre otras facetas fundamentales de la personalidad humana, se niegan o se anulan".(5) Cada una de estas tres actividades pueden darse independientemente pero sólo el arte las puede conjugar entre sí y con el trabajo no enajenado. El arte puede ser trabajo, juego erótico-estético sin ser propiamente sólo trabajo, acto sexual o puro juego. Pero además el arte, a partir de su individualidad, tiene el poder de encantar, asombrar, estremecer, placer. El juego contenta a uno o al reducido grupo que juega (el juego como espectáculo es otra cosa); el placer sexual - place a la pareja; el arte puede placer a mucha gente, a través del tiempo y el espacio. A este placer se le ha llamado fruición estética.

M. Kagan, autor soviético, encuentra que la actividad estética contiene en unidad indisoluble y dialéctica los cuatro elementos que componen las diversas actividades de los hombres. Estos cuatro elementos son la transformación práctica (el trabajo y la práctica revolucionaria), el conocimiento, la orientación va lorativa y la comunicación. En actividades diversas a la estética, estos elementos se dan en forma exclusiva: el trabajo como prácti ca utilitaria, el conocimiento como filosofía y ciencia y la valo ración: por ejemplo en la moral; sólo en la actividad estética - esos elementos se conjugan en "fusión orgánica, en total coinciden cia". (6) El arte es trabajo, conocimiento, comunicación y valora ción. En esta última está implícita la noción de placer estético que apuntábamos arriba. Sólo la fruición estética puede dar lugar a una valoración de este tipo.

Además, este fruir, esta actividad valorativa que carac teriza la asimilación como estética, parte sí, de la forma, de la imagen pero no se reduce a ella. El mensaje estético está cargado de significaciones que engloban todos los contenidos de la vida hu mana. Incluso un objeto natural nos impresiona estéticamente por- que está cargado de significaciones propiamente humanas. Aún para el disfrute necesitamos tener sentidos humanos, es decir,

una sensibilidad social e históricamente desarrollada,(7) Tenemos que crear objetos para nuestros sentidos y sentidos para los objetos. El objeto estético satisface necesidades de placer pero también es vehículo para la expresión y la comunicación humana. Forma un puente entre el yo y el otro y entre el yo y todo el otro que es la sociedad en que se da y las sociedades a las que se proyecta. Corresponde a la sociedad en que nace pero la trasciende, el arte como actividad estética puede "encantar" a otras sociedades.(8) El arte es un medio de comunicación y como tal nos transmite pensamientos, vivencias, preocupaciones, dilemas, pasiones, conflictos, concepciones del mundo: políticas, éticas, religiosas,⁽⁹⁾ pero también puede proporcionarnos "goces artísticos" según palabras de Marx en el texto antes citado.

2) LA DEFINICION DEL ARTE

Como de lo estético, existen en los trabajos teóricos universales multitud de intentos por definir el arte. La más cercana a nosotros, en el tiempo y en el espacio, es la propuesta por Adolfo Sánchez Vázquez que dice:

"El arte, es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe un material dado expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.(10)

Este autor ha tratado de definir el arte de hoy, de

ayer y de mañana en una a la que llama "definición abierta" (11). Ciertamente toma en cuenta aspectos esenciales del arte, como el hecho de que es la "forma" la que "transmite contenidos espirituales" que deben estar objetivados en la obra de arte. Pero se olvida del otro aspecto primordial de la obra de arte: su capacidad de producirnos un goce, su poder de "encantarnos". Definir el arte sólo como expresión y comunicación es abrir demasiado la definición pues hay multitud de otros signos y otros canales que sirven para la comunicación de contenidos espirituales a los que les falta lo propiamente estético. La definición de Adolfo Sánchez Vázquez sería más correcta si especificara eso que se ha llamado estético y que acompañando a la expresión y a la comunicación produce el goce integral. Esta definición tiene otra limitación: es la definición del arte plástico, el que siendo un objeto físico es al mismo tiempo una obra de arte que se aprehende por medio de la vista. ¿Y los actos estéticos? ¿Es posible dentro de esa definición colocar la música, la danza o la representación teatral que son tocada, bailada y representada? Ciertamente se usan medios materiales: los sonidos, el cuerpo humano, la expresión y la voz, pero cada sonido o cada movimiento o cada palabra no constituyen, como unidades, obras de arte sino su composición y su progresión en el espacio y en el tiempo. No son objetos, son actos. La definición de Sánchez Vázquez, en este sentido, sería más abierta sin caer en un exceso de apertura si a la par que habla de objetos materiales dijera "y actos" sensibles, etc. Con lo que hemos analizado podemos ya señalar aquí una pri-

mera división del arte entre actos, objetos y combinaciones de -
ambos, artísticos. Los actos artísticos abarcarían la interpreta-
ción musical, la poesía hablada, la danza, la pantomima. Los ob-
jetos artísticos abarcarían las artes llamadas "plásticas" o vi-
suales como el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, el
diseño industrial, las mal llamadas "artes menores": la cerámica,
la alfarería, la cestería, la orfebrería, etc.; la fotografía, -
la arquitectura y las artes decorativas. Las obras que contienen
una combinación de actos y objetos son la literatura oral y es-
crita (tenemos que proceder al acto de leer, tiempo, para hacer-
nos imágenes plásticas en la mente) y el cine.

Los elementos de la actividad estética: el conoci- --
miento, la creación, la expresión, la comunicación, la valora-
ción, constituyen la potencia del arte. El arte permite al hom-
bre afirmarse como ser humano. El arte vence la enajenación al
hacer sentirse al hombre dentro de un mundo propio y sentirse a
sí mismo como propio. El arte, como trabajo no enajenado impele
al hombre a conocer, transformar y construir su propio mundo. -
El arte libera al hombre y le permite trascender en el tiempo y
el espacio. Le hace vivir plenamente. No digo que sea el arte ex-
clusivamente: también el trabajo libre, la ciencia, el placer se-
xual compartido, el juego, pueden tener estas cualidades pero el
arte las cumple ampliamente aún en los medios más hostiles y ad-
versos. El arte es un derecho inalienable de todos los hombres,
como el juego, el acto sexual y la ciencia aunque ésta requiera
de un esfuerzo mayor para alcanzar su práctica. Karel Kosik ha--

bla de un "gran rodeo".(12). La actividad estética, la creación y disfrute del arte deben ser patrimonio de la sociedad en su -- conjunto.

Llevar a cabo una definición de algo tan complejo como es el arte, requiere, y en eso tiene razón Sánchez Vázquez,

que no se trate de elevar un rasgo a esencial que señale la diferencia específica del arte con otras actividades humanas, si no que se deben incluir todas las notas diferenciales que en su conjunto puedan configurar el arte en un contexto histórico de - terminado. Puesto que no hay que perder de vista que una defini- ción no debe ser absoluta y válida para siempre. El avance del arte puede provocar la eliminación de algún elemento caracterís tico o la inclusión de uno nuevo. Es la teoría la que tiene que seguir a la realidad y no ésta a los conceptos. Tomando en cuen- ta esta aclaración proponemos las siguientes notas definitorias del arte:

A) Actividad estética y arte no son la misma cosa.

La actividad estética es más amplia y engloba todo el proceso de génesis, expresión, objetivación, aprehensión y disfrute de lo estético, esté plasmado en la naturaleza o en un objeto o hecho - artístico. Así, es posible disfrutar estéticamente de un paisaje, de un animal o un ser humano.

B) El arte es la producción de un objeto, ἀρτε o - combinación de ambos, que tiene como antecedente la producción de tal objeto o ἄρτε como obra terminada en la conciencia. Por lo tanto, rechazo la idea de que haya un arte instintivo. Tales

objetos o hechos tienen como funciones: a) La expresión en una forma dada de la composición que hizo el intelecto. b) La expresión y la comunicación de esa idea que representa la conciencia individual y social del autor y que lleva un propósito definido (comunicar ideas morales, religiosas, políticas, sociales, estéticas). c) La obra de arte es un signo que significa una posición ante el mundo y una concepción de éste. d) Además de comunicar una idea, el arte tiene como tarea específica la producción de gozo estético que el autor se propuso conseguir a través del objeto.

Así, concluimos que el arte es la producción de un lenguaje expresivo y comunicativo que transmite ideas multívocas y disfrutes estéticos a través del objeto artístico. Y que como tal, permite la afirmación de la esencia humana y cuando es auténtico produce la eliminación de la enajenación y abre el camino hacia la libertad.

3) EL ARTE EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA

Lo dicho anteriormente puede parecer ilusorio, romántico y utópico. ¿Quién puede hablar del trabajo productivo como actividad libre y creadora? ¿En nuestra sociedad se puede encontrar el verdadero placer conseguido a través del juego, la relación sexual y el arte? Muy diferente es el panorama que nos presenta el trabajo, la actividad estética, el juego y la relación sexual en el sistema capitalista. El trabajo se nos presenta como forzado, no para satisfacer necesidades humanas sino como medio para lograr dinero: el juego es manipulado y comercializado

por los organismos que controlan el deporte y la diversión; el acto sexual o es reprimido o es forzado o se ve satisfecho bestialmente por la prostitución. El arte en la sociedad capitalista no ofrece alternativas (13). O si las ofrece es en escala individual pero no social. Enumeremos los principales problemas que presenta el arte en el capitalismo: A) El arte se ha convertido en un coto cerrado al que sólo pueden acceder los reducidos grupos o élites "intelectuales" y del dinero. B) Se ha ido consumando la separación de las "bellas artes" de las "artes menores". C) El sistema capitalista al tornar la obra de arte en mercancía pone a sus órdenes a los "artistas" o trabajadores del arte. Los verdaderos creadores, para salvarse de esta subordinación que coarta su obra libre se han visto empujados a crear un arte herético lo que ha traído como consecuencia, paradójicamente, que sólo unas élites los comprendan, y en algunos casos disfruten de las obras. D) Se busca como ideal estético la originalidad antes que otros valores. E) La clase en el poder, al darse cuenta de la fuerza comunicativa y de impacto emocional, ha creado un arte, un pseudo arte para las masas reproductor y afirmador de la ideología dominante. E) Esto propicia la implementación de un trabajo que no puede llamarse artístico pero que utiliza los elementos del arte donde los productores llevan a cabo un trabajo enajenado. F) Al abrirse la brecha entre arte "culto" y arte popular se fomenta el menosprecio por las creaciones del pueblo trabajador, se lo toma como "inferior", "no culto", objeto de la etnología. Se le difunde como "curiosidad".

Ante este panorama desolador, ¿qué puede hacer el investigador que busca encontrar la prístina esencia del arte? Indudablemente la encontrará en las creaciones de los grandes autores que a través de su trabajo individual han tratado de superar la hostilidad del capitalismo, afirmándose a través de una práctica de vanguardia; sin embargo, su trabajo es individual y aislado, no alcanza, ni quiere alcanzar, una vinculación con el pueblo. En contraste con estos artistas, integrados al sistema en múltiples formas, están los verdaderamente revolucionarios, los que a partir de su profesionalización hacen "arte para el pueblo", que pretenden socializar el arte buscando la participación activa de las clases subordinadas y cuyo objetivo es, aparte de llevar el disfrute estético a espacios antes no accesibles para el arte profesional (teatro, música, danza, cine, exposiciones de artes plásticas, etc.), concientizar al pueblo trabajador respecto a sus propios intereses de clase.

Pero no sólo en la difusión del arte profesional ni en la creación de un arte individualista podemos encontrar la actividad que ofrezca una alternativa ante la enajenación y mediatización capitalista, también la encontramos en el verdadero arte popular que no es el arte "popularesco" como le llama Bela Bartók al pseudoarte urbano que alcanza popularidad, (14) que no es creado ante las verdaderas necesidades del pueblo ni, muchas veces, por el pueblo mismo. El arte popular que todavía se da en las sociedades más "atrasadas", más sojuzgadas, y que brota, sobre todo en los núcleos campesinos a los que no ha llegado

con toda su fuerza la influencia de los medios masivos de comu
nicación con sus mensajes ideologizantes. Antes de intentar defi -
nir propiamente este arte "popular" intentaremos dar respuesta a
las siguientes:

¿Cuándo surge la fragmentación del arte en dos, el -
arte "culto" o dominante y el arte popular? ¿Esta dicotomía apa-
rece desde el origen del arte, en el Renacimiento o es una falsa
postura ideológica que no corresponde a una realidad objetiva?

Para contestarlas nos plantearemos primero el origen del arte y -
luego trataremos de encontrar el momento histórico en que se da
la fragmentación pues es indudable la existencia de estos dos ti
pos de creación estética.

Aún cuando tomamos en cuenta algunos autores no marxis
tas, nuestro análisis se centrará en la teoría del materialismo -
dialéctico pues consideramos que es la que nos da mejores elemen-
tos para fundamentar nuestra tesis.

N O T A S:

1. G. A. Nodoshivin. "La relación estética del hombre con la realidad" en Adolfo Sánchez Vázquez. Estética y marxismo. 3 V. México, Era, 1970. Vol. I. Págs. 137 y sgts.
2. Adolfo Sánchez Vázquez. "La definición del arte" en Ibm. Vol. I, - Págs. 152 y sgts.
3. Carlos Marx y Federico Engels. Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Colombia, Pluma, 1980. 1er. Manuscrito: "El trabajo enajenado" Págs. 65 a 80.
4. Ibm. Confere: Karel Kosik. Dialéctica de lo concreto. México, Grijalbo, 1967. Cap. "Metafísica de la cultura: el arte y el equivalente social". Págs. 65 a 80.
5. Citado en una nota luctuosa en UNCOMASUNO, diario, Dir. Manuel Becerra Acosta. 14 de febrero de 1984. Pág. 17.
6. M. Kagan. "El arte en el sistema de la actividad humana". En Problemas de la teoría del arte. 2V. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1980. Vol. I. Págs. 80 a 90.
7. Carlos Marx. Manuscritos... Págs. 110-111.
8. Carlos Marx. Introducción a la crítica de la economía política. 1857. México, Cuadernos de Pasado y Presente, 14a. ed. 1980. Págs. 68 y 69.
9. De acuerdo con René Berger, Arte y comunicación. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. (Colección Punto y Línea), "es precisamente la función comunicante o de comunicación [la que] sirve de base para todas las demás" funciones del arte. Además, para el mismo autor, el arte se puede colocar en el nivel más elevado de la comunicación por tener un mensaje-multívoco. Págs. 72 a 79. La estética soviética ha utilizado los avances de la semiótica para explicar la cultura y sus productos. Incluso han dicho que es precisamente el que la cultura sea un "texto" o "jerarquía de textos", lo que la opone a otras estructuras no textuales que conforman la "no cultura". I. Savranski. La cultura y sus funciones. Moscú, Progreso, 1983. Págs. 90-91.
10. Adolfo Sánchez Vázquez. "La definición del arte" en Estética y marxismo. Op. Cit. Vol. I. Pág. 167.
11. Umberto Eco en La definición del arte, Barcelona, Martínez Roca, 1968, trata de conjugar el método estructuralista con la concepción dialéctica de la historia. Propone buscar un modelo de arte para hacer una definición pero siempre tomando en cuenta que éste sería un modelo determinado históricamente, es decir, válido sólo para una época y que debe ser sustituido cuando la obra de arte -que es abierta- ya no pueda ser comprendida dentro del modelo. Insiste, lo que no hace Sánchez Vázquez, en que toda definición es relativa a las condiciones sociales concretas de la época en la que se elabora.

12. Karel Kosik, Dialéctica de lo concreto. Op. Cit. Capítulo I.
13. Se ha hablado mucho sobre la "muerte del arte". Desde Hegel muchos autores han pronosticado o diagnosticado la muerte del arte, pues el que se ha hecho desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días, no se ajusta, según esos autores, a su definición de arte. Por lo tanto no es arte. Entonces el "arte ha muerto". Confere Adolfo Sánchez Vázquez e "Socialización de la creación o muerte del arte". En Sobre arte y revolución. México, Grijalbo, 1979. (Textos Vivos, No.8) Págs. 61 y sgts.
14. Béla Bartók. Escritos sobre música popular. México, Siglo XXI, 1979. Págs. 66 y sgts.

II. EL MATERIALISMO DIALECTICO Y EL ARTE

1) ANTECEDENTES

Referirse a autores premarxistas da la apariencia de que defendemos una concepción idealista. Ante la tendencia de negar absolutamente las aportaciones de los grandes pensadores europeos, sobre todo los alemanes del siglo XVIII, sostenemos que no es posible eliminar sus aportaciones ni construir una estética totalmente nueva sobre las bases del materialismo dialéctico. Precisamente no sería dialéctico prescindir de los avances de la filosofía y de las ciencias que hicieron posible la génesis y el desarrollo de la teoría marxista y negar la influencia que han tenido en la teoría contemporánea. Es importante, antes de pasar a examinar las principales aportaciones de los autores materialistas, señalar aunque sea muy someramente algunos aportes de autores tan importantes como Kant, Schiller y Hegel.

Emanuel Kant sostiene que el arte es obra de los hombres y que debe distinguírsele de la naturaleza, la ciencia y el trabajo común. De la primera porque no es producida por el hombre, no es "obra"; de la segunda porque la ciencia es saber sobre las cosas pero no el hacer del objeto. Y del trabajo -oficio- porque el arte siempre debe ser una actividad "libre", no impuesta por la fuerza ni con el fin de ganancia. Arte "bello", "es un modo de representación que por sí mismo es conforme a - un fin, y aunque sin fin, fomenta sin embargo la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social" (1).

El arte debe ser comunicación de placer que tiene por

medida el juicio reflexionante. Sin embargo, esa comunicación y ese placer deben ser tan libres que no deben fundarse en conceptos. En el arte "lo bello es lo que place en el mero juicio (no en la sensación de los sentidos ni mediante un concepto)". Es producto de la reflexión (del intelecto) pero debe parecer naturaleza que aparece sin fines fuera de sí misma. Esta característica, que además en Kant aparece como normativa, es la que hace a la estética ser idealista y da lugar a la implementación posterior de las teorías del "arte por el arte". Sin embargo, es importante señalar cómo diferencia el arte de la naturaleza, por ser "obra de los hombres" y de otras actividades humanas.

Para Federico Schiller el valor de una obra de arte está en su aproximación al ideal de la pureza estética, es decir la belleza. La belleza une lo que no se puede unir: el sentir y el pensar, la experiencia y la razón, la materia y la forma, la pasión y la acción. La belleza deshace la oposición entre los contrarios. No es posible captar la belleza si se llega a ella sólo por el intelecto o sólo por los sentidos, la belleza es total y como totalidad hay que aprehenderla. A la belleza corresponde un estado especial en el que la contempla, "con máxima ecuanimidad y libertad de espíritu" y lo prepara tanto a la contemplación como a la acción, al trabajo del intelecto como la actividad de los sentidos. La obra de arte que mejor logre este estado será la que borre el concepto en la mente del sujeto, por eso el valor estético está en la forma, en la manera que la forma aniquila la materia y al concepto intelectual. Por eso la --

obra deberá estar libre de toda tendencia, no estar al servicio de la moral, la religión ni la política. Tanto más libre la obra de cualquier referencia o contenido extraestético tanto más necesitará de un contemplador tan libre como ella, entonces se realizará la verdadera belleza.

Dentro de la línea de pensamiento idealista es consecuente al exaltar la forma sobre la materia y el contenido. Avanza sobre el camino de las teorías hedonistas y del arte por el arte al aislar el arte a esferas cada vez más restringidas a las que no puede llegar toda la gente, la que no está preparada, la que tiene "gusto vulgar".(2)

Hegel propone para el arte las siguientes características: "a) El arte no es un producto de la naturaleza, sino actividad del hombre. b) Está hecho esencialmente para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible. c) Tiene su fin en sí mismo". La primera nota no puede ser discutible para los materialistas. La segunda es explicada por Hegel como la necesidad de usar la "imagen" para expresar la "idea". Dice: "El espíritu tiene conciencia de sí mismo, mas no puede aprehender de una manera abstracta la idea que concibe; no puede representarla más que bajo forma sensible." De ahí la fuerza de la imaginación. Uno de los aspectos idealistas de su teoría reside en creer que "la imaginación es un don de la naturaleza", es decir innato. El tercer punto es el que ha servido para falsas generalizaciones e interpretaciones tendenciosas. Hegel señala la independencia del arte de la moral y la religión, sos-

tiene que no es posible señalar fines extraestéticos al arte sin prostituirlo, por ejemplo, decir que el arte sirve para el "mejoramiento moral". El autor pide "que no se le arrebatase la libertad, que es su esencia". Las teorías del "arte por el arte" se fundamentan en esta aceveración sin analizar cuidadosamente el sentido de la proposición de Hegel. Pues éste mismo arremete en contra del "formalismo" puro que identifica con la posición de "el arte por el arte". Dice: "Tal es el sistema que toma por divisa la máxima del "arte por el arte", es decir, la expresión por sí misma. Se conocen sus consecuencias y la tendencia fatal que desde siempre ha impreso en las artes", (3) Hegel no pudo imaginar la extraordinaria difusión y aceptación que habría de tener posteriormente la teoría del "arte sin fin más que en el arte mismo" adaptada a las exigencias de la reflexión teórica y a la práctica del arte en el siglo XIX, y cómo se llegó a los extremos del "formalismo puro" como una consecuencia de las mismas circunstancias del ascenso y apogeo de la burguesía, como lo vio claramente Plejánov. Hegel concluye diciendo que el fin del arte es revelar la armonía, la belleza. Crear en lo real lo verdadero. Para él, la utilización del arte con fines extraestéticos se ha dado: "Desde siempre, el arte ha sido mirado como un potente instrumento de civilización, como un auxiliar de la religión: es, con ésta, el primer maestro de los pueblos; es un medio de instrucción para los espíritus incapaces de comprender la verdad de otro modo que bajo el velo del símbolo y por imágenes que se dirigen tanto a los sentidos como al espíritu", (4) Su historicis

mo limitado, idealista, le hace decir este "desde siempre", pero detrás de la envoltura idealista puede ver que la utilización del arte para otros fines es histórica y además, nefasta para los fines estéticos del arte. Sin embargo no puede desprenderse de su "incurable idealismo" pues al tratar de penetrar profundamente en la esencia del arte postula que es la encarnación de la belleza, que busca, como la moral, "la armonía del bien y la felicidad, de los actos y de la ley" y que es Dios el que se manifiesta por medio de la mano del artista. Dios no sólo crea la naturaleza sino que se manifiesta en forma más elevada por medio del arte que es la objetivación de su conciencia en la conciencia humana.

2) EL MATERIALISMO DIALECTICO

En la estética, como en la economía política y la filosofía, son Carlos Marx y Federico Engels los que darán el viraje total a las concepciones idealistas y pondrán de pie al gigantesco edificio construido por filósofos y economistas representantes de la burguesía. Su concepción del mundo y su método materialista dialéctico les permitirán construir todo el nuevo sistema y en él señalar los rumbos para una estética que responda a los nuevos intereses de las clases subordinadas señalando el carácter de clase dominante de las teorías metafísico-idealistas vigentes. Ciertamente sus preocupaciones están dirigidas a hacer un análisis del sistema social burgués, tarea más ingente en la época, pero no por eso dejaron de tomar en cuenta los aspectos sobreestructurales, como el arte del que ambos eran concedores

y gustadores. No escriben ninguna obra específica sobre lo estético o el arte pero en sus escritos, libros, artículos y cartas se pueden encontrar algunas referencias, tanto a problemas generales como críticas particulares. En nuestro siglo se han hecho recopilaciones de estos textos y numerosos estudios sobre ellos. (5) Y, lo que es más importante, se ha desarrollado toda una teoría marxista sobre arte y estética, cuyos principales autores mencionaremos someramente. Así también, dentro de este desarrollo se han dado diferentes tendencias que han influido poderosamente en todo el pensamiento filosófico y en la práctica concreta del arte.

Es indudable que los principios marxengelsianos que más influyeron en la nueva orientación de las teorías estéticas son los que fundamentan todo el materialismo dialéctico: son las condiciones concretas de producción y reproducción de los hombres las que determinan sus formas de relación económica y sobre éstas relaciones con el mundo y relaciones con los demás hombres se "levantan" las relaciones políticas, jurídicas y las formas de conciencia social".(6) Sostiene Marx en el Prólogo de 1859 a la Contribución a la crítica de la economía política: "No es la conciencia la que determina el ser sino el ser social lo que determina la conciencia". Esta misma idea aparece desarrollada en La ideología alemana.

La interpretación de estos textos, junto con toda la teoría materialista llevaron a los autores posteriores a Marx a implementar diversas corrientes de acuerdo a alguno de los prin-

cipios siguientes:

A) El arte, como "vida espiritual", como "forma ideológica" forma parte de la sobreestructura, por lo tanto es determinado por la estructura económica. De la idea de la determinación, olvidando la riqueza de la dialéctica, surgen las corrientes sociológicas, las economicistas y las que proclaman un arte utilitario.

B) El arte, como forma de relación sobreestructural es ideología. Surgen las corrientes ideologistas.

C) El arte, como parte de la sobreestructura, es una forma de relación con la realidad a otro nivel que el trabajo económico. El arte es una forma de conocimiento. Da lugar a los gnoseologistas.

D) El arte es una forma de trabajo. Es praxis. Esta tesis es la base de los praxeologistas.(7)

Con sus diversas modalidades y matices, estas corrientes interpretan unilateralmente los principios fundamentales de los textos marxistas y engelsianos. Tanto Marx como Engels se dieron cuenta del peligro de esta unilateralidad y trataron de evitarla en textos últimos. Por ejemplo, Engels insistió sobre el punto de que la determinación de la estructura económica sobre la superestructura es en "última instancia".(8) Uno de los pocos textos teóricos de Marx donde se refiere expresamente al arte, el último de la Introducción de 1857, (9) llenó de confusión a los economistas y a los sociologistas pues en él Marx sostiene que hay un desarrollo desigual entre la sociedad y el arte. Por

otra parte, este texto es uno de los pilares de la teoría de la ley del desarrollo desigual y combinado elaborada más tarde por Trotskij,(10) Ley que, como veremos, es la que nos permite llegar al conocimiento concreto de la realidad múltiple y rica en determinaciones. La publicación por primera vez de los Manuscritos económico-filosóficos de 1844, en 1931 en alemán y posteriormente las traducciones a otros idiomas, vino a revolucionar las teorías marxistas sobre arte imperantes hasta entonces ya que obligó a reflexionar sobre las inconveniencias de las posiciones mecanicistas, que subordinaban el arte a la economía. En los Manuscritos, sobre todo en el capítulo referente al trabajo enajenado, Marx aborda el problema del trabajo asalariado donde el trabajador, al perder el objeto de su trabajo anula su propia humanidad al perderse a sí mismo. Las referencias al arte son varias, como por ejemplo al señalar que el trabajo artístico es la expresión más acabada del trabajo no enajenado, del trabajo libre y humanizador, del trabajo libre de la necesidad inmediata de reproducción física, donde el hombre se afirma como hombre:

El animal sólo produce bajo el incentivo de la necesidad física inmediata mientras que el hombre produce incluso sin coacción de la necesidad física, y sólo cuando está libre de ella es cuando verdaderamente produce: el animal sólo se produce a sí mismo, mientras que el hombre reproduce a la naturaleza entera; el producto del animal es parte directa de su cuerpo físico, mientras que el -

hombre se enfrenta de manera libre a su producto. El animal sólo produce según la necesidad y la medida de la especie a la que pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de toda la especie y aplicar siempre la medida que le es inherente al objeto; por ello el hombre crea - también de acuerdo con las leyes de la belleza.

(11)

Fue tal el impacto que produjo esta publicación y - años después la de los Grundrisse así como la lectura atenta de otras obras entre ellas El capital, que hubo autores que señalaron que había habido dos Marx, el joven, inmaduro, hegeliano, e ideológico y el Marx maduro, científico: con esto señalaron como error de Marx lo que no se ajustó a su propio "marxismo", (12)

El panorama del desarrollo de las ideas estéticas a fines del siglo XIX se nos presenta como dos grandes bloques: las tendencias idealistas, que corresponden al desarrollo burgués en expansión por el mundo, que sostienen la idea de un arte puro, de un arte sin otro fin que sí mismo y una práctica artística que, o se somete a los gustos e intereses de la clase dominante inaugurando el que sería en el XX el arte de masas, o se encierra en su castillo como arte cada vez más hermético, más elitista. El otro bloque serán los autores materialistas, tanto en Europa occidental como en la URSS, que empiezan el desarrollo de las ideas estéticas marxistas divididos en las tendencias que ya señalamos. En el siglo XX las corrientes idealistas se verán ra-

dicalmente transformadas por los nuevos métodos burgueses de herencia positivista, aunque no dejan de aparecer algunos idealistas extremos como neokantianos, etc. Los materialistas se verán fuertemente influenciados por los métodos estructuralistas, funcionalistas, antropologistas, semiologistas, como veremos más adelante.

3) EL MATERIALISMO ANTES Y FUERA DE LA URSS.

Las corrientes materialistas de principios del siglo XX en su afán de contraponerse a las corrientes del arte por el arte cayeron en posiciones contrarias que tampoco rescataron su esencia. En un primer escrito, Plejánov hace un análisis de ambas acentuando el carácter histórico de las idealistas y señalando las principales posiciones de los que estaban en su contra. (13) Entre éstos, Plejánov menciona a Chernischevki, Diobroliúbov, Pisárev, etc.. Para éstos "el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del régimen social". (14) "Reproducir la vida y enjuiciar los fenómenos". (15) Plejánov tampoco vislumbró en 1912 que esta tendencia, positiva en su origen como una oposición a la posición del "arte por el arte" habría de dar lugar a múltiples intervenciones de teóricos sobre todo soviéticos que a lo largo de más de cincuenta años llegaron a reducir el arte a lo económico, lo simplificaron como un aspecto del conocimiento o lo refirieron a la esfera de la ideología, mecanizándolo y desconociendo su verdadera especificidad. Uno de los méritos de Plejánov es el de situar las teorías del arte por el arte en su contexto histórico y señalarlas como

una necesidad histórica de los propios artistas ante la práctica de la burguesía. Sostiene que ante lo "grosero", lo "vulgar" de esta clase, se imponía un arte rebelde, romántico, separado de la clase dominante, crítico de ella pero también hermético para el pueblo. Los grandes románticos, ignorando desde su torre de marfil al pueblo, condenaron a la burguesía pero no lucharon contra ella. Se divorciaron de ella pero no dieron alternativas para destruirla. Afirman su independencia excluyéndose de su posible público. Dice Plejánov: "La tendencia del arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que les rodea", (16) Los realistas, a su vez, (los Goncourt, Flaubert y otros) desprecian a los burgueses pero hacen un arte para un minúsculo grupo de conocedores. Artistas posteriores, (esto no lo dice Plejánov) poetas, pintores, novelistas llevarán al extremo este divorcio haciendo un arte cada vez más hermético y aún buscando su autodestrucción al constatar la actitud incom-preensiva de la misma burguesía. Baudelaire, Van Gogh, Gauguin, Modigliani serían algunos ejemplos de la consumación del divorcio de la sociedad y los artistas, pero también de la falta de intención de estos autores por vincularse con el pueblo.

Una tendencia contraria al arte para el arte que defiende un arte utilitario, también es analizada por Plejánov quien descubre que no es exclusiva de los autores avanzados, antiburgueses. Encuentra que frecuentemente el poder político sostiene que el arte debe tener un fin moral, aleccionador, es decir, estar al servicio del Estado. Plejánov pone como ejemplo

Las declaraciones del emperador de Rusia Nicolás I en relación a la obra de Pushkin a quien trataba de atraerse para que hiciera obras "patrióticas" como "cantor del régimen", (17) Y no sólo a nivel oficial sino a nivel individual, muchos autores arremeten contra el arte por el arte desde sus propias perspectivas, desde sus propios intereses de clase. Por ejemplo Plejánov dice: "En 1857, Lamartine enjuicia la obra literaria de Alfredo de Musset que acaba de morir, y lamenta que ésta no hubiera servido para expresar una fe religiosa, social, política o patriótica y reprocha a los poetas contemporáneos el haber olvidado el sentido de sus obras en aras del metro o de la rima", (18) Plejánov concluye que "la concepción utilitaria del arte se compagina tan bien con el espíritu conservador como con el espíritu revolucionario". (19). Claro, en el primer caso cuando hay intereses que defender. Más adelante dice (como había dicho Hegel) que el arte es creación de imágenes expresivas. "Siempre dicen algo, expresan algo". Es decir, toda obra es forma y contenido y no puede haber obra únicamente formal, pero distingue y con razón entre el verdadero artista que expresa algo y el publicista, aquél convence por imágenes, éste por razonamiento, dice. Pero Plejánov cae en el extremo contrario señalando que la parte fundamental de la obra del verdadero artista, no del publicista, depende fundamentalmente del contenido. Dice que Ruskin "observa muy justamente que el mérito de una obra de arte depende de la elevación de los sentimientos que expresa". Desconociendo la dialéctica entre forma y contenido, Plejánov adopta la posición contenidista.

Curiosamente poco después, Plejánov hace una afirmación muy poco marxista, dice que " El ideal de la belleza que impera en un momento dado en determinada sociedad o en determinada clase de la sociedad depende en parte de las consideraciones biológicas del desarrollo humano que son las que determinan, entre otras cosas, las peculiaridades raciales, y en parte de las condiciones históricas en que ha surgido y existe esa sociedad y clase". (20) Además, como "contenidista" niega validez a las nuevas corrientes pictóricas como el impresionismo y el cubismo que no le dicen absolutamente nada. He aquí el antecedente del rechazo en la URSS estalinista de todo el arte europeo de fines del XIX y principios del XX, su señalamiento como arte decadente y el apoyo oficial al "realismo soviético" que curiosamente viene a ser publicitario en el sentido condenado por el mismo Plejánov. Posteriormente Plejánov escribe otra obra Cartas sin dirección, publicada en 1958 en español (21) en donde -- fundamenta la posición de considerar que la utilidad precede al arte y que éste aparece cuando se realiza la acción utilitaria, - y una vez conseguida ésta es posible apreciar los objetos más allá del puro interés de su uso. Adolfo Sánchez Vázquez (22) recibe la influencia de Plejánov en este punto pero le hace la siguiente crítica: dice que el cambio del trabajo utilitario al trabajo artístico no se debe solamente a un cambio de apreciación de la realidad, dice que Plejánov no ha visto "claramente lo que une y separa a la vez al arte y al trabajo. Es decir, no ha comprendido cabalmente que el arte, por un lado, prolonga el trabajo en -

cuanto que éste entronca con la esencia humana, y, que por otro, es irreductible a él en cuanto que rebasa esencialmente lo que en el trabajo es capital: su significación práctico utilitaria".

Giuseppe Prestipino en su libro La controversia estética en el marxismo (23) señala algunas contradicciones en los textos de Plejánov que se dan por la influencia que tuvo en él - el positivismo. Así se explican sus posiciones biológicas y sus teorías sobre las personalidades -genios- en el arte que son "la expresión más perfecta de los gustos dominantes de una sociedad o de una clase" (24) sin darse cuenta, dice Prestipino, que esa misma tesis es histórica y corresponde al desarrollo del arte y de la teoría del arte de la misma burguesía desde el Renacimiento hasta el Romanticismo.

Entre los autores que incursionan por el campo del arte antes de la Revolución de 1917, destacan Kautsky, Lafargue, Labriola, Mehring, Friche, etc.,⁽²⁵⁾ pero el que más influencia tuvo fue sin duda el citado G. Plejánov por "su búsqueda del 'equivalente social' del arte y la literatura" y por sus posiciones que ya examinamos.

Después de 1917, fuera de la URSS pero ligados a ella de alguna manera, por compenetración o por oposición, trabajan dentro de la teoría marxista numerosos autores entre los que destacan los siguientes: Georg Lukács cuyas principales obras en este terreno son los Prolegómenos a una estética marxista (26) y Estética, (27), representa una reacción contra el sociologismo, - aunque, al decir de Prestipino, "hace demasiadas concesiones al

hegelianismo". Henri Lefevbre con su Contribución a la estética. (28). Ernest Fisher con La necesidad del arte, (29) Antonio Gramsci en varios escritos pero sobre todo con su libro Literatura y vida nacional (30) imprescindible por sus aportaciones para el estudio de la cultura en las diversas capas de la sociedad. Arnold Hauser, quien lleva a cabo la más completa Historia social de la literatura y el arte, (31) L. Trotsky en Literatura y revolución (32) donde señala la aparición de un arte de transición previo a un arte verdaderamente proletario. Y en México, los estudios y las antologías sobre teoría del arte y estética de Adolfo Sánchez Vázquez.

4) TEORIAS SOBRE EL ARTE Y EL ORIGEN DEL ARTE, EN LA URSS

Dentro de la URSS la influencia de Plejánov fue determinante en el proceso de desarrollo de las ideas estéticas sobre todo a partir del surgimiento de la III Internacional en 1919. Al principio, la influencia de Lenin salvó de alguna manera la subordinación mecánica de la cultura y el arte a la estructura económica; pero sí, como recurso político, proclama el realismo como premisa fundamental del arte. Y destaca la función de la literatura en la construcción de un Estado obrero. Un arte que sirva para la construcción de una conciencia del proletariado, (33), que se integre en la práctica a las más amplias capas de la población pero que no pierda la libertad de creación. "Lenin comprende, dice Sánchez Vázquez, (34) desde el primer momento, que el socialismo exige una verdadera revolución cultural como una tarea vital e inaplazable y, en primer lugar, el acceso

de las grandes masas (hasta entonces incultas y analfabetas) a los bienes de la cultura, incluidos los del arte. - La socialización de la cultura ha de ser uno de los objetivos inmediatos del socialismo". Es decir, concluimos nosotros, se ve claramente que no hay que esperar a construir toda una base de "bienestar" social y económico para empezar a hacer cultura proletaria sino - que hay que hacerla al mismo tiempo. Tampoco se puede prescindir de toda la cultura anterior. Prosigue Sánchez Vázquez: "Con respecto a la cultura del pasado, Lenin subraya, de acuerdo con su tesis de la continuidad de la cultura, que la 'cultura proletaria tiene que ser un desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad - capitalista, de la sociedad de los terratenientes y burócratas' (Discurso a las Juventudes Comunistas, 1920)". En este punto, Lenin se opone al intento del Prolet-Kult. organización para -- crear una cultura nueva en la URSS por utópica y por negarse a reconocer la validez del arte anterior, (35) Sin embargo, la tesis de Lenin, tomada unilateralmente, de que el arte debía servir a la Revolución, se impone y se resuelve a partir de la toma del poder por Stalin en 1923 al decretar como único al arte realista, al servicio, no como dijo Lenin de las grandes masas, sino del Partido. Esto es claro en la resolución de CC del PC - de la URSS del 23 de abril de 1932 (36) y en el discurso de -- Andrei Zhdánov del 17 de agosto de 1934. (37) Inaugurándose así todo el período de control del arte y de la teoría sobre el arte del periodo estalinista. Por supuesto dentro de esta tendencia, -

hablar de lo "estético" como juego, como placer, como sentimiento, era subjetivismo puro y de cadencia burguesa. Curiosamente, los teóricos del arte derivan a interpretaciones de tipo positivista. Así se dan en la URSS historias y sociologías del arte donde lo importante va a ser los datos y a considerar la investigación artística de épocas pasadas sólo como auxiliares de la antropología. Más tarde se recibirán las influencias de las teorías folclóricas y del estructuralismo, el funcionalismo y la semiología.

A partir de 1960 se inicia una revisión a estas tendencias; ya habíamos indicado la importancia de la publicación de los Manuscritos de 1844 para este cambio. Ejemplos de estos trabajos son el artículo de E. Bliajer publicado en el trabajo antológico Problemas de la Teoría del Arte que examinaremos más adelante (38); el de I.S. Kulikova "los clásicos del marxismo leninismo acerca de la creatividad como revelación de las fuerzas esenciales del hombre" en la antología La estética marxista-leninista y la creación artística (39) y fuera de la URSS pero dentro de esta tónica, el libro de A. Sánchez Vázquez Las ideas estéticas de Marx. Estos dos últimos basándose en los Manuscritos de 1844. También debemos mencionar al checo Karel Kosik en Dialéctica de lo concreto en donde rechaza la determinación mecánica de la economía a la poesía (el arte) (40).

E. Bliajer en su trabajo antes citado hace un análisis histórico de las diferentes tesis que sobre el origen del arte se han dado en la URSS hasta posiblemente, pues no contamos

con la fecha de publicación original del trabajo de este autor, la década octava. Divide el desarrollo de las ideas estéticas en cuatro periodos: 1) De los años veinte a los treinta ; 2) La década de los cuarenta. ; 3) De los cincuenta a los sesenta y 4) Nuevas perspectivas a partir de los sesenta . Resumiremos el trabajo de Bliajer con el objeto de señalar el desarrollo de estas ideas dentro de la concepción del "arte utilitario", del "arte posterior al trabajo" y el viraje que sufren estas posiciones a otras menos mecánicas.

A) Los trabajos publicados en la primera etapa se caracterizan por el rechazo pleno a las tesis anteriores por considerarlas en bloque como idealistas y subjetivas. Reciben la influencia directa de Plejánov, sobre todo de su libro Cartas sin dirección en el sentido de la vinculación del arte y el trabajo y en de que el arte tiene como función principal el ser un reflejo de la realidad. Son obras que se pueden catalogar dentro del "sociologismo vulgar". Influenciados, pero intentando rechazar el aspecto subjetivo, por las teorías lúdicas, aparecen los biólogos que buscan el origen del arte en capacidades orgánicas anteriores a la humanización y que tienen los animales pues responden con ciertas conductas a estímulos sensoriales del medio ambiente. Así llegan a arrancar la actitud estética semejante a la sociabilidad, desde la época puramente animal. Un ejemplo de esta posición, señala Bliajer, es la obra de Evreinov El teatro de los animales. (Esta tesis no tuvo eco en el momento por carecer de bases científicas, ahora, de alguna manera han sido revi-

vidas en su aspecto básico por la ciencia actual como el caso de que atribuye a las obras que tienen ciertas cualidades estéticas como la armonía y el ritmo, pero sobre todo la proporción áurea, la capacidad de estimular el sistema nervioso (¿sólo el humano?) produciendo una sensación de placer, sensación a la que debe llamarse propiamente FRUICION ESTETICA, reacción psico-fisiológica producida por el contacto sensorial.(41) Placer cuya carencia puede constituir una necesidad, aunque no esté relacionada con los objetos indispensables para la reproducción física de la vida del individuo. Esta característica biológica, pero no conocida como física hasta ahora, es la que ha propiciado la identificación de esta sensación con lo "lúdico"* en el sentido de "juego" como gratuidad, como "puro placer", como "hedonismo", etc. y que en su desconocimiento científico ha llevado a la implementación de teorías identificadas como subjetivas como el formalismo (en el sentido de acentuar la forma sobre el contenido y no en el metodológico), y la del "arte por el arte", que han servido para reproducción de los intereses de la burguesía en su lucha contra la postura "socialista" del arte utilitario. Estas contradicciones: arte como gratuidad y arte utilitario y formalismo contra contenidismo, - han sido superadas por las teorías que defienden la dialéctica entre forma y contenido, y las que señalan que en las obras de arte aparecen otros contenidos además del propiamente estético. Hasta aquí este comentario nuestro.

Siguiendo con el texto de Bliajer, encontramos que - señala como el autor más importante de los años veinte a A. Lu

* Usado por lúdico.

nacharski con su libro Fundamentos sociales del arte (42) quien dice que el arte, que causa placer por la forma, aparece como necesidad social de manifestar y expresar emociones, pero, y he ahí la tesis fundamental de Lunacharski, que la función del arte de expresar y comunicar emociones es cumplida en la prehistoria antes de la sedentarización, individualmente, pero luego, al aparecer las primeras sociedades aldeanas el arte deviene en ideología pues el arte va a ser comunitario, responde a los intereses del grupo social y no del individuo. (Independientemente de las -críticas que Bliajer hace a Lunacharski diremos nosotros que el error de éste estuvo en creer que alguna vez hubo una manifestación artística puramente individual y que su "deviene en ideología", es decir en algo donde no se admite la especificidad de lo estético, corresponde en nuestra tesis al momento en que el -arte, con su gran carga emocional, fue utilizado para fines ex -traestéticos, de reproducción de los intereses de la clase dominante). La tendencia general de los autores de ese momento es rechazar "lo estético", lo "lúdico" como subjetivismo. Incluso R. Pelche (43):

plantea el carácter permanente de la esfera --psíquica como reacción natural a factores físi-
cos constantes". Sigue diciendo Bliajer de este autor: "En la base del proceso fisiológico que denominamos sentimiento de la belleza -subraya insistentemente R. Pelche, y con esto es como -
si se anticipara a las discusiones de nuestro -

tiempo- se hallan las sensaciones de carácter es
pacial y temporal: la simetría y el ritmo, o sea,
elementos de valor permanente. 'Más adelante seña
la: 'Estos factores y formas de belleza formal -
(el autor se refiere a la simetría y el ritmo.
E.B.) que durante incontables milenios han actua
do sobre los órganos de percepción del animal y
del hombre, determinan el carácter de las reac -
ciones físico-estéticas y el instinto de belleza
que se desprende de éstas .

A esta posición le llama Bliajer como "monismo teórico en
el que se hace la reducción de lo ideal a lo material" sin darse
cuenta, posiblemente, de la importancia que para el materialismo
tiene la teoría de Pelche. Igualmente importante es la teoría de
F. Smith cuando dice, citado por Bliajer, que "Es creación artís
tica, principalmente, la de los campesinos y de los pueblos que
viven según la comunidad primitiva" y que "el arte verdadero es
el creado no por artistas profesionales, sino por las masas",
sin embargo Bliajer piensa que en esta forma se ha reducido al
arte a su pura función expresiva y comunicativa de emociones y
el mismo autor señala que estos primeros planteamientos llevan a
Pelche a decir que en el origen del hombre la actividad artísti-
ca no es "estética" ni "entretenimiento" sino que sólo la impe -
riosa necesidad de alimento lleva al hombre a crear el arte figu
rativo". (44) (Para un estudio más profundo sobre el tema sugie
ro un examen menos superficial de la obra de Pelche, lo que sale

de los objetivos del presente trabajo). Lunacharski trata de enlazar estas teorías fisiológicas con la racionalidad, dice que el hombre primitivo oye como agradables los sonidos elementales pero cuando los racionaliza y los mide, los produce con un sentido mágico, es decir se vuelve la música un fenómeno social y de alguna utilidad (45). De todas estas tesis surgen las del período siguiente en el que predominan las siguientes ideas como básicas: el arte es una esfera del conocimiento, antes de serlo era pura fisiología y hay una relación entre arte y trabajo. Veamos como lo examina Bliajer:

B) Entre los años cuarenta a los cincuenta hay un predominio de las tesis gnósticas, es decir, que el arte es una forma de conocimiento y que su génesis y desarrollo corresponden a los mismos procesos de la conciencia humana. Así pues, el arte realista del hombre primitivo correspondió a los albores de la mente humana, a la etapa concreto-figurativa y sincrética. En la mente, el arte no ocupaba una esfera diferenciada como tampoco la religión ni la moral. Entonces, si no era una actividad específica (y ahí está la contradicción), no se puede ahora hablar de arte de la prehistoria. Ante la influencia de obras no marxistas sobre la vinculación del arte y la magia en la prehistoria (H. Breuil, Capitan, etc.), de obras como la de Plejánov sobre la función ilusoria del arte con valor mágico y la de Lunacharski sobre la transformación en la mente del hombre primitivo de los intervalos entre sonidos que les producían sensaciones agradables en la música dirigida a producir efectos mágicos, en la URSS se

revivió la idea de que en esos tiempos primitivos la magia estaba relacionada esencialmente con el arte. En el sincretismo de la conciencia no hay separación entre el arte y la magia, e incluso aquél está supeditado a ésta. Las necesidades del pensamiento mágico se veían cumplidas por las imágenes "artísticas" creadas por el hombre en el paleolítico. En este sentido tiene razón Sánchez Vázquez cuando afirma "que la magia no engendra el arte sino que se sirve de él y que, además, la función mágico-utilitaria, lejos de excluir la naturaleza estética específica del arte, la presupone" (46), que ese hombre ha llegado a lo estético por el camino del trabajo -de lo útil a lo estético- y que una vez con lo estético vuelve a lo útil. La función mágica, con razón, pasa a ser una función utilitaria del arte. Siguiendo con el texto de Bliajer, éste menciona como más importante de este periodo a A. Guschin autor del "único tratado dedicado especialmente" al problema del origen del arte "dentro de la literatura soviética". Guschin parte de que el desarrollo de la conciencia artística se halla inseparablemente unido al desarrollo de la conciencia en general y es un acto colectivo y en estos sentidos corresponde a una necesidad mágico-laboral. Dice Bliajer interpretando a Guschin "Esta conciencia [colectiva] es el trabajo-arte mágico que ahora se presenta no ya como ilusorio, sino como el único (en ese momento) modo posible de conocimiento y organización de la vida social" (47). De acuerdo con Bliajer, Guschin separa el arte del trabajo pero los une con un mediador: la magia. El arte subordina a la naturaleza y ayuda al proceso --

productivo por medio de la magia "que integra en sí parámetros - productivos y artísticos". La crítica que le hace Bliajer es que Guschin lejos de separar el arte y el trabajo, subordina aquél a los procesos laborales excluyendo "del arte todo principio creador" y que deja el aspecto propiamente estético para una aparición más tardía, así lo estético quedaba eliminado de la génesis del arte.

C) En la siguiente década se busca especificar lo artístico, sobre todo lo estético. Niedoshivin (48) niega el carácter "artístico" de las representaciones mágicas y dice que sólo posteriormente, en las sociedades clasistas, esa imagen deviene en artística. Lo estético proviene de factores sociales como la división de trabajo, la división de la sociedad en clases, etc. Esta concepción que tuvo aceptación en un primer momento se vió superada por la obra de N. Dmitrieva en El origen del arte, (49) Esta autora recupera el aspecto gnóstico del arte y lo une, no a lo mágico sino a la ciencia. Señala que hay un sincretismo entre el conocimiento de la realidad y su representación figurativa. Lo artístico y lo estético están en el embrión de la conciencia y se relacionan directamente con el trabajo. Su utilidad y su racionalidad estriban en la búsqueda de la correspondencia de forma y contenido. "De tal forma, el conocimiento -surgido directamente en la práctica racional del trabajo -de la correspondencia entre forma y contenido es el buscado eslabón que une lo utilitario, lo artístico y lo estético". (50) Sin embargo, la misma autora en una obra posterior (51) insiste en el carácter gnóstico

del arte y regresa a las hipótesis anteriores al decir que en el hombre prehistórico no hay "autoconocimiento estético, sólo se encamina a éste" y que sólo "colisiones de orden social" hacen posible la toma de conciencia para hacer arte "estéticamente integrado". Caer en la contradicción con su primer planteamiento, de que el arte y lo estético son conocimiento cuando dice que lo estético nace como una función social y no cognoscitiva. Esta última pone las condiciones pero no motiva directamente la aparición de lo estético.

1) Nuevas perspectivas a partir de los años sesenta : dice Bliajer que entonces se inicia una revisión de las teorías anteriores destacándose la insuficiencia de las teorías gnósticas y laborales para explicar el arte. La proposición que hace Bliajer para superar esas teorías sin rechazarlas de plano es que hay que rescatar la vinculación del arte con el trabajo pero tomando en cuenta no una relación directa sino la "determinación en última instancia" a las producciones superestructurales. Llega - y vuelve-a las afirmaciones de Marx en los Manuscritos (sin mencionarlos) sobre la actividad artístico-estética como superación de la necesidad inmediata y como "la transformación de ésta última en su contrario". Supera las tesis gnósticas y laborales encontrando sus vinculaciones con el arte y la superación que hace el arte del puro conocimiento y del trabajo utilitario. Dice:

La idea de que la génesis del arte está relacionada exclusivamente con la génesis del pensamiento es un obstáculo para investigar las causas -

por las cuales el arte es capaz de incluir en sí y llevar a sistemas de elementos propios, material a él extraño; y es un obstáculo igualmente, para efectuar el análisis de este modo de inclusión y sistematización,(52)

Rechaza entonces la relación del arte con la imperiosa necesidad y concluye:

En su génesis el arte debe presentarse como la unidad dialéctica de lo dado y lo creado, lo coercitivo y lo no coercitivo; esto hará variar sustancialmente el carácter del planteamiento sobre el papel del arte en la humanización del hombre. El arte se nos presenta entonces como la necesaria (subrayado del autor E.B.) esfera de la libertad cuya función social es permitir al hombre 'que se humaniza', la posibilidad -para decirlo con palabras de Marx- de elevarse sobre su actividad vital y convertir ésta en su objeto. Entonces el estudio de la génesis del arte consistirá en la investigación del cómo y por qué el arte le da al hombre la posibilidad de elevarse sobre la necesidad práctica y de percibirla no como algo que le es ajeno, sino como condición de su propia actividad, del cómo y por qué esta institución social adquiere las características de arte. (53)

Si Bliajer no ofrece una solución al problema sí lo clarifica y lo sitúa en su justa dimensión: hay que buscar la génesis del arte en la raíz de lo propiamente humano. Como trabajo creativo hecho por el hombre que se eleva por encima del trabajo inmediatamente utilitario. ¿Quiere decir con esto que el arte no es utilitario?

Aquí se impone hacer una revisión de las teorías sobre el origen del arte fuera de la URSS pero sobre todo de Adolfo Sánchez Vázquez en su libro Las ideas estéticas de Marx que ya hemos citado.

5) LOS ORIGENES DEL ARTE. UNA CRITICA Y UNA POSICION.

En los últimos cien años se ha desarrollado una importante investigación acerca de los orígenes del hombre y del desarrollo de las culturas. La Antropología ha enfocado importantes investigaciones sobre los pueblos "primitivos" actuales y pasados en sus aspectos biológicos y culturales. Se ha hecho un trabajo de recopilación y catalogación que responde a la necesidad de rescatar un acervo en vías de extinción ante los embates de la civilización moderna. Sin embargo esta actividad ha adolecido de algunos defectos, como son el darle a estas culturas un lugar inferior ante la "alta cultura" actual y, en relación con el arte evitar la valoración estética de las obras producidas por tales grupos humanos primitivos y ^{negar} su incorporación a la Historia del Arte.

No toda la investigación actual es, sin embargo, puro antropologismo. Lewis H. Morgan, inaugura un enfoque más amplio en

los trabajos antropológicos dedicados a rastrear el origen de -
las formas culturales investigando directamente las sociedades
atrasadas contemporáneas, concretamente lo hace con los indios -
de los Estados Unidos, para^{que} con los resultados reconstruir las
culturas de la prehistoria de todos los pueblos, sus formas de
relación, sus ideas y sus costumbres. Federico Engels a partir -
de los manuscritos de Marx y de su propio análisis de la obra de
Morgan, conjuga en El origen de la familia, la propiedad privada
y el Estado (54) la antropología del autor norteamericano y su -
propio enfoque materialista dialéctico. Así se inicia una corrien-
te de investigación científica que ha ido dando frutos hasta
nuestros días. En cuanto al arte no es riesgoso buscar en las -
prácticas de "nuestros contemporáneos primitivos" (55) la géne-
sis de la actividad estética y presuponerla semejante en la pre-
historia. Y ahí, donde se da en toda su espontaneidad, encontrar
las notas esenciales que marcan el origen de la praxis artística.
No hay que confundir este intento con las actitudes románticas
de los siglos XVIII y XIX de tratar de idealizar al hombre primi-
tivo, de pensar que su vida era placentera y que es la cultura
-el desarrollo histórico de la humanidad- el que lo ha venido a
sumir en la degradación y miseria; tampoco que busquemos como un
ideal volver a los tiempos "idílicos" del salvajismo. Sólo trata-
remos de rastrear la génesis y el desarrollo de la actividad es-
tética, unida en sus inicios al juego, a la seducción sexual, al
trabajo, al lenguaje y más tarde utilizada con fines interesados:
la reproducción de ideología, (como la magia, la religión), la ex-

plotación económica y el convencimiento político. Es indudable - que hay una relación directa entre el trabajo y el arte ya que la creación artística tiene como base un trabajo y que el hombre llegó a producir objetos artísticos a través del dominio progresivo sobre la naturaleza por medio del trabajo y los instrumentos de trabajo. La convicción de poder hacer algo y el deseo de hacerlo bien fueron los elementos que unieron en relación dialéctica a la necesidad con el trabajo. Al trabajo como conocimiento (razón) y habilidad corporal. A más necesidades mejor trabajo, a mejor trabajo más necesidades. Sin el trabajo no habría habido desarrollo histórico. El hombre se ha ido haciendo hombre a través del trabajo, dijo Hegel, (56) El dominio de la materia por medio de las manos, la creación de herramientas para que sirvieran de medio entre manos y materia y la capacidad de planear intelectualmente el objeto a realizar fueron llevando a los hombres a percutir la piedra para lograr la forma simétrica de las puntas de flecha en el paleolítico o una hacha de piedra pulida en uno de cuyos extremos se talló la cabeza de un animal, producciones de las que tenemos numerosos ejemplos provenientes de todo el mundo habitado. Y que se necesitó de la práctica para poder llegar a tener el dominio sobre los materiales colorantes y los aglutinantes para hacer las pinturas rupestres y la habilidad para fabricar puntas duras para los tallados. Es decir, para la ejecución de obras -objetos- de arte. ¿Y antes qué? La mímica, el canto, la danza, la música, el mismo lenguaje además de significativo "bello" no aparecieron antes del paleolítico, en -

Ilustraciones 2

ese enorme lapso que hay entre la aparición del hombre y la pintura rupestre? ¿Estas actividades no son arte pues debe considerarse sólo como arte las manifestaciones visuales? La tendencia a considerar arte sólo a la pintura, a la escultura, a la arquitectura, etc., tan frecuente en los medios intelectuales elitistas, es errónea y limitante. Toda aquella creación, acto u objeto que reúna las características de lo estético es arte, ya se trate de cosas tan diferentes como un concierto para piano o una pintura mural, un edificio de cien pisos en Nueva York o un arete de oro de la tumba 7 de Monte Albán, una puesta en escena de una obra de Brecht o una danza africana. ¿Quiere decir esto que no es - - cierto que haya sido primero el trabajo que el arte? Veamos:

Adolfo Sánchez Vázquez en su libro citado Las ideas estéticas de Marx desarrolla una teoría sobre los orígenes del arte siguiendo los Manuscritos de 1844 de Marx. Señala la importancia del trabajo como medio no sólo de satisfacer necesidades físicas sino de afirmación y reconocimiento del ser humano. Este tiene dos tipos de necesidades pero la principal, la que hace genérico al hombre, es "la necesidad espiritual de objetivación". Las mismas necesidades físicas se han ido humanizando, separando de la animalidad a través del desarrollo histórico. A partir de trabajar para satisfacer necesidades primarias ha llegado a trabajar para satisfacer sus necesidades espirituales. Dice Sánchez Vázquez: "Así pues, el límite práctico utilitario que el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo de lo útil a lo estético, del trabajo al arte".(57) Esta afirmación es correct

ta si la consideramos vigente en cualquier momento de la vida humana. Es indudable que el ser humano tiene que tener satisfechas, en cualquier medida y esta medida es histórica, sus necesidades primarias para elaborar un trabajo cuyo producto no sea inmediatamente consumido o que no necesite ser consumido, y que la habilidad que la práctica da a la mano y el conocimiento adquirido con esta práctica ha permitido al hombre llegar al trabajo artístico, "conforme a las leyes de la belleza".(58) Este proceso, que se da de manera individual en el hombre, Sánchez Vázquez le ha dado un carácter diacrónico, concluyendo con la hipótesis de que en los primeros milenios de la humanidad se tuvo que pasar - por un largo proceso de trabajo puramente práctico utilitario para llegar a la producción artística, Dice Sánchez Vázquez:

Ahora bien, para producir el tipo de objetos - que son precisamente las obras de arte, es forzoso que se haya elevado previamente, y en grado considerable, la productividad del trabajo humano. En efecto, su baja productividad hace que la distancia entre la producción y consumo sea casi inmediata. Es preciso que la producción exceda en cierta forma al consumo para que el hombre pueda producir objetos -como los artísticos- alejados cada vez más de una estrecha significación práctico utilitaria, o sea - objetos inútiles en un aspecto, pero útiles en otro. Es preciso que el trabajo alcance cierto

nivel -por lo que se refiere a su productividad, a su utilidad material- para que se pueda producir objetos que rebasan ya su función utilitaria y que, sin excluir ésta, cumplen una función estética, u objetos que se liberan por completo de esa función práctica, para ser, ante todo, obras de arte. El trabajo es así, histórica y socialmente, la condición necesaria de la aparición del arte, y de la relación estética del hombre con sus productos. (59)

De acuerdo a este planteamiento Sánchez Vázquez sitúa "el alba de la creación artística" en el paleolítico superior, cuando posiblemente hayan sido creados los objetos en piedra -venus paleolíticas, instrumentos tallados- y las pinturas rupestres, es decir, en una época relativamente reciente si la comparamos con la edad de los restos óseos, plenamente humanos que han sido encontrados en Asia y Africa. Y aquí es donde vuelven a surgir nuestros interrogantes: ¿antes del paleolítico superior qué? La producción de actos artísticos no fue anterior al trabajo artístico plasmado en objetos? ¿O es posible que el hombre anterior al paleolítico superior no fuera hombre? ¿Qué era entonces, semi-hombre o semi-mono? ¿Es que podemos, en 1984, seguir pensando que en realidad todo ese enorme lapso el hombre no fue hombre sino mono en proceso de transformación? Afirmo que esta teoría ya ha sido rebasada por la misma ciencia y que ^{ahora} ~~se~~ ~~considerase~~ hombre a todo ser capaz de fabricar utensilios, ~~herramientas~~ -

tas, armas, etc. El hombre no tiene la misma antigüedad que el Cromañón (de 25 a 50 mil a.n.e. .) sino que es mucho más antiguo (60). Concretamente al hombre de Yuanmou, más de 1 000 000 de años de antigüedad, se le encontró asociado con objetos trabajados y útiles.(61) Es decir, sí es el trabajo consubstancial al hombre como lo es también el ser social y el hecho de convertirse en ser histórico a través de su capacidad de memoria y de su posibilidad de transmisión de experiencias. Entonces, si es precisamente la actividad que realiza el hombre separada del trabajo exclusivamente utilitario, "el trabajo libre", lo que evidencia la humanidad del ser, debemos concluir que esa praxis es paralela a la práctico utilitaria, pues de no ser así no sería hombre. Veamos qué dice Marx en los Manuscritos:

Precisamente, es sólo en la transformación del mundo objetivo donde el hombre se afirma como ser genérico. Esta producción es su vida genérica activa... (62)

Por supuesto que hay una gran distancia entre la elaboración de las más antiguas hachas de piedra y la creación de obras de arte plásticas pero eso no quiere decir que el hombre no haya producido otra clase de "cosas" "conforme a las leyes de la belleza". Es decir, con un sentido estético. Esas cosas son las que llamamos "actos artísticos" y que corresponden a lo que en la actualidad llamamos música, danza, mímica, etc., y que consideramos como en desarrollo paralelo al trabajo utilitario y que como éste ayudan a "reproducir a la naturaleza entera". La ciencia actual está de acuerdo que los restos más antiguos del homínido aparecen en regiones tropicales y subtropicales por lo

Es en ese ambiente donde podemos encontrar las formas primitivas de "reproducción de la naturaleza" conforme a un disfrute de ellas no sólo utilitario sino estético. Por supuesto que no pretendemos que sean iguales a las del hombre civilizado de hoy, sino a la medida de su propio desarrollo, ni idealizamos las condiciones de vida de ese ser sino que lo concebimos en una lucha constante por sobrevivir en condiciones por demás difíciles y hostiles.

Pero no es sólo la reproducción de la naturaleza lo que lo lleva a prácticas separadas de la pura necesidad física, son también los requerimientos de su vida en sociedad. Sobre todo su necesidad de expresión y comunicación. De ahí que se diga que el lenguaje es otra de las características que distinguen, desde los albores, al hombre del animal. Su primer lenguaje debió ser la mímica acompañada con sonidos guturales. La mímica es un lenguaje que reproduce situaciones, que expresa pensamientos y sentimientos. La mímica es el antecedente del lenguaje pero también del teatro.

La reproducción de la naturaleza debe haber estado ligada a las sensaciones de placer que producían ciertos fenómenos como el color y las variaciones de la luz sobre los objetos. Los sonidos naturales en los que su ritmo y su melodía les producían un disfrute. Se ha comprobado que el ritmo sin copado produce una sensación de bienestar en el individuo, aun desde su vida fetal en la que su desarrollo está acompañado por el latido de dos corazones, el materno de unas 70 pulsaciones --

por minuto combinado con el propio de 140, (63) Y en el ambiente tropical el canto de los pájaros y el chirriar de los insectos, y los sonidos del agua ya sea en las ondas del mar al lamer las playas o al estrellarse en los acantilados o de los ríos en su lento o rápido transcurrir, en las cascadas o en el lento gotear, a veces a ritmos diferentes, en el interior de las cuevas que les servían de morada, (64) La naturaleza lo invitaba a reproducirla para generar el disfrute artificialmente, entonces imita los ritmos y las melodías naturales, produciendo sonidos con su propio cuerpo, por medio de palmadas, golpes en diversas partes del cuerpo y con su boca y garganta. De ahí los orígenes de la música, el canto y la danza. En la decoración del cuerpo reproduce la forma y el color desarrollando su habilidad plástica que le permitirá en el paleolítico superior pintar con la maestría de los artistas de Altamira, Lascaux o Lespugue.

Estas son precisamente las que señalan la calidad humana de este ser que las ejecuta para afirmarse como ser humano y poder expresar y comunicar sus sentimientos y sus rudimentarios pensamientos a la colectividad a la que pertenece y por la cual se siente pertenecido.

También habíamos adelantado la hipótesis de que esta capacidad de disfrute la hereda el hombre del animal y aunque la comprobación requiere una investigación más profunda que se saldría de los límites de este trabajo, sólo diremos algunos pun -

tos que podrían servir para dilucidarla. El animal disfruta del juego, como actividad no relacionada directamente con la consecución de alimento. El animal disfruta del balanceo de las ramas de los árboles o en los brazos de sus madres así como de la caricia que estimula o tranquiliza su sistema nervioso. También el impulso sexual produce actos parecidos a la producción musical y dancística con los ritos de seducción que no son exclusivos del hombre. Se necesitará, si afirmamos con Sánchez Vázquez, la práctica -trabajo manual e intelectual- de milenios, para que el hombre llegue a producir objetos artísticos, pero desde el alba de la humanidad estará el arte haciendo presencia en la aprehensión, la reproducción y el disfrute del mundo por el hombre.

Como todas las creaciones del hombre y como el hombre mismo el desarrollo artístico es histórico. Ya vimos la distancia que separa los primitivos ensayos de lenguaje por medio de la mímica y la pintura de las cavernas y éstas del teatro isabelino o del museo Guggenheim de Nueva York; es reiterativo abundar sobre este punto pero sí es necesario señalar que a este desarrollo corresponde un desarrollo histórico, a nivel individual y social, de los sentidos que son capaces de reconocer lo estético en la naturaleza y en las obras del arte. Dice Marx: que a través de la objetivación del hombre como ser social éste crea un objeto para un sujeto pero además se crea un sujeto para el objeto. Se crea el objeto y la capacidad de hacerse suyo el objeto. Así se crea, se desarrolla, se produce, un sentido para el objeto y un objeto para el sentido. A la par que se produ-

ce el desarrollo histórico del objeto artístico que registra la Historia del Arte, la humanidad productora va creando la posibilidad de aprehensión -uso- de ese objeto. De ahí la importancia de la apropiación del mundo de manera libre -no enajenada- para la posibilidad de desarrollo de la sensibilidad humana, aunada a la praxis, también libre -no enajenada- en todos los ámbitos de la actividad humana, entre las cuales la artística tiene una gran importancia como "reducto" para la afirmación del hombre a través de sus fuerzas esenciales,

Sin embargo, la misma Historia en general y la historia del arte en particular nos muestran que esa historia presenta numerosos problemas. Que no es una historia lineal y progresiva tal como una evolución natural. Sino que su desarrollo ha sido desigual y combinado. Como un ejemplo vemos que el arte muchas veces estuvo subordinado a intereses extrínsecos, al servicio de la clase gobernante, de la religión que se ha convertido en mercancía.

¿Qué podemos concluir sobre el problema de la génesis del arte y de lo estético?

1) Que lo estético corresponde a necesidades concretas de los hombres. La producción de actos y objetos -arte- responde a estas necesidades en una forma histórica, elevándose en su desarrollo desde lo más elemental a lo más elaborado.

2) Por lo tanto, el arte es utilitario. Satisface necesidades.

3) Que el arte aparece relacionado con el conocimiento

to -la razón- y con la praxis objetiva -el trabajo- desde que el hombre lo es genéricamente, es decir desde que es productor de -objetos.

4) Que si bien el arte participa del conocimiento y del trabajo, se diferencia de éstos, tiene su campo específico - en la relación sujeto-objeto.

5) Que el arte es una entre otras actividades, pero quizá la más importante, donde el hombre reconoce, expresa y comunica precisamente su esencia humana.

6) Que el arte como la ciencia y el trabajo técnico son históricos por lo que no es válido tratar de encontrar en - las manifestaciones prehistóricas, valores del trabajo, la ciencia y el arte de épocas más avanzadas.

7) Que el arte no es un producto de las "condiciones sociales dadas" sino que es un producto del hombre que crea el arte y las condiciones sociales.

8) Que la conciencia de la especificidad del arte no es condición para que exista el arte y lo estético. Como no es condición de que haya conciencia de la producción para darse la producción, por ejemplo. En este sentido la conciencia del arte y de lo estético sí aparecen con posterioridad a la praxis específica.

9) En cuanto al carácter social del arte, no se discute, pues una de las condiciones del hombre es ser un ser social y toda su conciencia y su práctica tienen, de algún modo, que ser sociales.

Redundando podemos concluir que la asimilación de lo estético y la práctica del arte provienen de necesidades inmediatas, físicas y "espirituales"; de autoafirmación de la esencialidad humana, de autoconocimiento como ser genérico, de expresión y comunicación social y de placer estético, de valoración del mundo aprehen did: por los sentidos de la realidad circundante, creada o natural. Que estas actividades son sociales e históricas y que su desarrollo depende de la relación sujeto-objeto en el que cada objeto corresponde a un sujeto que lo construye práctica o teóricamente de acuerdo al desarrollo de las fuerzas productivas, la conciencia y los sentidos.

NOTAS

1. Emanuel Kant. "El arte bello", Critica del juicio. Págs. 230-237 en Adolfo Sánchez Vázquez. Antología de textos de estética y teoría del arte, México, UNAM, 1972. (Lecturas universitarias No.14) Pág. 69.
2. Federico Schiller. "El estado estético del hombre". La educación estética del hombre. En Ibm., Págs. 67 a 70.
3. G.W.F. Hegel. "Necesidad y fin del arte", De lo bello y sus formas (estéticas), En Ibm. Págs. 71 a 80.
4. Ibm., Pág. 78.
5. Giuseppe Prestipino, La controversia estética en el marxismo. México, Barcelona y Buenos Aires, Grijalbo, 1980., menciona la publicación de obras antológicas de textos de Marx y Engels referentes al arte y sus problemas: la primera publicada en ruso en 1933, ampliada en 1937 y posteriormente traducida a varios idiomas: una edición francesa de J. Freville de 1936 y ampliado en 1954, al italiano por Valentino Gerratana en 1954 y Carlo Salinari en 1967, y al alemán por M. Kliem de 1967-1968.
6. Carlos Marx. Prólogo de 1859 a la Contribución a la crítica de la economía política en Introducción... Op. Cit. Págs. 75 a 79.
7. Confere Giuseppe Prestipino, Op. Cit. Passim.
8. Carta de F. Engels a José Bloch en Königsberg, Londres, 21 de septiembre de 1890, en C. Marx y F. Engels. Obras escogidas, 3 V. Moscú, Progreso, 1974. Vol. III. Pág. 514.
9. Marx. Introducción... Op. Cit. Págs. 68-69.
10. León Trotski, Historia de la revolución rusa, Buenos Aires, Indoamérica, 1954, Introducción. Confere George Novack. Para comprender la historia, Buenos Aires, Pluma, 1975. Págs. 97 y sgts. y Nahuel Moreno, Lógica - marxista y ciencias modernas. México, Xólotl, 1981. Págs. 53 a 62.
11. C. Marx y Federico Engels, Manuscritos... Op. Cit. Pág. 74.
12. Louis Althusser. El Joven Marx y Para leer El capital. Varias ediciones.
13. Jorge Plejánov. La concepción materialista de la historia. El arte y la vida social. 1a. Edición. 1912. México, Roca, 1973.
14. Ibm. Pág. 72.
15. Ibm. Pág. 73.
16. Ibm. Pág. 81.
17. Ibm. Pág. 79.
18. Ibm. Pág. 93.
19. Ibm. Pág. 94.
20. Ibm. Pág. 101. Subrayados nuestros.

21. Plejánov. Cartas sin dirección. El arte y la vida social. Moscú. Progreso. Ed. Lenguas etranjeras. 1958.
22. A. Sánchez Vázquez. Las ideas... Op. Cit. Pág. 71
23. Op. Cit. Pág. 70 y sgts.
24. Prestipino. Op. Cit. Pág 79. Cita a Plejánov en su libro La funzione della personalitá nella storia, Roma, 1973.
25. Confere: A. Sánchez Vázquez. Estética y marxismo. Op. Cit. V.I. Introducción. Págs. 17 a 19.
26. George Lukács. Prolegómenos a una estética marxista. México, Grijalbo. 1967.
27. George Lukács. Estética. 4 V. Barcelona, Grijalbo, 1965-1967.
28. Henri Lefebvre. Contribución a la estética. Buenos Aires, Editorial Procyon, 1956.
29. Antonio Gramsci. Literatura y vida nacional. La Habana, Editorial Unión, 1964.
30. México, Juan Pablos, 1976 Cuadernos de la cárcel. Literatura y vida nacional. No. 4. México, Juan Pablos , 1976. y Los intelectuales y la organización de la cultura, México, Juan Pablos, 1975.
31. Arnold Hauser. Introducción a la historia del arte. 3a. Ed. Madrid, Guadarrama, 1961.
32. León Trotski. Literatura y revolución, Buenos Aires, El Yunque, 1974, 344 p.p. Págs. 7 a 12.
33. Confere. G. Lukács. Historia y conciencia de clase. México, Grijalbo, 1969. Pág. 354. Confere Prólogo de Víctor Iranov a Problemas de la teoría del arte. 2 V. La Habana, Editorial Arte y lietartura. 1980. Pág. 5, donde hace una cita de una conversación de Lenin con Clara Zetkin: "Todo artista, todo el que se considere artista, tiene derecho a crear libremente, según su ideal, sin depender de nada. Pero naturalmente, nosotros somos comunistas. No debemos -- permanecer cruzados de brazos y dejar que el caos se desarrolle y marche donde quiera. Debemos dirigir, muy planificadamente, ese proceso y formar sus resultados".
34. En A. Sánchez Vázquez en "Notas sobre Lenin", en Sobre arte y revolución, - Op. Cit. Pág. 32.
35. Confere. V. Pletnev. ^{en Sánchez Vázquez,} Estética y marxismo. Vol II. Pág. 213.
36. Ibm. Pág. 234.
37. Ibm. Págs. 235 a 240.
38. E Bliajer. "El problema del origen del arte en la estética soviética". En Problemas de la teoría del arte. Op. Cit. Vol II. Págs 267 a 305.
39. I. S. Kulikova. "Los clásicos del marxismo-leninismo acerca de la creatividad como revelación de las fuerzas esenciales del hombre. En La estética marxis-

ta-leninista y la creación artística. Moscú, Editorial Progreso, 1980. Págs. 62 a 75.

40. Karel Kosik. Op. Cit. Págs. 136 y 139: "El marxismo no es un materialismo mecanicista que intente reducir la conciencia social, la filosofía y el arte a las 'condiciones económicas', y cuya actividad analítica se base, por tanto, en el descubrimiento del núcleo terreno de las formas espirituales. Por el contrario, la dialéctica materialista demuestra cómo el sujeto concretamente histórico crea, partiendo de su propia base económica material, las ideas correspondientes y todo un conjunto de formas de conciencia. La conciencia no es reducida a las condiciones dadas; el centro de atención lo ocupa un proceso, en el cual el sujeto concreto produce y reproduce la realidad social, al mismo tiempo que es producido y reproducido históricamente en ella".
41. "La base del sentimiento estético (la sensación de color, forma, ritmo) se encuentra en la naturaleza psicofisiológica del hombre nuevo" M.F. Ousíánikov "La filosofía marxista-leninista como base de la ciencia estética moderna" en Problemas de la teoría del arte. Op. Cit. Tomo I. Pág 53.
42. Antonio Lunacharski. Fundamentos sociales del arte. Moscú, 1925.
43. R. Pelche, Prólogo al libro de Y. Hirn, El origen del arte, Jarkov, Guiz, Ucrania, 1923. Citado por Bliajer en Op. Cit. Págs 274-275.
44. F. Schimt. "El problema de la metodología del estudio de las artes" en Problemas de la sociología del arte, Leningrado, C. III, 1926. Pág.25. Citado por Ibm. Pág. 276.
45. A. Lunacharski. Cuestiones de la sociología de la música. Moscú. GAJN, -- 1927. Pág. 123. Citado por Ibm. Págs. 277-278.
46. A. Sánchez Vázquez. Las ideas... Pág. 76.
47. A. Guschin. El origen del arte. Moscú, Leningrado, Judoshnik, 1937. Citado por Bliajer en Op. Cit. Pág. 287.
48. G. Niedoshivin, Esbozos de una teoría del arte, Moscú, Iskusstvo, 1953. Págs. 89-90. Citado por Ibm. Pág 292.
49. Citado por Ibm. Pág. 296.
50. Ibm. Pág. 298.
51. Ibm. Pág. 299.
52. Ibm. Pág. 304.
53. Ibm. Pág. 305.
54. Federico Engels. El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado, Moscú, Progreso, S/F. 248 p.p.
55. G.P. Murdock, Nuestros contemporáneos primitivos, 2a. Ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. 294 p.p.
56. G.W.E. Hegel. Fenomenología del espíritu, México, Fondo de Cultura Econó-

mica, 1966. Págs. 117 a 121.

57. A. Sánchez Vázquez, Las ideas... Op. Cit. Pág. 66
58. C. Marx, Manuscritos... Op. Cit. Pág. 74.
59. A. Sánchez Vázquez, Las ideas... Págs. 67-68.
60. Richard E. Leakey, Orígenes del hombre, México, CONACYT, 1982. Pág.33. Dice:" Los instrumentos más antiguos que se han encontrado son simples lascas de piedra que tienen unos dos millones y medio años de antigüedad y que provienen de dos sitios de Etiopía: el Valle de Omo y Hadar". Junto con sus padres Louis y Mary Leakey descubrió la existencia del Homo habilis, en Africa, ya productor de herramientas con una antigüedad de millón y medio a dos millones de años.
61. Jia Lanpo. Early man in China. Beijing, China, Foreign Languages Press, - 1980. Págs. 6 a 9.
62. C. Marx. Manuscritos... Op. Cit. Pág. 74.
63. Ashley Montagu, El sentido del tacto. Madrid, Aguilar, 1981. (Colección Aurión) Pág. 111.
64. Samuel Martí, Canto, danza y música precortesianos, México, Fondo de Cultura Económica, 1961. Pág. 382. Describe un instrumento primitivo: "Entre las sonajas de la cultura preclásica hay algunas pequeñas en forma de orejeras y otras en forma de calabazas que producen unos soniditos dulces, - apacibles y plenos de poesía. Las sonajas que se emplean en conjuntos de - danzantes tienen mayores dimensiones y, claro, mayor brillantez y sonoridad. Las de las brujas curanderas y las de la chichahuastli, sonajas ceremoniales en forma de bastón, asociadas con ritos dedicados a la tierra o a la lluvia, son más sugerentes y misteriosas debido a la forma alargada y tachada del hueco y lo minúsculo de las semillitas que en gran número se introducen en el interior del bastón. Al moverlo o levantarlo sus soniditos sugieren la lluvia, elixir del agro".

III. EL ARTE POPULAR

1) LA DIVISION ENTRE ARTE DE CLASE DOMINANTE Y ARTE POPULAR.

¿Cuál ha sido el objeto de esta larga exposición del desarrollo de las ideas estéticas y sobre nuestra posición acerca de la génesis del arte?

La relación que tiene esta argumentación con nuestro trabajo es la necesidad de encontrar en el proceso histórico de la humanidad el momento en que el arte, de actividad creadora "libre" se convirtió en instrumento para la consecución de fines extraestéticos. No se puede negar que el arte ha sido utilizado para transmitir e imponer ideologías, que en los pueblos preagrícolas se usó con fines mágicos y que ya en sociedades sedentarizadas derivó en instrumento de la religión, de la moral, de la política, en el fondo de la dominación económica. Recuérdese de que ya Hegel tronaba en contra de la subordinación del arte a otros intereses y pugnaba por un arte que tuviera su fin en sí mismo. Sin embargo Hegel no tomaba en cuenta que esa utilización es un hecho histórico que no debe tomarse como la base para la creación de una "idea": el arte por sí mismo como algo absoluto y fijo. ¿Cuándo comienza el arte a ser un instrumento de fines extraestéticos, de reproducción de ideología dominante? Proponemos la tesis de que se da cuando aparece la división de trabajo. En los pueblos preagrícolas, la relación se da entre el cazador, recolector o pescador y el brujo: de ahí la vinculación del arte y la magia. El brujo es el primer organizador de la vida tribal,

representa el germen del Estado y de la división de la sociedad en clases. Organiza ritos de iniciación asociados con cantos, bailes y objetos mágicos como amuletos y máscaras. Maneja la necesidad de someter a prácticas y reglas al individuo para ser aceptado dentro del núcleo social y el aprendizaje de ellas para lograr el escalamiento en las jerarquías sociales. De la división del trabajo surge la especialización y con ella la implementación de formas establecidas, como los códigos para el lenguaje simbólico que requieren de la clave para descifrarse. Así se va dando la separación entre los hombres no iniciados, el grueso del pueblo, de la creación artística y de la posibilidad del gozo y de la expresión y comunicación. El símbolo y la posibilidad de descifrarlo pasan a ser patrimonio de una élite cada vez más hermética. Esto no quiere decir que el pueblo no participe en la creación de actos y objetos artísticos pero éstos son dirigidos por esa élite, brujos, sacerdotes y jefes, persiguiendo sus propios fines y creando la ilusión en las conciencias de los trabajadores o participantes directos de que los fines de la danza, por ejemplo, es crear la lluvia o la construcción de un templo - sobre una pirámide lleva como fin honrar y propiciar a los dioses para los fines humanos colectivos. Puede explicarse de esta manera el cambio del arte naturalista del paleolítico al abstraccionismo que caracteriza el arte en el neolítico (fenómeno que se da alternativamente en la historia de acuerdo a mayor o menor dominación política de las clases dominantes). A partir del neolítico es necesario aprender a "leer" estos lenguajes, recibir la

clave, como un don, de los "sabios", es decir, de los que saben la cifra. Esto ayuda a afirmar la dependencia de los ignaros, a someter más a las masas a la dominación económica y política. El artista, ya como especialista, es el encargado de reproducir estos lenguajes y esta condición de sometimiento. Este especialista se convierte en un profesional al servicio de la clase dominante. Para llegar a serlo se tiene el artista que someter a un aprendizaje de las reglas que le señalan formas establecidas. Deja de ser libre para convertirse en un servidor y un portavoz de la clase dominante. Subordina el arte a una utilidad, pero una utilidad que no corresponde a las necesidades "espirituales" de los hombres a quienes va dirigido, ni de él mismo, sino de la clase dominante. Es decir, da a la obra un contenido ideológico en el sentido de falsa conciencia. Pues en un sentido más amplio de ideología "como cemento que ^{cohesiona} ~~cohesiona~~ la sociedad" y como conciencia social -con sus aspectos verdaderos e ilusorios- producto del ser social, el arte siempre ha tenido elementos ideológicos que se desarrollan dialécticamente, con sus contradicciones y su peraciones, en el rico desarrollo histórico de la humanidad. (1)

¿Esta situación, histórica, de sometimiento del arte y los artistas a los intereses de la clase dominante consiguió — acabar con la fuerza poderosa y libre de los ritmos? ¿Se redujo el arte a la pura ideología? La utilidad o "función" del arte como "reducto" para la afirmación y el autoconocimiento de las fuerzas esenciales de los hombres aunada a su poderoso impacto lúdico y a su tarea de expresión y comunicación social, no ha

podido ser anulada ni siquiera por el sistema capitalista en el que la enajenación ha encontrado su máxima expresión como constante del trabajo humano. Junto al contenido ideológico aparece, y en muchas ocasiones predomina, el contenido estético. La necesidad de acentuar las fuerzas libres esenciales del hombre vence al sometimiento ideológico que ha querido implementar sobre el artista el brujo, el sacerdote, el jefe político o las leyes del mercado. ¿Cómo y donde encontramos ese impulso libre?

1) En el arte profesional y especializado, aprendido en academias y regido por cánones, sólo aparece producido por artistas rebeldes, críticos, inconformes. Son los que hacen avanzar el arte cuando éste se ha petrificado y con ello se ha vuelto conservador y aún reaccionario y decadente. Cuando el artista imprime en su obra la fuerza de su imaginación y su habilidad de acuerdo a las nuevas realidades que va creando el desarrollo de las sociedades. Cuando supera los contenidos ideológicos que se petrifican, cuando a nuevos contenidos propone nuevas formas

(2). El verdadero artista no es el que copia, imita o cumple religiosamente las reglas establecidas e institucionalizadas, no es el que reproduce perfectamente la ideología dominante, es el que va más allá, el que con su imaginación, su sensibilidad, su afirmación humana "quiebra el Aquí y Ahora históricamente condicionado". El que logra "una víctoria de la realidad sobre la ideología"⁽³⁾. ¿Cómo resuelve el problema Nicos Hadjinikolau que le llama a la pintura ideología en imágenes? Divide ésta en dos: ideología en imágenes positiva a la que reproduce la ideología -

de la clase dominante e ideología en imágenes crítica a la obra del artista revolucionario,(4) Para nosotros ésta no es la única opción para encontrar un arte libre de la dependencia que conlleva la observación de reglas y la momificación de formas para crear un arte que sea realmente un reducto para encontrar y afirmar la esencia humana. La alternativa es el arte popular. El que aparece y permanece como práctica genuina del pueblo trabajador. El que proviene de las épocas preclasistas y se manifiesta en cantos, bailes, atuendos, dichos, refranes, objetos utilitarios - embellecidos, pictóricos, escultóricos; que manifiesta la ideología del pueblo como concepción del mundo y que llena funciones sociales necesarias para la permanencia de los grupos. Es explicable que los creadores de arte profesional y la clase que los sustenta hayan demostrado desprecio por estas manifestaciones que no se ajustan a su concepto de "gran arte", de "arte culto" y que le hayan aplicado categorías minusvalorativas como "artesanía", "curiosidad", "hecho etnológico", "primitivo", negándole la categoría de lo estético que creen que es patrimonio exclusivo del "arte culto". Víctor Gusiev, investigador soviético, en su libro Estética del folclor (5) propone la división entre arte profesional y folclor (que tiene carácter popular), señalando para aquél la condición de ser producido por especialistas y el folclor como el arte producido por el pueblo, por la gente - directamente relacionada con el trabajo productivo.

Aunque en este momento no estamos analizando en su especificidad lo que se ha llamado "folclor", es importante ana-

analizar aquí la propuesta de Victor Gusiev pues es la que consideramos que avanza más en el problema de situar el fenómeno del arte popular en contraposición al del llamado "arte culto". Todo arte es culto pues proviene de una cultura. Gusiev propone para éste el término "profesional" dado que los que lo crean son especialistas en su rama y obedecen a una estructura de clase dominante dentro de la cual el artista tiene que interpretar los intereses de esa clase siguiendo las reglas "oficiales" para darles objetividad en la obra de arte; por esta razón algunos autores le llaman "canónico". Sin embargo encontramos que el arte popular también interpreta, refuerza y comunica intereses de clase, de la clase dominada, subalterna dice Gramsci, corresponde a un contexto social determinado al que sirve con objetos de uso ideológico y de fruición estética y además, y esto es lo importante, crea en su seno artistas "profesionales"? en el sentido que la práctica del arte la llevan a cabo como una especialidad en la que adquieren prestigio dentro de su medio, prestigio que a veces alcanza otros estratos sociales y también su inclusión en la historia del arte y que llevan al propio artista a separarse del proceso productivo consiguiendo hacer de su actividad un medio económico de vida. Además, y esto es patente en las producciones propiamente folclóricas, también se rigen por un sistema de reglas impuestas por la tradición para lograr la comunicación con el público al que van dirigidas. El problema, entonces, no es de profesionalización o no, sino de clases sociales. El "arte culto" el "gran arte", y no estamos haciendo categorías valorativas ni

normativas, es el arte de la clase dominante que reproduce su propia concepción del mundo y de la vida y que refuerza la ideología sobre la que descansa su propio dominio.

Así, la primera división que proponemos del arte es en dos: arte de la clase dominante y arte popular o de las clases dominadas, explotadas y oprimidas, que es el que nos va a ocupar en el siguiente capítulo.

2) DOS POSICIONES TEORICAS

La gran mayoría de investigadores dirigidos al arte no profesional han seguido los pasos de Williams J. Thoms el creador de la palabra "folklore" (como lo señalaremos más adelante) y de otros pensadores europeos que empezaron desde el siglo XVIII (Herder, Crecimeriani) a señalar la importancia de las tradiciones populares que se veían manifestadas en mitos, leyendas, poemas, cuentos, canciones.⁽⁶⁾ Como veremos, en el siglo XIX se trató de encontrar la conceptualización de "folklore" y las notas características de éste. En el siglo XX, más que los teóricos, han proliferado los recolectores, catalogadores y rastreadores de tradiciones antiguas y populares. Dado que la palabra "folklore" venía a denotar toda la amplia gama de creaciones no "cultas", por su misma etimología (Folk-pueblo, lore-saber), tuvo una gran difusión y aceptación en los círculos de los autores preocupados por este objeto de investigación, de varios idiomas, incluso el español. A pesar de la calidad de los investigadores, de la calidad de sus obras y de los intentos por delimitar los alcances

el "folklore" en congresos multinacionales (7) hasta ahora no se ha llegado a un acuerdo internacional.

Nuestra proposición va encaminada a señalar el folclor como una de las dos partes del "arte popular", ya que su carácter principal, ser creación del pueblo, constituye su género próximo y el ser tradicional le da su diferencia específica. Para poder fundamentar esta proposición es necesario que examinemos una importante parte de la amplia literatura que sobre arte popular y folclor se ha hecho y rescatemos de ella las aportaciones valiosas que nos han dejado sus autores para llegar a sus definiciones. En primer término veamos el concepto de arte popular por ser el más general.

Nos limitaremos en este primer acercamiento a la teoría sobre el arte popular a dos autores húngaros del siglo XX: Arnold Hauser y Bela Bartók. A. Hauser escribe la primera gran Historia social del arte y la literatura donde integra la sociología y la historia del arte señalando las determinaciones e interinfluencias entre las estructuras sociales y la creación artística de los diversos periodos del arte en Europa, posteriormente fundamenta su trabajo con el libro Introducción a la historia del arte (Barcelona 1961) donde en extenso capítulo trata sobre el arte popular y el arte del pueblo. Para él esta distinción es fundamental ya que el no distinguir entre arte popular y arte del pueblo ha llevado a muchas confusiones. El arte del pueblo "es la actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la pobla --

ción industrial y urbana".(8) Los componentes de estos estratos son creadores y espectadores del arte. En cambio, el arte popular es la producción "artística" o pseudoartística que corresponde a un público preferentemente urbano, semiilustrado y tendente a la masificación. La diferencia de ambos con el "gran arte" es que "éste significa siempre un enfrentamiento con los problemas de la vida y una lucha por el sentido de la existencia y se presenta siempre con la demanda de 'debes cambiar de vida'". El arte culto tiene poco que ver con "el arte del pueblo que es apenas algo más que juego y ornamento, ni con el arte popular, que nunca es más que entretenimiento y pasatiempo". Ejemplifica con grandes figuras del arte universal, como por ejemplo, con Mozart, Miguel Angel o Rembrandt cuyas obras no pueden ponerse al mismo nivel que las creadas por el pueblo o para el pueblo. Sigue diciendo: "Lo que hay que entender por arte no lo percibimos ni en el arte popular ni en el arte para el pueblo, su sentido sólo se nos revela en la esfera más elevada de la actividad creadora".

Para Hauser el arte es individual y algunas de sus cualidades están precisamente en la relación dialéctica entre el individuo y la sociedad sin que el individuo pierda sus propias realizaciones. En el arte del pueblo o en el arte popular, los intereses individuales se diluyen en los intereses comunes y van dirigidos no a un gusto personal sino colectivo. Aunque esto también es relativo y tiene que matizarse. El arte del pueblo y el arte popular no son juzgados con criterios estéticos, la relación del espectador con la obra obedece a intereses y preocupa -

ciones extra_ estéticas. Ambos artes cambian más lentamente que el culto, acusan un gran conservadurismo, mantienen motivos, temas y formas tradicionales. El romanticismo forjó un concepto falso del arte del pueblo pues lo refiere a una conciencia popular, a una inspiración colectiva, al "genio del pueblo", al "alma de la raza". Cosas que obviamente no existen. Para el romanticismo el arte del pueblo era "el acto de creación misteriosa" del consciente o del "inconsciente colectivo". Esto es erróneo. Analizando el punto de vista de Riegl sobre arte del pueblo, Hauser establece que la especificación de un arte del pueblo sólo puede darse en una sociedad con diferencias de clase, en la que se pueda hallar un "arte superior". Allí donde no hay una élite social y espiritual es absurdo introducir el concepto de "arte del pueblo". Arte del pueblo no es el arte de la comunidad sino, como el arte de las clases superiores, un arte de clase y de situación social. El pueblo no aspira a un arte propio, distinto a los demás, no es conscientemente distinto. Aún más, recibe las influencias del Arte, y aunque más lentamente, también recibe los cambios de estilo y las modas, "con cien años de retraso". Tampoco es lo mismo arte del pueblo que arte campesino y que arte provinciano. "El arte popular o del pueblo sólo es considerado así por las gentes ilustradas". Sin embargo, "la falta de criterios estéticos en el pueblo no quiere decir que todo lo que produce es de rango artístico inferior . Crea sin conciencia pero muchas veces no sin talento. El arte del pueblo, que corresponde a comunidades aisladas que lo han recibido por tradición,

está a punto de desaparecer con las mismas comunidades y su sustitución por el arte popular o de masas es un fenómeno que no se puede negar", (8). Arte popular es para Hauser, el arte de masas en un doble sentido, por un lado ofrece pasatiempo artístico uniforme a un público extraordinariamente numeroso y por otro, produce en masa productos uniformes. El público-masa es un producto de la democratización de la sociedad y la producción industrializada, hechos posibles por el progreso de la técnica.

A pesar de algunas contradicciones como ¿el arte popular es estético o no? ¿la conciencia colectiva no es conciencia?, Hauser tiene grandes aciertos como por ejemplo el darse cuenta que se produce un arte "o pseudo arte" para entretenimiento de las masas y al que con razón señala como un producto de las sociedades modernas y que tiene fines extraestéticos. Nosotros a estas producciones les llamamos "pseudoarte para las masas" pero creemos que es impropio llamarles arte popular pues este concepto debe tener una connotación más amplia y no peyorativa. Otro de sus aciertos es el ver la aparición del concepto arte popular en relación de contraposición con el arte "culto", dominante diremos nosotros. Por supuesto, de no haberse dado la escisión entre arte profesional y arte popular en las sociedades agrícolas, donde aparece la división de trabajo y la división de la sociedad en clases, todo arte seguiría siendo popular, es decir, del pueblo. Lo grave es que siendo un autor que se dice influenciado por el marxismo vea con tanto desprecio las creaciones del pueblo, le niegue a éste toda conciencia y adopte la posición de

muchos folclorólogos, como vamos a ver más adelante, de negarle toda inventiva al artista popular y sostener que todas sus manifestaciones provienen de una decadencia del arte "culto" que es recibido por el pueblo con mucho retraso.

Semejante en algunos aspectos a la posición de Arnold Hauser sobre el pueblo pero radicalmente distinta en el espíritu que la anima, se encuentra la del compositor e investigador musical Bela Bartók. Algunos de sus escritos sobre música popular se publican en una antología titulada Escritos sobre música popular que abarca artículos realizados entre 1907 y 1944 y que es elaborada por otro músico y folclorólogo húngaro Zoltan Kodály. Bartók nos habla de la existencia de dos clases de música llamada "popular": la música popularesca o popular ciudadana, creada por autores dilettant pertenecientes a la clase burguesa y difundida dentro de la burguesía. No es música de concierto, sino música fácil que alcanza gran popularidad. Y la música verdaderamente popular, la música "campesina que es en sentido lato todas aquellas melodías que están difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos". Clase campesina: "desde el punto de vista del folclore llamamos clase campesina a aquella parte del pueblo que se ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales de acuerdo a las propias tradiciones, o aún de acuerdo a tradiciones extranjeras que ya instintivamente ha transformado y adaptado a su naturaleza. En sentido estricto (en Europa oriental aclá

ra Bartók) música campesina son todas aquellas melodías pertenecientes a uno o más estilos homogéneos. En otros términos la música campesina en sentido estricto consiste en una masa de melodías de carácter y estructura iguales".(9) "Esta es la música que ha ejercido en muchos países una notable influencia sobre la misma música culta no popular". "Es el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos".(10) Los términos "campesino y primitivo" no son peyorativos sino que indican "una cierta sencillez primordial, ideal, despojada de escorias". A la música popular "le falta aquel elemento que suele ser llamado 'objetividad' y al que yo preferiría simplemente denominar 'ausencia de sentimentalismo'".(11) El punto de contacto con Hauser, y en el que muchos autores posteriores están de acuerdo, es el distinguir el arte del pueblo, el arte popular para nosotros, del arte o pseudo arte popular que alcanza fácil popularidad no sólo en las capas populares campesinas sino también dentro de la misma burguesía, obras fáciles de captar y que son difundidas por los medios masivos de comunicación. La diferencia con Hauser está en el valor que Bartók encuentra en las creaciones auténticas de los campesinos, no sólo para ser recopiladas como una curiosidad sino para innovar la música culta. En otros textos señala la gran influen-

cia que tuvo esta música en varios autores de ^{los siglos} XVIII y XIX que incluyeron melodías tradicionales en las grandes obras sinfónicas y en su propio caso en que la influencia de estas obras le permite transformar profundamente las propias estructuras musicales, abriendo posibilidades sonoras y rítmicas más amplias y más variadas que lo que permitían los cánones de la música "culta" europea. Como se ve, la posición de Bartók y Kodály en contra de lo que había dicho Hauser, es que es la música (y por lo tanto - el arte) del pueblo la que provee de motivos a la música culta (y al arte culto). Lo que para nosotros hay es una relación dialéctica, interinfluencias que se acentúan de un lado u otro de acuerdo a las condiciones históricas de cada momento y en cuanto a la preponderancia de las ideologías de clase. Por ejemplo en México, durante el Imperio de Maximiliano y el Porfiriato la música popular recibió influencias europeas, sobre todo francesas, de la música culta y de la popularesca; en cambio, después de la Revolución de 1910-1920, ante el empuje de ideas progresistas y nacionalistas, el arte en general, y no sólo la música aunque sí ésta de manera importante, recibió el impacto de formas, temas y sobre todo el espíritu del pueblo. Basta mencionar algunos nombres de compositores musicales: Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo. Así como la práctica del arte se vio renovada por la influencia del arte del pueblo y de las ideas revolucionarias, así también la historia y la teoría del arte se vieron incrementadas por la inclusión de estas producciones que hasta entonces habían sido ignoradas cuando no franca

mente menospreciadas.

3) TEORIAS SOBRE EL ARTE POPULAR EN MEXICO

El arte que llamamos mexicano tiene una trayectoria de cuarenta siglos. En los primeros treinta, desde la época arcaica hasta la llegada de los conquistadores europeos, conjunta, con sus diferencias de estilos y sus semejanzas de formas, el que hemos llamado arte prehispánico, o mejor, el arte de Mesoamérica. Sus manifestaciones abarcan todas las ramas del arte y es posible, a través de un estudio de casos concretos distinguir manifestaciones del arte dominante y del arte popular. El arte dominante se desarrolló bajo la determinación de las estructuras religiosas y sus restos constituyen un legado apreciable en varios aspectos en el que se destaca el valor estético de las obras. Piénsese nada más en la arquitectura maya, en la escultura mexicana, en la cerámica de occidente, en la orfebrería mixteca, etc. Tanto el arte dominante como el popular eran una actividad comunitaria, al servicio de las necesidades colectivas de los pueblos. La conquista española por un lado, desgraciadamente, destruyó una incalculable riqueza artística, pero por otro propició el desarrollo de un arte cuyo signo principal fue el sincretismo de formas y contenidos lo que conformó el nuevo arte mexicano. Como no fue posible eliminar en el pueblo conquistado la necesidad, esencialmente humana, del arte, los pueblos siguieron produciendo sus propios satisfactores espirituales, manteniendo vivas técnicas y formas ancestrales y agregando las de los conquistadores. Uno de los factores que propiciaron la superviven-

cia de la producción artística genuinamente indígena con un mínimo de influencias fue la dificultad de la penetración de la cultura occidental hasta las comunidades aisladas. Es hasta nuestros días que estas comunidades se van incorporando dado el incremento de las vías de comunicación y la movilidad de los trabajado - res que se ven impelidos, para sobrevivir, a dejar sus centros de población y dirigirse a las ciudades para buscar trabajo. Y también a la expansión de la tecnología y la cultura "nacional" bajo el signo de la expansión mundial del capitalismo. Debido a que muchos grupos de indígenas se remontaron a lugares abruptos huyendo de la explotación y la destrucción, preservaron su len - guaje, sus costumbres y su arte. También los mestizos conserva - ron tradiciones indígenas y españolas que les permitieron mante - ner una producción ^{artística.} Genéricamente se ha llamado a todos estos productos "artesanías" sin haberse establecido ningún criterio - para valorarlas estéticamente y diferenciar los productos artís - ticos de la manufactura de utensilios u otros objetos de uso co - tidiano. Semejante destino han tenido los productos teatrales, musicales, literarios, dancísticos, etc., que, o fueron reprimi - dos por corresponder a religiones no cristianas, o fueron incor - porados al ritual católico con toda su parafernalia. Por supues - to durante toda la Colonia, e incluso en el siglo XIX, estos pro - ductos artísticos populares no fueron valorados por las clases dominantes. El arte del pueblo no rebasaba los marcos de las ne - cesidades, la producción y el consumo de las mismas comunidades. El gusto de las clases dominantes estaba marcado por las modas -

europas y el arte del pueblo estaba localizado en las fiestas - religiosas o en las cocinas de los terratenientes. Fue hasta mediados del siglo XIX cuando los europeos descubrieron el arte prehispánico, pero es hasta entrado el XX que se puso atención en los objetos y los actos artísticos populares. Tuvo que llegar la época de los grandes movimientos sociales para que tanto artistas como críticos e historiadores del arte tomaran conciencia tanto de realizar obras genuinamente nacionales como valorar las que se habían hecho en el pasado y se estuvieran haciendo en el momento. Los movimientos nacionalistas europeos, y sobre todo el impulso a la folclorología en otros países despertó la necesidad en México de hacer lo propio con nuestro arte. Se empezó a hacer un arte nacional en oposición a la penetración cultural extranjera. Se afirman contenidos revolucionarios, antiburgueses y nacionalistas: en literatura se escriben obras sobre la Revolución y en la pintura se desarrolla, con proyección internacional, el Muralismo Mexicano. Uno de los caminos para encontrar y fundamentar la identidad nacional fue la investigación y difusión del arte popular mexicano. El primer paso fue la organización de una gran Exposición de arte popular con motivo de los festejos del centenario de la consumación de la Independencia de México, en 1921. Sus organizadores fueron, entre otros, el Dr. Atl, Jorge Enciso, Alfonso Caso y Roberto Montenegro. A partir de esta Exposición se hacen publicaciones con abundante material fotográfico, se montan otras exposiciones en el país y se llevan al extranjero. Se estimula la fundación de instituciones y se celebran congre -

tos nacionales y latinoamericanos donde aparecen diversas posiciones sobre el arte popular y/o folclórico. Se publican revistas y se reciben investigadores europeos y estadounidenses que publican monografías. La influencia de la folclorología internacional estimula las investigaciones literarias y musicales y los historiadores del arte, y algunos artistas de gran sensibilidad, incursionan dentro del campo de las artes visuales. Así se consuma la separación de producciones musicales y literarias para los folclorólogos y las artes plásticas para los historiadores del arte. En la imposibilidad de, ni siquiera, enumerar todas las obras que se escribieron, examinaremos sólo algunas, en las que los autores han dado alguna definición del arte popular dejando para el capítulo siguiente las que han sido tratadas bajo el rubro de folclor.

A raíz de la Exposición de 1921 se le encarga al Dr. Atl reunir en un libro ilustrado profusamente lo mejor de lo expuesto (12). En la primera edición El arte popular mexicano, el Dr. Atl no da definiciones, pero en la segunda, de 1922, nos dice que "las artes populares son aquellas que nacen espontáneamente del pueblo como consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas". Las artes indígenas son "todas las manifestaciones de ingenio y la habilidad del pueblo de México", incluyendo los productos semiindustriales, la literatura y la música que provengan del trabajo del pueblo, siempre que reflejan el sentimiento popular". (13) Jean Charlot se interesa por las pinturas murales de las pulquerías, (14) Adolfo Best Mau

gard escribe un artículo en el Boletín de la Sociedad Mexicana - de Geografía y Estadística en 1929 titulado "Del origen y peculiaridades del arte mexicano", (15) En 1933 la profesora Ma. Luisa de la Torre de Otero publica el libro El folk-lore de México, el arte popular y el Folk-lore aplicado a la educación. En el mismo año aparece el importante libro de Ruben M. Campos El folkllore literario y musical de Mexico; de ambos libros así como de otros folclorólogos mexicanos como Vicente T. Mendoza nos ocuparemos en el capítulo referido al folclor. También de Rubén M. Campos aparece un pequeño artículo en la revista Anales del Museo Nacional de México, (16). "Los orígenes del arte popular mexicano" en el que señala como origen de la música la imitación y la reproducción de los sonidos de la naturaleza. En 1939 el investigador norteamericano Ralph Steele Bogs publica la primera bibliografía del folclor mexicano en el Boletín Bibliográfico de Antropología Americana donde se registran varias publicaciones monográficas. En 1934 Roberto Montenegro reúne en un volumen las obras de los pintores independientes de las Academias de Bellas Artes mexicanas que titula Pintura mexicana 1800-1860 a la que llama "popular", (17) También en 1939 otra investigadora y amante del arte mexicano Frances Toor, en colaboración con Diego Rivera publica en inglés el libro Mexican Popular Arts, (18) En ocasión de la 3a. Exposición de Arte Popular en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1940, se publica el libro Veinte siglos de arte mexicano,* dirigido por Alfonso Caso; en abril del mismo año este autor participa con una ponencia sobre arte popu-

* Id. Nota 24

lar en el I Congreso Indigenista llevado a cabo en México, ponencia que fue publicada en la revista América Indígena, (19)

Manuel Toussaint publica en 1946 su título México y la cultura donde aborda el problema del arte popular:

La designación de arte popular implica una diferenciación, existe un arte popular, luego, el calificativo lo aparta, lo enfrenta a otro arte: - el que no es popular. El arte que no es popular es el que todos conocemos, cuya historia se nos enseña en escuelas y universidades y que abarca desde la época prehistórica hasta nuestros días. Pudiera decirse que es el arte oficial. Frente a este arte aparece el arte popular. Esta distinción es absurda, en el fondo el arte es único, es la obra más valiosa de la humanidad, la expresión más sincera del hombre, su propio espíritu expresado, no en palabras, sino en formas bellas que son de mayor alcance puesto que impresionan a cualquier hombre, cualquiera que sea su lenguaje. (20)

En el año de 1950 Roberto Montenegro publica Retablos de México (21) donde valoriza las pequeñas obras pictóricas conocidas como ex-votos o "retablos" que ofrecen las personas del pueblo mexicano en agradecimiento a algún favor recibido por parte de un santo, virgen o cristo, cuyas imágenes se veneran en lugares considerados como santuarios. Esta costumbre no es privati-

va de México pues en Europa también se ejerce esta tradición que deben haber traído los españoles. (22). Son notables los retablos ejecutados durante el siglo XIX por la finura de su ejecución, - sobre todo los pintados por Hermenegildo Bustos, pintor guanajuatense, del que hicimos un estudio en 1980 en la tesis para optar por el grado de maestría en Historia del Arte. (23)

En el mismo año de 1960 el Instituto Nacional Indigenista publica Bibliografía de las artes populares plásticas de México, recopilación y prólogo de Alfonso Caso donde se registran más de 500 títulos de libros y artículos de revistas en México y en el extranjero. La casi totalidad de estas obras son monografías, y su número, variedad e importancia nos revelan el gran interés que el arte popular había despertado en los investigadores nacionales y extranjeros. Entre los autores que se registran destacan Roberto de la Cerda Silva, Enrique A. Cervantes, Donald Bush, Dorothy Cordry, José Corona Núñez, Miguel Covarrubias, Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma, George M. Foster, Manuel Gamio, Luis Arturo González Bonilla, Adolfo Best Maugard, Ralph Steele Bogs, Salvador Novo, Walter Pach, Guadalupe Ramírez, Robert Redfield, Silvia Rendón, Francisco Rojas González, Rafael Heliodoro Valle, José de Jesús Núñez y Domínguez, y muchos más. (24)

Muy diferente al punto de vista de Toussaint es la concepción que tiene Justino Fernández del arte popular. En su obra Arte mexicano moderno y contemporáneo, de 1952, dice:

Arte es bella expresión de conciencia histórica;

bella con nueva belleza, no la tradicional canónica y clásica exclusivamente, armonía en última instancia capaz de producir una emoción o conmoción espiritual reveladora de algo. Pues bien, el 'arte popular' es capaz de esto último, pero le falta esa dimensión radical que es la conciencia histórica.(25)

Por primera vez el investigador Daniel Rubín de la Borbolla incursiona en el tema con el artículo "Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento" donde expone sus ideas principales sobre el arte popular y sus problemas, dice:

El arte popular es espontánea generación cultural, que revela sin artificios el alma y la conciencia del pueblo americano, es la herencia infinita que nos han legado nuestras viejas culturas y que nos lleva a un mundo superior de belleza. (26)

La revista Artes de México dedica un número doble, el 43/44 de 1964 llamado Arte popular que pretende ser un catálogo de obras de arte popular. El prólogo está escrito por Alfonso Caso y contiene textos de Daniel F. Rubín de la Borbolla, Isabel Marín, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard. Alfonso Caso señala las influencias que recibe el arte popular del mundo pero acentúa la raíz prehispánica que les da su carácter principal. Valora estas obras en el siguiente párrafo:

Al publicar este Catálogo, rendimos tributo a -
los modestos y anónimos artesanos que han logra-
do realizar tan hermosas obras de arte con tan
humildes materiales y técnicas primitivas, y aun-
que es verdad que el arte popular mexicano no es
exclusivamente de manufactura indígena, es indu-
dable que hay una fuerte y permanente influencia
del gusto indígenas en la forma y el color de
los productos populares.(27)

Daniel F. Rubín de la Borbolla hace en esta revista
un estudio muy serio y completo de las manifestaciones diversas
del arte popular terminando con algunas reflexiones de las cua -
les tomamos las siguientes:

El arte popular, sigue siendo hoy día una de las
más importantes e indispensables fuentes de ins-
piración técnica y estética en la vida moderna.
Es indudable que el mayor y quizá el único avan-
ce posible de cultura humana se deba a esa incom-
parable cualidad de coordinación y control de la
mano, el ojo y el cerebro humanos. Es así como -
el hombre ha podido expresar y hacer revivir sus
ideas dándoles forma, proporción, movimiento,
utilidad y belleza. Y es así también como el hom-
bre le ha impreso tradición a su obra, la que me-
jor se expresa en esa producción anónima del pue-
blo, que llamamos arte popular. México ha sabido

conservar esa herencia cultural, tecnológica y -
estética, que representa la personalidad y el ser
del mexicano, de su temperamento, de su sensibi-
lidad, porque es la expresión más pura de su vi-
talidad que reside en la cultura que lo crea.

(28).

En 1965, Xavier Moyssen en un artículo para la revis-
ta Artes de México, "Pintura popular y costumbrista del siglo
XIX" define a su vez el arte popular siguiendo la línea de Fer--
nández:

{La pintura popular} es aquella que no se sujeta
al canon de belleza ideal que desde las acade --
mias se imparte, que no muestra las excelencias
de acabado y perfección que hay en las obras aca-
démicas. (29)

Desde un punto de vista distinto al de los artistas
e historiadores del arte, se empieza por estos años a tratar en
México la teoría marxista referida al arte. En 1965 aparece el -
libro de Adolfo Sánchez Vázquez Las ideas estéticas de Marx, al
que nos hemos referido anteriormente. Aparte de la elaboración
de una interpretación de los escritos de Marx, este autor aborda,
posiblemente por primera vez en México, el problema del "arte de
masas", en cuyo capítulo de este trabajo nos ocuparemos más am--
pliamente. Ante la conotación negativa de esta producción seudo-
artística dice que la solución no es optar por un arte "culto",
"elitista" donde se pueda conservar la independencia del autor y

el libre disfrute del espectador para mantener la "calidad" del arte. El dilema entre un "arte verdadero (minoritario) o arte inauténtico (mayoritario, de masas) es falso, planteado en términos absolutos", (30) La respuesta debe ser un arte para el pueblo. En este lugar nos interesa examinar lo que Sánchez Vázquez considera como "arte verdaderamente popular". Al deslindar arte popular de arte de masas indica que el primero tampoco es el que trata de representar la vida del pueblo. (Este sería pintoresco) -- Tampoco el que alcanza popularidad, el que es absorbido por grandes mayorías. Además dice a continuación, el arte popular siempre debe ser de alguna manera "tendencioso", es decir, manifestar una actitud ante la vida. Así llega a esbozar una definición de arte popular:

El arte popular es expresión profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo, en una fase histórica dada, y como tal mantiene cierta relación, por un lado no es exterior -algo que se impone desde fuera- y, por el otro lado, no es directa e inmediata. Por esta relación, la obra de arte es tendenciosa... (31)

Como tal arte tendencioso, "justamente por expresar los intereses más elevados de un pueblo en una fase histórica dada", todo arte que refleje los intereses de su tiempo, de manera fácil y crítica es arte popular, entonces todo gran arte "es popular -y, a la vez universal", (32) Por lo tanto las obras de los trágicos griegos, Lope, Goya, Shakespeare, Tolstói, Picasso,

Siqueiros y Orozco son obras de arte popular porque "en todo arte verdaderamente popular se abre, a la vez, o se enriquece, una veta profunda de lo humano". Encontramos aquí una contradicción con lo que había dicho antes pues dice que todo gran arte es popular y no sólo el producido por el pueblo y para el pueblo. Posiblemente el problema estribe en su concepto de "pueblo". Veamos que dice sobre esto:

El pueblo es a lo largo del devenir histórico el fermento creador. Visto en esa perspectiva universal él es, en definitiva, quien asegura, a través de un duro y complejo proceso de lucha en las que alterna victorias y reveses, ascensos y caídas, una afirmación sucesiva de lo humano.

A esta concepción de pueblo, para nosotros demasiado general y en cierto modo romántica, agrega su punto de vista sobre las clases sociales que lo componen:

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 periodo histórico, mientras es una clase ascensional, la burguesía.(33)

El pueblo no es para Sánchez Vázquez el conjunto de las clases oprimidas y explotadas sino todas las capas "progresistas de una sociedad". En ese sentido sí puede ser pueblo la

burguesía en ascenso y dejarían de ser pueblo todas las clases - que se aferran a sus tradiciones y a su modo de vida conservadoramente. Estas, siendo oprimidas y explotadas, ¿qué serían entonces? Si a esto le agregamos que según este autor todo arte popular es todo arte "verdadero y universal", ¿cuál entonces no sería arte popular? ¿Sólo el arte de masas? ¿No es arte popular el arte falso e individual? ¿Cuál es el arte falso para ser opuesto al verdadero? ¿Todas las capas intelectuales son pueblo? ¿Cuáles son esas capas intelectuales? A esta pregunta ya había respondido Gramsci cuando dijo que todo hombre es intelectual puesto que nadie efectúa ninguna actividad humana sin el concurso de la mente y que la calidad de intelectual es la que tiene el trabajador en cuya ocupación utiliza predominantemente la mente, sin que esta cualidad lo incluya en una clase social determinada. Que puede ser intelectual el empresario como el empleado que lo sirva.(34) Además Sánchez Vázquez incluye en el pueblo a la burguesía mientras es clase ascensional lo cual es un error ya que la burguesía precisamente se define por ser la clase que se apropia del trabajo ajeno y la plusvalía generada por éste, así que en ningún momento la burguesía, como tal, puede ser oprimida o explotada.

Por otra parte, la argumentación de Sánchez Vázquez en relación del arte de masas, tendría en adelante una gran influencia entre los críticos del "arte" de masas producido por la misma burguesía y dado al consumo de las grandes masas enajenadas.

El número extraordinario de 1970-71 de Artes de Mé--
xico se ocupa de "El arte popular en México" escrito e ilustrado
por Elektra y Tonatiuh Gutiérrez,(35) Estos autores citan al Dr.
Atl y agregan:

El arte popular es la sensibilidad de un pueblo
al descubierto. Aunque está íntimamente relacio
nado con las artes decorativas o menores, y aun -
tiene manifestaciones marginales del gran arte,
su gran fuerza e importancia reside en que simul
táneamente crea una expresión artística y revela
la sicología de la sociedad a la que pertenece,
reflejando su moral y sus costumbres .

D. Rubín de la Borbolla insiste en sus primeras ideas
en su libro de 1974 Arte popular mexicano (36) donde retoma las
ideas de Toussaint en el sentido en que hay una falsa dicotomía
entre arte popular y arte culto. En resumen propone las siguien
tes características para el arte popular: A) El arte es la acti
vidad que da sentido y orientación al quehacer humano. B) Es esen
cialmente humano. C) Aprovecha las experiencias de las generacio
nes pasadas y enriquece el acervo cultural con nuevas creaciones.
D) Contribuye a mantener la cultura en la cual se nutre. E) Ex--
presa la ideosincracia del pueblo. F) Es la respuesta concreta
ante las crecientes industrialización y deshumanización. Señala
como erróneas las posiciones extremas que exaltan, por un lado -
la vuelta a una idílica edad sin máquinas, y la contraria, la de
sobreponer el valor del maquinismo sobre la obra del hombre. Di-

ce que esta contradicción entre dos tendencias ha puesto en crisis al arte popular contribuyendo por un lado, a la desnaturalización del arte ante la producción en serie, y por otro a las políticas de algunos gobiernos de proteger el arte "hecho con las manos". Antes de dar su propia opinión examina algunas definiciones de arte en general mencionando a George Santayana (Reason in Art, New York, 1962) a Herbert Read y Shapiro quienes subrayan el hecho de que el arte de un pueblo es producto de una larga tradición y de un individuo, tanto como de un grupo humano. Rubin de la Borbolla concluye proponiendo esta definición:

El arte popular es el más auténtico arte universal, tal y como lo entiende y lo practica el pueblo anónimamente, desde sus orígenes. Es funcional, utilitario, original, expresivo y autosuficiente, educativa, económica, renovable, artística y técnicamente. Se distingue por su antigüedad, tecnología y valores artísticos, los cuales inspiran perennemente su productividad, de generación en generación. (37)

En 1975 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México organizó un coloquio en la ciudad de Zacatecas con objeto de dilucidar la dicotomía entre arte popular-arte culto. Cuatro años después, en 1979, apareció publicado por la UNAM un volumen con las ponencias que se presentaron y algunos comentarios sobre las mismas. (38) Las ponencias fueron las siguientes: George Kubler: "Las artes, nobles

y llanas"; Michel Ragón: "El arte popular y/o la contracultura"; Marta Traba: "Relaciones actuales entre arte popular y arte culto"; Mario Pedroza: "Arte culto y arte popular"; Marta Fon~~g~~erra-da de Molina: "La secularización de la figura humana en la cerámica pintada maya"; Enrique Marco Dorta: "Consideraciones en torno al llamado estilo tequitqui"; Donald Robertson "El estilo de la fachada de la catedral de Zacatecas"; Elisa Vargas Lugo "El - paradigma de la escultura barroca mexicana"; Adelaida de Juan, "Sobre tres líneas pictóricas en la Cuba del siglo XIX"; Ida Rodríguez Prampolini "Arte, mercado y tecnología" y Jorge Alberto Manrique: "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular". El mismo nombre del evento nos dice de entrada la línea que lo - rige: hay dos artes y entre ambos hay contradicción. Sin embargo George Kubler dice que no hay tal, sino que debemos tener "la idea de que ambos tipos de expresión forma~~n~~ parte de la historia de los significados, del gusto y de las clases sociales, superan do con ello la idea ingenua que intenta diferenciarlos postulando la historicidad del arte culto y la ahistoricidad del arte po pular"^(38A). Su tesis principal es la siguiente: el arte popular sólo aparece cuando un pueblo "se emancipa del dominio de un gobierno autoritario, sea teocrático, aristocrático o militar" y la funda menta haciendo una historia social del arte tanto en Europa como en el México prehispánico, concretamente en las culturas de Occi dente. (38B)

La ponencia de Michel Ragón "El arte popular y/o la contracultura" se refiere fundamentalmente al arte popular en -

Europa. Propone algunas características para definir el arte popular como: 1) Arte popular en Europa es el que desciende directamente de modelos y temas de la Edad Media. Hay una persistencia de formas y no registra cambios substanciales. No tuvo Renacimiento ni influencia del arte derivado de él. 2) Arte popular es el arte de la contra-cultura. Todo aquél que no sigue las normas del arte culto es llamado arte popular. Es entonces, una manifestación individual contraria a lo establecido. Los artistas son clientes del manicomio donde son encerrados por no reproducir la cultura oficial. 3) En la arquitectura, encuentra "arquitectura sin arquitectos", pues muchos campesinos, obreros, mineros, construyen sus casas y las adornan con gran imaginación fuera de las normas del buen gusto burgués. Las crean "por el gusto de hacerlas". Para Ragón arte popular es arte salvaje y arte marginal. (38C)

Marta Traba plantea en todo su trabajo la diferencia entre arte popular y arte culto, con gran desventaja para el primero pues señala para éste como principal característica el que no proviene de un proyecto individual y consciente sino que es sólo la repetición de modelos ya muy gastados en los que no pone el ejecutor su idea individual. Visto por medio de la semántica, dice Traba, que el arte popular no alcanza a elaborar un sistema pues no llega a articular un signo, "Queda cortado en la articulación de significado"^(38D). Es decir, el arte popular sólo transmite un lenguaje a medias y no da significados profundos. En cuanto un artesano logra dar un mensaje propio, verdaderamente signifi-

cativo, deja de hacer arte popular para hacer arte culto. Además, el artista o artesano popular no se satisface con su propia obra, no la hace por gusto, ni es feliz realizándola (lo contrario de lo dicho por Ragón en su ponencia). Está sometido a los gustos de las clases "media y dominante" por lo que no puede hacer un "pleno empleo de su creatividad" como el culto. Después de estos argumentos minusvaladores del arte popular y de haber planteado confusamente los problemas del arte popular en la sociedad capitalista, Marta Traba, insólitamente, termina su trabajo con estas afirmaciones:

Las denominaciones arte culto y arte popular - son dos falsas categorías estéticas. No hay más que un arte o sea una comunicación estética específica que requiere de ciertos datos también específicos para formularse y existir: todo hombre, cualquiera que sea su procedencia, que converja al arte y realice obras de arte es un artista; - es decir alguien capaz de expresarse de manera específica. La descalificación del arte culto para ensalzar demagógicamente el arte popular o la descalificación del arte popular para apreciar sólo formas vacías y elitistas del arte culto - no conducirá a clarificar el problema .(38E)

"Arte culto y arte popular" ensayo de Mario Pedroza aparecido en la misma obra del Instituto de Investigaciones Estéticas representa una postura diferente. Plantea: aún cuando todo

el arte en la historia ha estado al servicio de la clase dominante, la especificación arte culto y arte popular sólo ha aparecido en el capitalismo, a partir del Renacimiento que es cuando el artista logra labrarse un estatus social más elevado que el meramente de artesano de la Edad Media. Del Renacimiento en adelante fue haciéndose el arte más individual y elitista hasta que distanciado por completo del público, crea el arte hermético del siglo XX, comprensible sólo para un pequeño número de iniciados. Una vez que se ha estabilizado un arte culto para una minoría, "arte de verdad", se tiende a llamar inferior al arte popular. En contraste con esta posición aparece la contraria: todo arte popular o artesanía es revolucionario. Lo cual es falso ya que mucha artesanía se hace comercialmente, es manipulada por la sociedad mercantil burguesa o aún puede ser modelo para el fascismo. "La artesanía solo resulta revolucionariamente valiosa cuando contribuye a romper la estructura clasista y pone en cuestión el monopolio de la actividad creadora de la burguesía".^(38F) Para reafirmar esta posición habla de la experiencia en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular en donde se pudo estimular la creación popular a través de programas realmente populares sin intenciones mercantilistas. Y concluye: un arte realmente socialista siempre será un arte popular y en una sociedad con este sistema, el arte culto ya no tendrá razón de ser. Dado que sólo surge el arte popular en oposición al arte culto, cuando éste desaparezca, la dicotomía desaparecerá al no haber ya razón para llamarlo popular y menos aún, para menospreciarlo.

Martha Foncerrada de Molina presenta "La secularización de la figura humana en la cerámica pintada maya" en donde se propone discutir el problema a la luz del análisis de la cerámica maya del periodo clásico de Uaxactún. Emplea el concepto de Hauser de "arte del pueblo" en lugar de "arte popular", pues éste implica el arte de masas que no tiene nada que ver con la cerámica en cuestión, por ser aquél un fenómeno que sólo aparece en el actual sistema. Así mismo dice que arte del pueblo no es arte folclórico pero no dice por qué. Cuando necesita conceptualizar dice que el arte del pueblo, en Mesoamérica, es el que puede surgir con cierta independencia e individualidad del arte sancionado por la más alta jerarquía. El artista del pueblo se separa conscientemente del arte oficial, "no sigue estrictamente las fórmulas académicas del arte oficial sino que, por una voluntad de forma y de expresión escapa de los principios que éste formula". En este sentido todo arte de la clase dominante ("culto") innovador y de vanguardia, que no sigue las reglas sería arte popular. "Arte del pueblo es, entonces, un arte no oficial desde el punto de vista de la creación artística"⁽³⁸⁶⁾. El arte oficial es individualista, el del pueblo lo es también pero en función del grupo. Este representa un realismo escénico, describe atuendos y escenas cotidianas, es más libre ante la autoridad.

En la ponencia de Enrique Marco Dorta "Consideraciones en torno al estilo tequitqui", aun cuando aborda el problema de delimitar el trabajo de los indígenas en las obras arquitectónicas en cuanto a su decoración escultórica, no trata de definir

arte popular.^(38H) Lo mismo ocurre con el trabajo de Donald Robertson quien se preocupa por deslindar el llamado estilo mestizo-tequitqui-planiforme, buscar sus raíces indígenas, pero no explica si para él la obra de la mano con influencia prehispánica es lo mismo que arte popular. Esto independientemente si el estilo mencionado realmente acusa influencias indígenas prehispánicas y si la catedral de Zacatecas es una obra de estilo tequitqui. Problema al cual contesta que la catedral de Zacatecas es una obra de arte culto.^(38I)

"El paradigma de la escultura barroca mexicana" es el nombre de la ponencia de Elisa Vargas Lugo.^(38J) La autora no aborda el problema de la definición del arte popular ni la delimitación entre éste y el arte culto, al contrario, establece que concretamente en el barroco mexicano, que constituye un sistema de signos que deben ser comprensibles para todas las capas sociales de la sociedad a que van dirigidas, no hay tal delimitación y que son obras tanto de artistas cultos que planean y ejecutan muchas veces, como de humildes artesanos que son los que llevan a la piedra y a la madera, los mensajes religiosos que deben ajustarse a los cánones de la Iglesia.

Uno de los trabajos más logrados del Coloquio a que nos hemos venido refiriendo es el de Adelaida de Juan "Sobre tres líneas pictóricas en la Cuba del siglo XIX".^(38K) Sin tratar de definir arte popular, lo estudia en las obras pictóricas de Cuba en una época concreta. Este buen trabajo inspira un mejor comentario, el de Luis Cardoza y Aragón quien señala que solamente se

puede hablar de arte popular refiriéndolo a momentos históricos determinados y que entre ambas artes no se pueden trazar límites precisos, ni siquiera en cuanto al productor y al consumidor de cada uno pues muchas veces un artista culto se populariza o aspira a la popularidad, en el sentido de ser comprendido y aceptado por cada vez más amplias capas de población. Por el contrario, muchos artistas populares se van individualizando y creando obras cada vez más herméticas y elitistas por influencia de la misma sociedad. "En síntesis -dice Cardoza y Aragón- la dicotomía entre arte culto y popular, más que una cuestión individual de juicio de élites o no élites, es un problema de sociedad, y no un problema de público. Un problema básicamente de estructuras sociales".(38L)

En síntesis, Cardoza y Aragón llega a la misma conclusión que Mario Pedroza en el sentido de que en una sociedad sin clases, la dicotomía desaparecerá al construirse una sociedad socialista en la que el arte sea realmente popular, es decir, comprendido y gozado por todos independientemente del origen de su producción.

En su trabajo, Ida Rodríguez Prampolini dice que la distinción entre arte popular y arte culto es una posición arbitraria y clasista. Que la cultura oficial ha menospreciado o prostituido el arte popular convirtiéndolo en mercancía. Dice Ida Rodríguez:

Si logramos quitarnos el prejuicio de que el arte culto, el oficialmente aceptado, es el que en realidad representa los intereses espirituales de nuestra sociedad y, por otra parte, admi-

timos, como realidad, que el arte popular sólo - se da en comunidades homogéneas a punto de extinguirse, podemos, con ojos limpios, enfrentarnos -sin anteojos de cultura de élite- al mundo que nos rodea. (38M)

Se refiere indudablemente a lo que Haus er llama "arte del pueblo" y dice que está en proceso de extinción ante el desarrollo del arte popular o de masas, (ver Supra). La cultura de nuestra época, concluye, no es la de las élites que exaltan el arte culto y elitista sino la que hace la sociedad tecnificada, incluso la industria del arte para las masas. La tarea del crítico de hoy, no es encastillarse en el arte de minorías sino el que -aborde precisamente lo que se hace hoy, con una actitud comprometida, para salvar a las mismas masas de la enajenación que presupone la transmisión de la ideología dominante por medio de un "arte" ignorado por críticos, historiadores del arte, eruditos, y otros intelectuales.

En contraste a varias de las ponencias señaladas, la de Jorge Alberto Manrique "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular" sí se aboca a deslindar el concepto de arte popular. Establece: a) arte popular sólo puede ser concebido en contraposición a arte culto; b) esta distinción teórica sólo aparece en nuestra cultura y no antes del Renacimiento; c) arte popular corresponde a un arte que no sigue los cánones del "Arte"; d) la frontera entre ambos es borrosa. Para especificar uno y otro busca el marco (¿histórico? ¿social?) en el cual se dan cada uno y trata de -

señalar las cualidades formales del arte popular. En cuanto a esto, dice que el arte popular es CREACION COLECTIVA y su carácter formal es que sus CREACIONES SON DEFICIENTES; en contraste, el arte culto es producto de una creación individual y sus creaciones son refinadas. Ahora bien, muchas obras que han sido clasificadas como arte popular presentan características del culto como son las pinturas del Aduanero Rousseau o de Hermenegildo Bustos, que son a la vez productos individuales y creaciones refinadas, en estos casos se borra la distinción entre arte culto y arte popular. ¿Cómo se puede entonces clasificar una obra? Nos dice que cuando se conjugan arte colectivo o deficiencia formal es "más popular" y viceversa.

Manrique insiste: la distinción entre arte popular y arte culto es una distinción histórica: "del Renacimiento para acá, el arte se ha formado más y más esotérico, más y más elitista," en patrimonio de una clase social en contraposición del arte anterior que era para toda la sociedad. La clase social o grupo social dominante es la consciente y es la que ha hecho la distinción entre ambos artes, y esta distinción en ciertos momentos ha sido sólo de grado, pues las fronteras entre uno y otro no son de finibles (pues provienen de una apreciación y no de elementos objetivos), mientras que en otros momentos la distinción es tajante. Manrique da ejemplos en el arte mexicano.(38N)

Por otra parte el arte popular aspira a copiar los modelos canónicos, hay una gran influencia de las formas cultas a las artesanales pues aquellas trascienden a la conciencia colecti

va, aunque a veces ocurre lo contrario, el arte culto busca en lo popular sus modelos. Ejemplos, la música nacionalista de Ponce, Chávez, Revueltas, Villalobos y la pintura mural mexicana. Concluye, son los críticos, los historiadores del arte, los que llaman popular al arte, no sus creadores. Es decir, en el fondo habrá posturas teóricas e ideológicas para clasificarlos y para reconocer en los objetos ciertas cualidades formales que nos hagan considerarlos obras de arte. Dice: "En última instancia, es el hecho de que aquellas obras estén en galerías y museos, lo que las convierte en obras de arte..., aunque no deja de ser sospechoso que, salvo las creaciones de los grandes artistas individuales populares, las obras de arte popular no se suelen encontrar en los museos de arte, sino en unos peculiares museos: los museos de arte popular". (38) Hasta aquí hemos examinado los textos del Simposio del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Aun cuando Néstor García Canclini es un sociólogo de origen argentino, lo incluimos aquí pues trabaja y escribe en México. En 1977 publica su libro Arte popular y sociedad en América Latina. (39) La posición de este autor es la siguiente: ante una realidad en la que son evidentes los movimientos artísticos con intenciones de rescatar el arte de los círculos minoritarios y elitistas y llevarlo al pueblo, propone replantear todos los fundamentos teóricos. Como sociólogo se impone la necesidad de analizar el arte actual dentro de su contexto histórico. A una época que lucha por la destrucción de estructuras obsoletas, propone un arte de liberación. Para esto investiga el arte popular y lo hace desde la perspectiva "marxista" que dice remite a clarificar los tres pasos necesarios para caracterizarlo: su producción, su circulación y su consumo. Para ser arte popular debe cumplir en el pueblo los tres pasos del proceso: ser producido, distribuido y

consumido por el pueblo. Entonces el arte de liberación debe ser producido por el pueblo. Esto contradice su argumento principal de que la intelectualidad progresista debe hacer, y ya hace, un arte para el pueblo que ayude a acelerar el proceso revolucionario. Esto lo constatamos en la siguiente definición que propone:

El arte popular, producido por la clase trabajadora y por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo - no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea y no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta: la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias el arte popular es un arte de liberación. Para ello debe apelar no sólo a la sensibilidad y la imaginación sino también a la capacidad de conocimiento y acción. Su creatividad y su placer consisten en ese trabajo sobre el lenguaje que lo potencia hasta convertirlo en una forma de praxis.(40)

Creemos que el problema que presenta esta definición estriba en la no delimitación de arte popular y arte para el pueblo que trataremos más adelante.

En 1980 la que esto escribe presentó una tesis para obtener el grado de maestría en Historia del Arte en la Facultad

de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. La tesis estuvo dedicada a investigar la pintura independiente de las academias de bellas artes en México en el siglo XIX que abarca una producción numerosa y de valores estéticos que había - que señalar y defender. Entonces sustentamos que el arte popular en primer lugar:

Es hecho por el pueblo, es decir, los autores no quieren sobresalir individualmente, las obras de arte popular no se firman; segundo: responde a inquietudes auténticas del pueblo, refleja sus problemas, sus aspiraciones, su ideología; tercero: va a llenar una necesidad estética del pueblo, va dirigida al pueblo en su conjunto, no a la clase dominante; su práctica material, objetiva, satisface al pueblo. (41).

En base a esta definición concluyo ^{en ese texto} que la obra de Hermenegildo Bustos, José Ma. Estrada y numerosos anónimos que se conservan de esa época no son propiamente "arte popular" como habían venido siendo considerados por los historiadores del arte, puesto que no ~~estuvieron~~ ^{estuvieron} al servicio de los intereses del pueblo, del cual ciertamente provenían, sino de la burguesía en ascenso. Sin embargo, ya al estudiar en particular la obra de Hermenegildo Bustos se encontró que muchas de sus obras sí pueden considerarse arte popular, como algunos retratos de campesinos -mujeres, ancianos, niños difuntos- y sus exvotos, que sí llenaban necesidades populares. Este sería un caso de la relación entre arte popular y

arte dominante y de las combinaciones que surgen de esta relación pues indudablemente ambas producciones, arte "culto" y arte popular no son dos campos que puedan ser separados absolutamente. Además, el caso de Hermenegildo Bustos puede ser el de muchos artistas, que generados por el pueblo directamente, crean una obra que siendo popular alcanza la calidad que reclaman como exclusiva los artistas consagrados por la clase dominante.

Ilustraciones 4

Porfirio Martínez Peñaloza Arte popular de México, 1981, escribe un libro de divulgación (él lo expresa así) que no es tan ligero ni tan superficial como suelen ser los que llevan ese objetivo. Hace una historia somera del concepto de arte popular en México y agrega el que se fraguó en el Primer Congreso - Internacional de las Artes Populares efectuado en 1928 en Praga y el de un Seminario en Chile del que no da más noticias. La definición de Praga que sirve de base a la del propio autor es:

"El arte popular es una actividad manual, en la cual la aplicación de una tecnología tradicional agrega a un objeto de uso o decorativo un elemento de belleza o de expresión artística, también de carácter tradicional. Tales objetos pueden tener una finalidad utilitaria, ceremonial, suntuaria o meramente estética, estrechamente ligadas a las formas de vida; por esta razón traducen de algún modo el ámbito social en que se producen y al cual están destinados".(42)

En 1981 se publica el tercer tomo de la colección titulada Arte y sociedad, Latinoamérica, y con el subtítulo El producto artístico y su estructura, también en México, del escritor

peruano Juan Acha. Como su argumento central, en el problema que nos ocupa, es de reducir el arte popular a la "artesanía", trataremos sus posiciones en el capítulo "El arte popular y la artesanía".

El mismo año, la Editorial Herrero publica una serie de títulos denominada Cuarenta siglos de arte mexicano (43) cuyos dos últimos volúmenes están dedicados al arte popular. En éstos - se presentan colaboraciones de Porfirio Martínez Peñaloza, Carlos Martínez Marín, José Servín Palencia, Bárbara Dahlgren-Jordán, Demetrio Sodi M., Francisco Javier Hernández y Javier Moyssén. Esta publicación, ampliamente ilustrada, prueba el interés que produce el arte (plástico) popular en diversos investigadores y la promoción y difusión que se le está haciendo. Aunque ningún estudio aborda el problema de la definición del arte popular podemos señalar algunas aportaciones para la resolución del problema en los siguientes autores:

Porfirio Martínez Peñaloza en "El arte popular" nos dice: "La noción de arte popular es relativamente reciente y empieza a definirse como un campo artístico autóctono, según el concepto sociológico de 'pueblo'". (43A)

Francisco Xavier Hernández en "El juguete popular", refiriéndose a estos objetos dice algo interesante que puede ser aplicado a todo el arte popular:

El artista popular no siempre imita las formas de la naturaleza, los modelos clásicos que el costumbrismo ha estereotipado. Sin someterse a -

un patrón determinado, suele dar vuelco a su imaginación para engolfarse en una pura creación dictada por su instinto y su sensibilidad. A veces con ironía, o con dejo sarcástico en el que pueden entreverse una profunda y franca intención crítica motivada por los desencantos, las privaciones o el drama de la historia, el juguete fabricado expresa el espíritu de quien lo crea, reflejando la psicología del indio o del mestizo, atrapado físicamente en esa labor que atávicamente gobierna sus actos, como si su espíritu sirviera dócilmente al ángel o demonio de sus atavares cósmicos, el orto y ocaso de sus desventuras, de sus fantasías y sus aspiraciones. Espontáneo en su producción, no siempre ha sido necesario que aprenda o imite a otros. Su facultad creadora es innata y su entrenamiento lo ha situado en condiciones óptimas para crear y re-crear su labor. (43B)

Xavier Moysén se dedica a la pintura popular y en contraste con lo dicho por él mismo con anterioridad, en 1965, ahora afirma:

‘Entre las manifestaciones plásticas de que se ocupa la historia del arte, un sitio importante es el que le corresponde al Arte Popular, de apreciación valorativa relativamente reciente.

La extensión que ocupa su estudio es de amplios límites, toda vez que se muestra en una notable variedad de obras que, por otra parte, carecen de interés dentro de las divisiones tradicionales en que aún suele estudiarse la historia del arte; divisiones sujetas a un sistema de valores y categorías de aceptación general, pero que no deja de ser convencional en muchas ocasiones. El arte popular es de práctica común en todos los pueblos, si bien cada uno le imprime su sello -- particular: el de su propia idiosincracia. Mas -- no obstante lo anotado, existe toda una serie de invariantes que son propias de este tipo de arte. Entre las invariantes sobresalientes se encuentran dos de carácter universal. Una queda referida en los diseños de formas abstractas, geometrizarantes, y se da básicamente en los tejidos, así sean éstos de elaboración yugoeslava, guatemalteca o hindú. La otra, quizá la mayor, se relaciona con el uso de los colores los cuales son aplicados a un disímbolo número de objetos, desde las miniaturas hasta las obras monumentales. (43C)

Es de notarse que Xavier Moysen, en 1981, ya no incluye en la pintura popular a Bustos y Estrada, antes catalogados como "populares" por él mismo, aunque sí las obras anónimas, las que, en mi punto de vista, no por ser anónimas son más o menos

populares que
cionados,

las obras de los dos pintores men

Los primeros días de julio de 1981 se celebró en Colima, Col., un Foro Interamericano de Culturas Populares y Educación Superior (44) con la asistencia de delegados de diversas instituciones culturales de Latinoamérica y Estados Unidos, además de representantes del Instituto Nacional Indigenista y la Dirección de Culturas Populares de la S.E.P., en el cual se concluyó que el arte es sólo uno, que tienen igual valor las obras académicas que las llamadas populares; que las instituciones culturales, sobre todo las universidades, deben rescatarlas e incrementarlas porque siendo productos auténticos del pueblo son los más indicados para contrarrestar la influencia de la "cultura de masas" que se difunde por los medios de comunicación.

Una aportación importante para el estudio de los problemas que se suscitan en la actualidad dentro de la producción cultural de los pueblos, sobre todo en América Latina y concretamente en México, es el libro de Néstor García Canclini Las culturas populares en el capitalismo aparecido en 1982. En esta obra el autor rechaza el hablar de "arte popular" cuya primera palabra "arte" se refiere a "un concepto basado en el predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos".(45) Independientemente de la procedencia de esta afirmación es importante su preocupación de insertar estas cuestiones en la problemática más general, económica y social, que presentan las culturas populares.

Acorde con las direcciones metodológicas contemporáneas, propone como método aquél que se da en la intersección del marxismo con - el funcionalismo, el estructuralismo y la semiótica; él dice: con "los aportes empíricos, y en parte metodológicos, de la antropología y la sociología". (46) Desde las primeras páginas adelanta un concepto de cultura haciendo la aclaración de que lo que le interesa es caracterizar la cultura en cuanto a la explicación de las desigualdades que han dado lugar a que aparezcan dos culturas con trapuestas. Dice:

Llegamos así a caracterizar la cultura como un - tipo particular de producción cuyo fin es com- - prender, reproducir y transformar la estructura social, y luchar por la hegemonía. (47)

Hace una crítica de diversas corrientes, entre ellas al estructuralismo de Levi-Strauss y al relativismo antropológico, puesto que ninguna explica las raíces profundas de la desigualdad. Sólo la posición metodológica que explique la posibilidad de eliminar las desigualdades de clase, no sólo de formas culturales, es la alternativa para resolver los problemas que acarrea el etnocentrismo y otras teorías liberales, burguesas y elitistas. En este punto redondea su definición anterior insistiendo que la cultura es una forma de producción que no puede equipararse a otras formas igualmente productivas como lo intenta el antropologismo - que opone cultura a naturaleza en forma general. Dice García Canclini:

Por estas razones, preferimos reducir el uso del

término cultura a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y estructuración del sentido. (48)

Con esta definición intenta, dice, unir los procesos ideales, es decir del pensamiento, a las estructuras materiales en una forma indisoluble, sin embargo, creemos, olvida que los objetos que son producidos dentro de la creación cultural no son sólo signos sino son también ^{objetos} reales y forman un universo real, son expresión de un sentido pero ante todo cumplen funciones no comunicativas, como por ejemplo un telescopio. Creemos que es posible hablar de reelaboración simbólica y de estructuración de sentido en fenómenos culturales como los lenguajes, entre ellos el estético, pero aún éste es más que el puro medio comunicativo, pero nos preguntamos, ¿cómo se aplicaría esta definición, en donde predomina la influencia de la semiótica, a la filosofía y a la ciencia y sus productos ? ¿O la ciencia es algo diferente al campo de la cultura? En otro orden de cosas como encuentra que esta definición suya tiene muchos puntos de contacto con las definiciones marxistas de ideología aclara pertinentemente que la cultura no se equipara ni se reduce a la ideología en su aspección de falsa conciencia, pues según él la cultura es algo más pues incluye la filosofía, el arte y la ciencia, ^{las} que por su

puesto no pueden ser totalmente ideología. Como algo más que pura ideología ^{la cultura} no sólo representa a la sociedad en que funciona en un momento dado sino que contribuye, como había dicho, "a reproducir, transformar e inventar" las relaciones sociales. Lo que la ideología como conciencia falsa no puede hacer. "Descubre" así que la cultura configura, con la economía -¿y las estructuras políticas y jurídicas?- una totalidad indisoluble. Ahora, que la cultura "invente" relaciones sociales es una afirmación inaceptable dentro del marxismo pues son otros los elementos que producen las transformaciones revolucionarias de la sociedad. Un análisis pormenorizado de las afirmaciones de este autor equivale a elaborar un trabajo que se sale de los marcos de éste. Señalaremos algunos puntos más de su posición: dice más adelante: para abordar los problemas de la cultura y sus productos no hay que reducirse a estudiar los objetos sino "todos los pasos de un proceso productivo: la producción, la circulación y recepción" (el consumo dice en otros lugares). (49) Había dicho en su definición que la cultura es "un instrumento de reproducción social y lucha por la hegemonía" esto lo explica señalando que la clase dominante requiere de la cultura y de sus productos para reproducirse y reproducir su propio dominio, por eso prohija la cultura de élite y el arte de masas. La alternativa es que la cultura propicie el cambio, que sea un elemento que incida en el proceso revolucionario. Esta sería la cultura popular. A la pregunta qué es la cultura popular o mejor dicho, las culturas populares, responde:

Las culturas populares (más que la cultura popu-

lar) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida.

(50)

Es tan amplia la definición de culturas populares - que nos da este autor que bien podría referirse no sólo a la cultura sino a toda la clase "popular", es decir, a la clase, antagónica y complementaria de la dominante, la de los oprimidos y explotados que han sido en la historia de las sociedades clasistas. Un poco más adelante concreta la idea general con la idea de "capital cultural". Dice:

En síntesis, las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos.(51)

Fuera de sus errores de concepción y metodológicos que sería prolijo señalar, hay en el libro de García Canclini - - aportaciones valiosas para proseguir la investigación sobre los productos del pueblo. Ellas son para nosotros, en primer lugar el señalar a la cultura como una forma de producción y en segundo, la necesidad de estudiar las culturas subalternas desde el punto

de la desigualdad. Es claro cuando dice:

La cuestión decisiva es entender a las culturas populares en conexión con los conflictos entre - las clases sociales, con las condiciones de explotación en que esos sectores producen y consumen, (52)

Menciona a Gramsci, a Cirese y a Lombardi Striani - aceptando algunos de sus planteamientos pero oponiéndose a ellos en el sentido de que éstos hacen una división tajante entre dos clases antagónicas sin ver que no es posible, en la realidad, distinguirlas de manera absoluta dentro del proceso de producción, circulación y consumo de los objetos de la cultura, sino que hay que tomar en cuenta sus interinfluencias e interrelaciones. Tampoco es posible explicar la desigualdad estableciendo diferentes "desniveles entre las culturas o entre diferentes estratos sociales dentro de una misma cultura". Dice:

El objeto de investigación no puede ser el desnivel sino las desigualdades y conflictos entre manifestaciones simbólicas de clases a las que la participación conjunta en un mismo sistema no - permite ser autónomas. (53)

Prefiere hablar en general de "culturas populares" y no de cultura "oral, tradicional o subalterna" conceptos que reducen la cultura a un sólo rasgo esencial. La oralidad, la tradición, son elementos que por sí solos no definen las culturas populares. Cita a Giovanni Battista Bronzini para decir:

La oralidad, el tradicionalismo, el analfabetismo, la subalternidad, son fenómenos comunicativos y/o económicos y sociales inherentes a la estructura de la sociedad y al sistema de producción (...). Como fenómenos no producen cultura, ni designan condiciones suficientes para producirla, pero se vuelven canales y medios de producción cultural en tiempos y lugares dados y en determinadas situaciones sociales. La misma subalternidad está históricamente diferenciada: como estado socioeconómico sofoca la cultura, como conciencia de clase la suscita. El factor constante de producción cultural es el trabajo de las clases populares en sus fases de opresión y de liberación. (54)

Aunque García Canclini sostiene que hay que hablar en general de "culturas", su estudio va dirigido al examen de los problemas que presentan algunos aspectos de la cultura, concretamente le preocupan las artesanías y las fiestas populares. Como habíamos dicho rechaza hablar de arte y las examina como fenómenos económicos, sociales y de significado. Así rechaza hacer una división tajante entre arte culto, de la burguesía y los intelectuales, del arte de masas del proletariado, y del arte popular de los campesinos como pretenden hacer investigadores e instituciones oficiales. Esto no es posible hacerlo ahora a partir de la expansión del intercambio mercantil, de la movilidad

de la población y de las interinfluencias entre las tres formas de producción cultural que no permiten establecer fronteras absolutas. En resumen, podemos decir que este libro es una aportación importante para la sociología de la cultura pero que le falta insistir en la importancia de la cultura, sobre todo del arte, como manifestación de la creatividad y de fundamento para la afirmación de lo propiamente humano. Volveremos a este autor en capítulos posteriores.

Dentro de las actividades del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, la más importante fue la publicación de libros y folletos sobre el tema. Entre ellos destaca el libro Textos sobre arte popular que incluye estudios de los siguientes autores: Dr. Atl, Adolfo Best Maugard, Salvador Novo, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Daniel Rubín de la Borbolla, Manuel Gamio, Miguel León Portilla, J. Rogelio Alvarez, Luis Chávez Orozco, Jas Reuter, Manuel Toussaint, Electra y Tonatiuh Gutiérrez, Porfirio Martínez Peñalosa, Victoria Novelo, Leonel Durán y Rodolfo Becerril Straffon. Algunos de estos textos ya los examinamos, (55).

4) LA CULTURA, EL ARTE Y EL ARTE POPULAR. UNA PROPOSICION.

Antes de intentar una definición de arte popular es necesario dotar de contenido algunos conceptos más generales. Indudablemente la actividad estética y por consiguiente el arte son parte de la cultura. No intentamos dar aquí una historia de los diversos contenidos que se han dado de la palabra cultura o de sus equivalentes pues esto ya se ha hecho en mejores condiciones, (56) Sólo daremos algunos ejemplos de las definiciones que se han dado recientemente:

Rodolfo Stavenhagen (57) se pronuncia en favor de la definición que acepta en general la Antropología y que se circunscribe al área del "relativismo cultural":

En esta perspectiva, cultura es el conjunto de actividades y pro-

ductos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad -
determinada de otra.

Esta definición es importante en el sentido que rechaza -
las teorías racistas y eurocentristas que refieren la calidad de lo "culto"
sólo a los productos de cierto estrato social dentro de una nación o a la su-
premacía de ciertos pueblos o razas, sin embargo es tan amplia que puede re-
ferirse a todo desarrollo humano, sin distinguir con una diferencia específi-
ca la producción propiamente espiritual y artística de otras producciones. Ma-
rio Bargulis propone restringir más el concepto y dice en primer término:

Definiremos provisionalmente a la cultura desde un punto
de vista más restringido, incluyendo en este concepto -
los sistemas simbólicos, el lenguaje, las costumbres, -
las formas compartidas de pensar el mundo, y los códi--
gos que rigen el comportamiento cotidiano e imprimen --
sus características en las diversas producciones de un
pueblo o de algunos de sus sectores. (58)

Reconoce que esta definición es provisional y en el contexto de su análisis de la cultura popular, operativa, pero que puede ser insuficiente. Propone reducir la esencia de la cultura a su función de "significado" aunque se confundiría con el concepto de ideología, ya que ésta opera también con "códigos", - pero la distinción sería para Margulis que la ideología es "una patología de la significación, en contraposición a la cultura que sería la verdadera "significación". Por otra parte acepta que la cultura debe ser estudiada como una forma de producción. De producción de objetos culturales ligados al campo de la significación. Insiste que el marxismo no ha dado una respuesta al problema de la cultura lo que demuestra que el autor no ha profundizado en los aportes de el marxismo ni considera lo que aún el método materialista dialéctico puede dar para llegar a una conceptualización más acertada sobre la cultura en general y la cultura popular en particular.

En 1979 se publica en ruso, y la traducción al español en 1983, el libro La cultura y sus funciones del investigador soviético I. Savranski. Este libro, junto con el de V. Mezhúiev La cultura y la historia representan lo más avanzado de la teoría soviética en la materia, fuertemente influenciada por los métodos funcionalistas, estructuralistas y la semiótica. El objetivo de Savranski es estudiar la cultura como un sistema y analizar sus funciones "con el principio de análisis diacrónico y sincrónico, subrayando la unidad interna entre diacronía y sincronía". Para este autor las funciones superiores de la cultura son la informati-

va, la directiva y la comunicativa. De éstas, la más importante, y a la que dedica la mayor parte de la obra, es la estético-comunicativa. Extrañamente no incluye a la filosofía ni a la ciencia en la cultura y no explica la razón de esto. Centra su tesis en la afirmación de que la cultura es un sistema de signos y como tal su función principal es la comunicación. Dice: "La cultura es un mecanismo encaminado a elaborar, almacenar y transmitir información, (59) Ya sobre este camino reconoce la progresiva utilización de los principios y categorías de la semiótica por los autores soviéticos. ¿Qué es la cultura para la semiótica?: "es un texto o 'jerarquía de textos' (...) fijados en signos determinados, por tanto es opuesta a estructuras no textuales (la no-cultura). Cabe decir que el texto (la cultura) es un signo íntegro de contenido específico". (60) Como tal, el signo puede ser usado tanto para la desinformación y para la reproducción de la dirección burguesa en la cultura de masas como para la construcción del sistema comunista donde sí cumpla plenamente sus funciones informativas, comunicativas y directivas. Veamos cómo explica el funcionamiento de la cultura en los sistemas burgués y socialista:

En tanto que la cultura burguesa ve en el hombre solamente un medio, un objeto de poder, de la gestión y del control, en tanto que pretende manipular su conciencia, transformándolo en dócil instrumento de los monopolios, en 'robot optimista', la cultura socialista forja a un hombre libre y creador, una personalidad íntegra, -

que participa activamente en la creación de valores culturales, en la dirección de los procesos socio-culturales. La cultura socialista contribuye a que 'el hombre adquiriera su esencia universal de modo universal, o sea, como hombre íntegro' (Cita a los Manuscritos de Marx de 1844).

(61) Nuestra crítica a esta posición se sintetiza así:

Si bien la semiótica ha abierto horizontes a la investigación de las relaciones humanas donde la comunicación juega el papel principal y ha dado métodos para la descodificación sistemática de los diversos lenguajes humanos, es un error reducir la cultura a sistemas de signos, que si bien sí son vehículos de significados y se manifiestan en objetos de relación entre los hombres, son sólo una parte de la cultura. Constituyen el mundo de lo "visible" (apreciable por medio de los sentidos), pero la cultura no sólo la constituyen los signos, los vehículos de significaciones humanas, la componen, principalmente, las significaciones humanas. Decir que la cultura sólo es comunicación es quedarse en los canales externos sin tomar en cuenta lo comunicado. Acentuar la importancia del signo es olvidar el significado del signo. Decir que el signo significa y expresa no es decir qué es lo que significa y expresa. La cultura es un sistema de significados que se manifiestan por sistemas de signos, pero son primero los significados. Si hay que descodificar el signo es para llegar a la entraña de lo que se quiso comunicar. Al principio de su libro Savranski lo había insinuado, pero después lo olvida. Incluso cita a Marx en los

Manuscritos de 1844:

La comunicación cultural representa un tipo específico de comunicación humana en la creación, difusión o intercambio de valores espirituales en cuyo proceso tiene lugar 'la apropiación sensible por el hombre y para el hombre de la esencia humana y la vida humana'. Este tipo de comunicación demuestra que 'los sentimientos y goces de otras personas se convierten en mi propio patrimonio' (Marx, Manuscritos en De las primeras obras Moscú, pág. 596), (62).

De las palabras de Marx en este texto y en otros de los Manuscritos del 44 y partiendo de las afirmaciones de Savranski consideramos que lo que hace al hombre ser hombre es su esencia humana manifestada a través del trabajo creativo y de sus relaciones con los otros hombres como creadores de un mundo humano. El trabajo creativo ha hecho posible el desarrollo de las fuerzas productivas las que en tensión dialéctica con las relaciones de producción constituyen el desarrollo histórico de la humanidad. El desarrollo histórico como desarrollo de fuerzas productivas ha sido incesante, progresivo, acumulativo. El antropologismo ha querido identificar CULTURA con toda transformación de la naturaleza: "todo lo que no es natural es cultura". Para este contenido el materialismo histórico ya ha acuñado una categoría: "desarrollo de fuerzas productivas" en las que se incluye tanto la transformación del mundo en un sentido práctico-utilitario como en el sentido de apropiación y -

transformación espiritual del mundo. A estas últimas corresponde - la cultura en todos sus aspectos: filosófico, científico, estético y sus correspondientes canales de comunicación. Así como en el aspecto práctico-utilitario el hombre ha construido un mundo humano, así por medio de objetos ha hecho un mundo de significados espirituales. Como parte de las fuerzas productivas, cultura es tanto producción como relación (información, comunicación y dirección, según Sevranski). Es sistemas de expresión de significados pero es ante todo acumulación y creación, social e histórica, de significados: experiencias, inventivas, conocimientos, sentimientos, emociones, descubrimientos, goces. La cultura es la esencia y es el fenómeno, es lo que se quiere decir y los objetos por los cuales se dice: obras de arte, libros filosóficos y científicos. Es el contenido y la forma por la cual se expresa. A los autores que equiparan cultura con ideología hay que decirles que aunque sí es transmisión de ideología, en numerosos casos también es conocimiento verdadero. Las obras culturales, filosóficas, científicas y artísticas cuando son libres y verdaderas no ocultan la verdad sino la manifiestan, no mistifican la realidad sino la desenmascaran. Estas obras son productos del individuo pero también son creadas por la conciencia social. Tampoco es sólo el acervo heredado de las generaciones pasadas, es también, y sobre todo, lo que el hombre aporta para lograr el avance y las transformaciones sociales. Es parte de la superestructura de la sociedad que se levanta, y es determinada en última instancia, sobre la estructura económica, (63) pero penetra en todas las esferas de la actividad humana introduciendo lo verdadera-

mente humano hasta en las más primarias satisfacciones de necesidades: la comida, la vivienda, el vestuario. El origen de la polémica entre los autores que sostienen el carácter puramente sobreestructural de la cultura y los que dicen que la cultura abarca estructura económica y sobreestructura estriba en la confusión de la realidad con la reproducción ideal de la realidad. La división de la sociedad (de las relaciones del hombre en sociedad) en estructura económica y sobreestructura es un procedimiento conceptual dirigido al análisis de la realidad pero no se da ^{como} absoluta en la realidad. En la totalidad concreta se dan imbricadas dialécticamente todas las relaciones, todos los aspectos en su riqueza de determinaciones concretas. Así como no es posible conocer un fenómeno económico sin sus connotaciones políticas y jurídicas y su inserción en la conciencia social, así todo fenómeno de la conciencia está ligado a lo económico, a lo político y a las relaciones jurídicas en el momento de lo dado. Siendo la cultura una producción específica -la de significaciones espirituales- abarca de alguna manera y en varios aspectos lo económico, lo político y la normatividad. Dice V. Mezhúiev en su libro citado:

...La cultura es producción del propio hombre como ser humano social, es decir, su producción en toda la riqueza de los vínculos y las relaciones sociales, en toda la integridad de la existencia activa, y no sencillamente la producción de cosas como simples 'utilidades' y no la producción de 'conciencia' en sus formas abstractas, (64)

Como sistema de contenidos espirituales y de signos - que los representan y comunican, la cultura es social y debe ser universal. Las sociedades clasistas, pero sobre todo la capitalista, han hecho propiedad privada de las élites, el uso y el disfrute de la cultura hundiendo a las clases dominadas en una vida en la que impera sólo la lucha por la reproducción -en la mayoría de los casos inhumana- de la existencia natural. Para estos hombres el trabajo deja de ser afirmación de la esencia humana para convertirse en trabajo enajenado y los trabajadores en seres enajenados. Se enajena respecto a la naturaleza y respecto a los otros hombres. (65) El sistema les niega las posibilidades del trabajo libre donde ^{pueda} afirmar su esencia y reconocerse como hombres y sólo les deja un mísero tiempo libre en el que sólo pueden ejercer las actividades de reproducción física de su existencia, comer, dormir, pro - - crear. En el trabajo no son humanos y en el tiempo que deja libre el trabajo sólo son animales. A medida que crece el trabajo y aumenta la producción de objetos, éstos le son negados al trabajador y se le impone la reducción de sus propias necesidades. Produce objetos que no son para él y entonces se rompe la relación sujeto necesitado-objeto creado, pues hay un mundo de objetos fabricados que nunca serán para el trabajador, que ni siquiera sabe usarlos, que no pertenecen a su mundo. A medida que avanza, en las sociedades clasistas, la capacidad de producción y la inventiva de nuevos medios para satisfacer nuevas necesidades, →
, se va ensanchando el abismo entre una clase y otra, se va marcando el "atraso" del pueblo. Por otra parte se inculca en -

los trabajadores y sus familias como suprema finalidad de sus vidas, la humildad, la austeridad, el ascetismo, (esto, le dicen, lo llevará al cielo), el ahorro (esto, a la abundancia), ilusiones ambas pues jamás llegará al cielo ni se verá convertido en capitalista por más que ahorre.(66). Así como se le niega el disfrute de las comodidades y por supuesto del lujo, así se les ha negado el uso y el disfrute de los bienes de la cultura. Se les ha hundido en la miseria cultural y en el analfabetismo. Sus ojos y sus oídos ^{son sentidos} toscos incapaces de disfrutar del arte. La teoría burguesa dice que esta incapacidad es natural y eterna de las "clases bajas" sin darse cuenta que las mismas clases dominantes han producido esta incapacidad que se ha hecho social e histórica. Dice Marx:

Para el hombre con hambre no existe la forma humana de la comida, sino únicamente su existencia abstracta de alimento, de igual manera se podría presentar bajo la más tosca de las formas, sin que sea posible determinar la diferencia entre esta actividad nutritiva y la actividad nutritiva animal. El hombre angustiado y en la pobreza no tiene el menor sentido para el más hermoso de los espectáculos. (...) La objetivación de la esencia humana, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, es pues, necesaria tanto para convertir en humano el sentido del hombre como para crear el sentido humano apropiado a toda la riqueza de la esencia humana y natural.(67)

Es la creación del sentido para los objetos cultura - les lo que se ha negado a las clases explotadas y oprimidas desde que son las sociedades clasistas. Sin embargo, es tal la fuerza de humanidad que subsiste en los oprimidos, que, apartados de la cultura dominante, no han dejado de crear su propia cultura, tosca, atrasada, primitiva, etc., y sus propias formas para expresar el contenido humano no ha podido ser eliminadas. De ahí la existencia de dos culturas sincrónicas pero diferentes: la de los pueblos avanzados y la de los pueblos atrasados, y en el seno de una misma sociedad, la de las clases "cultas" con cultura "cultas" y las clases "bajas" sin cultura, o haciendo concesiones románticas, con "cultura popular". La Antropología hablará de pluralidad de culturas primitivas, atrasadas, de la "pobreza" y apoyará las investigaciones que señalen sus características, sus diferencias regionales, su "tipicidad" como curiosidad científica. Incluso gente bien intencionada (?) y políticas gubernamentales tratarán de fomentar el atraso, la regionalización, la conservación de esa tipicidad muy al gusto de los etnólogos, construyendo al fin una barrera entre las culturas populares y la cultura "cultas", es decir la dominante, que se dice que no está hecha más que para las élites. Negando, con una educación supuestamente "popular", el arribo de los oprimidos a las esferas de la creación cultural de la humanidad. (Volveremos a este problema en el capítulo sobre "El arte para el pueblo").

El desarrollo histórico de las sociedades clasistas y de su expansión por el mundo, en base a conquistas militares y eco

nómicas, nos presenta un panorama de gran desigualdad material y cultural. En la sociedad burguesa el uso y el disfrute de los objetos culturales se convirtió en propiedad privada -como los medios de producción- de las clases dominantes. La actividad estética, que incluye la producción y el disfrute del arte, como parte o subsistema de la cultura no se ha sustraído a este proceso de expropiación y despojo. Aunque en los sistemas precapitalistas ya se había dado esta división, es en el capitalismo donde se consume la dicotomía entre cultura dominante y cultura popular, entre arte "culto" y "artesanía". Esta circunstancia extrema es la que ha hecho decir a algunos autores que el arte popular ha surgido a partir del Renacimiento. Es la burguesía en su desarrollo y la expansión del sistema capitalista basado en relaciones mercantiles y la extracción de la plusvalía por medio del trabajo asalariado, las que han ido ahondando la brecha que separa a las dos culturas, las dos producciones artísticas y han ido destruyendo, a través de la penetración de las relaciones mercantiles y de los medios masivos de comunicación, las más genuinas manifestaciones de la cultura popular sustituyéndolas por la cultura y el arte de masas. La educación, que es el procedimiento para arribar a la cultura le ha sido negada al pueblo. Si las luchas revolucionarias democrático-burguesas han exigido acabar con el analfabetismo, éste no ha sido erradicado de los países dependientes, y en el caso de haber logrado enseñar a leer no se le ha dado al pueblo qué leer. En el terreno artístico se ha mantenido la situación de "un ojo y un oído burdo". La historia y la teoría del arte han señalado por medio de algunos

de sus representantes más conspicuos, que el arte popular adolece de "falta de calidad" de "inferioridad", de "primitivismo", "de falta de conciencia histórica", en cierto modo podemos darles la razón en cuanto a que no es posible comparar la obra de los grandes creadores, un Miguel Angel, un Shakespeare, un Picasso o un Le Corbusier, con las creaciones del arte popular. (Hauser lo señaló). Pero hay que darse cuenta que esto se debe a las mismas condiciones que la cultura dominante impuso a la dominada. El error de su apreciación estriba en creer al pueblo incapaz, por naturaleza, de las grandes creaciones, de no darse cuenta que si bien la capacidad estética del hombre es semejante en todos los niveles, su desigualdad es producto social e histórico de las desigualdades económicas. Son precisamente las naciones más pobres, dominadas y dependientes, y las regiones más aisladas de las mismas o aún de las hegemónicas, las que conservan en determinados grados de pureza su actividad cultural propia.(68). La recolección, estudio, conservación, descodificación de los signos culturales y artísticos son tarea de los investigadores quienes deben tomar en cuenta en primer lugar, la ley del materialismo dialéctico, apuntada por Marx y desarrollada por Trotsky del desarrollo desigual y combinado, pues es precisamente ésta la única capaz de descubrir la génesis y el desarrollo de las culturas y el arte populares. Como vimos, García Canclini toma en cuenta el desarrollo desigual que presentan las culturas pero no las combinaciones cuya existencia genera los múltiples fenómenos que deben ser estudiados en su particularidad, tales como el aprovechamiento que el arte contemporáneo ha hecho del

arte del pueblo y la absorción y transformación por parte del pueblo de las obras del arte culto, pero sobre todo el fenómeno, exclusivamente burgués, de la fabricación de una cultura de masas y de la degradación de la creación artística popular hacia el kitsch.

Como fenómeno histórico que se ha producido en las so ci edades cl asistas, el arte popular, como tal, en su antagonismo con el arte culto, tiende a desaparecer junto con las clases so cia les. La transformación de dos culturas y dos artes en una sola cul tura y en un solo arte que herede de ambos sus valores intrínsecos, es tarea de los pueblos que construyen la sociedad comunista. Tanto I. Sevranski como V. Mezhuiev, y con sus matices, todos los au to res marxistas, señalan que sólo en la sociedad comunista la cul tu ra cumplirá con todas sus funciones y de la que participará todo individuo en forma igualitaria y universal.

Como se ve, no negamos la existencia real de un arte del pueblo ni decimos que carezca de propios valores como creación humana. Como fenómeno social es digno problema de los estudiosos y a ellos va dirigida nuestra proposición que es una definición ca - paz de marcar los límites del arte popular y des lin darlo de todo aquello que se ha tomado como tal pero que no representa su verdadera esencia, como las artesañías, el "arte de masas" y el Kitsch.

Para nosotros, arte popular es todo acto, objeto o combinación de ambos producido por el pueblo trabajador, explotado y oprimido, que manifiesta, expresa y comunica la esencia humana y los significados espirituales con el fin de transmitir y producir

emociones e ideas por medio de signos plasmados en formas sensibles sean visuales, auditivas o combinadas. Esta producción debe tener como fin satisfacer las necesidades del grupo en que se produce, sobre todo, la necesidad del disfrute estético.

La primera división que proponemos del arte popular es en dos grandes ramas: la producción única que siendo generada por un individuo componente del pueblo trabajador no corresponde a formas tradicionales y que, como el arte de vanguardia de la cultura dominante, propicia el desarrollo al introducir nuevos contenidos en nuevas formas y 2) la producción artística que corresponde a tradiciones profundamente enraizadas en las culturas populares y al que se ha llamado, lo que aceptamos, el folclor.

5) CARACTERISTICAS DEL ARTE POPULAR

Muchos autores han tratado de delimitar las características esenciales del arte popular y/o del folclor. Dichas características se han expuesto como exclusivas de esta producción pero nosotros sostenemos que las únicas que verdaderamente delimitan al arte popular son las ya marcadas en la definición que dimos y que son: a) es una producción generada por el pueblo trabajador oprimido y explotado y b) satisface necesidades espirituales del grupo en que se origina y en ocasiones de otros grupos y/o clases sociales.

Dada la expansión de la sociedad mercantil y su incidencia en el mundo de la producción artística popular, otras clases sociales han llegado a apropiarse de sus productos, pero esto se debe a: A) Las combinaciones que se producen ante el desarro -

Ilustraciones 5

llo desigual de las culturas por las cuales el arte dominante se ha enriquecido con la originalidad de las formas populares, como por ejemplo la influencia de temas populares en la música y la danza (69) y la presencia del pueblo y de las formas del pueblo en la pintura revolucionaria del siglo XX sobre todo en el Muralismo Mexicano. Estas combinaciones abren el camino para un arte integral que heredará tanto del pueblo como de la cultura dominante lo mejor que ambas han dado, y esto es positivo. Y B) es el aspecto negativo, en las sociedades clasistas se ha dado el fenómeno de la comercialización de los objetos producidos por el pueblo, transformándolos en mercancías, prostituyendo así sus fines esenciales -se obliga al pueblo a producir para el mercado y no para satisfacer sus necesidades- consumándose así una mayor explotación del pueblo de por sí ya explotado (abundaremos sobre esto en el capítulo "Arte popular y artesanía").

Ilustraciones 6

Se ha hablado de otras características que si las examinamos bien no resultan exclusivas del arte popular:

1) Se ha dicho que el arte dominante es individual y el popular es colectivo. Tanto en uno como en otro la creación original parte de un individuo y va dirigido a la sociedad. Ambos son productos sociales. Se argumenta que el arte dominante es único e irrepetible y que el popular sufre modificaciones al ser transmitido por tradición. En este punto se impone hacer una distinción entre objetos y actos artísticos. El objeto artístico, sea "culto" o "popular", no admite modificación alguna sin ser destruido en su propio ser. La conservación y la restauración, si es

adecuada y científica, preserva su existencia única. En los actos -musicales, dancísticos, literarios, teatrales- en ambos artes, se puede producir la modificación al darse las diversas interpretaciones. Si bien en la música y en la literatura "cultas" se tiene -cuando se tiene- la obra original, el libro o la partitura, y las reproducciones o interpretaciones se exigen fieles al original, esto no sucede dada la propia y original interpretación del músico, del director teatral, de los actores, de los coreógrafos, de los bailarines, etc. Por otro lado, en la actualidad cuando la comercialización ha invadido los terrenos del arte degradando su unicidad han aparecido por ejemplo arreglos de música sinfónica para "popularizarlos" logrando obras de tipo Kitsch dirigidas al recreo y a la diversión de las clases medias. También encontramos este fenómeno en la facilitación de las grandes obras literarias en cuadernos con imágenes dirigidas a mentalidades de reconocido o supuesto retraso mental. El caso extremo de esta degradación se da cuando son las políticas estatales las que consuman esta prostitución con el argumento de "cultivar" a las masas. Las obras populares, en cambio, sufren de manera natural las modificaciones que hacen los mismos intérpretes populares. Su transformación a través del tiempo se debe en primer lugar a que la obra literaria o musical original no fue escrita y a que el autor no tuvo la pretensión individualista de destacarse dentro de su grupo, no buscó la fama ni la ganancia, creó por puro gusto de crear y lo hizo ante los problemas y requerimientos de su grupo social. En segundo lugar, cada intérprete recrea la primitiva composición y elimina

o agrega de su propia inventiva, es más, la nueva obra aparece no sólo como creación del autor ni como sólo recreación del intérprete, sino es una obra única por la interacción entre el artista y el público. Cada acto artístico es único e irrepetible. Bela Bartok incluye como epígrafe de su primer artículo en su libro citado, un texto del folclorólogo Bfaloiu en Esbozo de un método de folklore musical, que dice: "La melodía popular... sólo existe verdaderamente en el momento en que se la canta o se le interpreta, y sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada... creación e interpretación, aquí se confunden en una medida que la práctica musical dada en el escrito o el impreso ignora completamente ... (70)

Sin embargo en la actualidad se han petrificado las creaciones populares. Se escriben letras y partituras, se difunden arreglos profesionales, se recogen proverbios, leyendas, mitos, cuentos y se escriben libros con ellos. Se institucionalizan coreografías que se repiten sin modificación alguna en contextos extraños a su original vigencia. Se rompe la interacción artista-público al transformarse en espectáculo los cantos y las danzas populares. Por ejemplo, un mito de fertilidad se reproduce infinitas veces igual en un teatro con público de turistas, etc.

2) Se ha dicho que el arte popular es anónimo y el arte culto firmado. En primer lugar la necesidad de firmar una obra de arte aparece sólo en las sociedades individualistas de sistema burgués o semejante al burgués pero no en las sociedades tendientes a la colectivización. En segundo lugar podemos encontrar mu -

chas obras de arte popular que sí son firmadas por su autor. Por ejemplo, Hermenegildo Bustos asentaba su nombre en sus cuadros.

3) Se argumenta que todo arte popular es tradicional. Sin embargo encontramos en la creación del pueblo obras originales que surgen respondiendo a circunstancias únicas, por ejemplo, las canciones, dichos, poemas, carteles, caricaturas, grafitis que aparecen en una situación límite, como en los movimientos revolucionarios. Son de todos conocidos los producidos en los movimientos estudiantiles de 1968 en París y México y los grafitis y pinturas murales de las minorías explotadas en Nueva York, por ejemplo.

Ilustraciones 8

Por otro lado no se puede negar en el arte dominante una cierta tradicionalidad en la continuidad en la historia del arte. Nada se produce nuevo que no incluya de alguna manera lo hecho por las generaciones anteriores, ya sea en la continuidad de un estilo o en la reacción en contra de estilos caducos. Nada hay en la cultura que no corresponda a un escalón en el desarrollo integral de la humanidad, ya sea que prosiga, copie, o modifique y niegue lo anterior.

4) Se caracteriza el arte dominante como profesional y al arte popular como espontáneo. Los creadores del pueblo, en una gran mayoría de casos son profesionales, es decir, viven de su producción artística: el músico, el cantor, el relator viven, si bien precariamente, de su propia actividad artística. Si bien participan del trabajo productivo, sobre todo entre los campesinos, su principal fuente de ingresos está fincada en su partici-

pación en una banda de música, en un mariachi, en un conjunto sonero, rumbero, en un taller de cerámica, en la producción de textiles. Por supuesto que no todos los creadores del arte popular son profesionales y que tampoco aparece una distinción absoluta entre los artistas y los demás miembros del grupo social, pues en ciertas ocasiones relevantes todo el pueblo se convierte en artista, como en las celebraciones de fiestas religiosas o tradicionales. Es notable la participación del pueblo carioca en el carnaval, por dar un ejemplo entre muchos. Por otro lado, dentro del arte dominante, podemos encontrar múltiples ejemplos de la no profesionalización del artista, sobre todo del artista libre de los requerimientos del mercado, que difícilmente vive de su propio arte y tiene que cumplir con otras tareas, en la burocracia o en la empresa privada, pues sus propias creaciones, por libres, no le permiten obtener ni siquiera lo necesario para su propio sustento. Es clásico el ejemplo de la angustia de Kafka de tener que trabajar en una oficina cuando deseaba dedicarse a escribir en tiempo completo.

5) La afirmación que cae por sí sola es la que han hecho algunos autores de que el arte dominante obedece a reglas y el popular no. Todo arte dominante de vanguardia va en contra de las reglas establecidas por escuelas o academias, renuevan el arte que precisamente por obedecer a reglas se ha cosificado. En el arte popular tradicional, el folclor, el imperativo de cumplir con ciertas reglas es condición de trabajo del productor. Por otro lado las diversas técnicas de transformación de los diversos

materiales: el barro, la porcelana, el algodón, la piedra, los metales, etc., exigen el cumplimiento de ciertas reglas imprescindibles. Los folclorólogos argentinos han estudiado las reglas de la métrica de las canciones populares que no pueden ser violadas.

(71)

Como vemos ninguna de estas características puede ser atribuida en forma general y exclusiva a las producciones populares. El investigador, tomando en cuenta el desarrollo desigual del arte con la sociedad y del arte popular y el arte culto, y las diversas combinaciones que se producen dialécticamente en este desarrollo desigual, debe estar preparado para encontrar las propias características de cada obra o hecho concreto, en toda su riqueza como en cualquier otro producto artístico "culto". El artista popular no es más ni menos valioso que el artista "culto" y su obra puede ser tan valiosa o tan pobre como la de cualquier otro creador. Al fin de cuentas la calidad estética no está en relación directa con el origen de clase del creador ni del objeto. La valoración estética no debe fundarse en la dicotomía arte "culto"-arte popular sino en las propias características de la obra particular que en todos casos será única e irrepetible.

Esta última afirmación requiere de algunas aclaraciones pues la reproducción de las obras de arte, sea industrial o artesanal, ha dado lugar a confusiones. La obra de arte original -única- admite, y esto es un avance en la difusión del arte, todas las reproducciones posibles sin que desmerezca en nada su valor. Por supuesto nunca una reproducción fiel, en las artes plás-

ticas, produce el mismo efecto que la vista del original, pero - ayuda a su conocimiento a millones de personas que no pueden trasladarse a los museos o que no tienen acceso a las casas particulares donde la gran burguesía guarda sus colecciones. La industria de la grabación, la radio y la televisión permite la fruición de la música que sin ella estaría negada a todos aquellos que no pueden asistir a las salas de concierto; igualmente la radio y la televisión tienen el poder de ofrecer teatro y las últimas creaciones dancísticas para grandes públicos. En este sentido los medios masivos de comunicación tienen una importante tarea que cumplir en la elevación cultural de las mayorías. La literatura tuvo su medio de difusión desde la invención de la imprenta.

Por otro lado, el avance del industrialismo, la producción en masa de objetos tanto para la satisfacción de necesidades primarias como para el disfrute, y aún para el disfrute de objetos que satisfacen necesidades primarias: una bella jarra para el café, un automóvil, etc., presentó a las generaciones de los primeros decenios del siglo XX el problema de la dotación de belleza a los productos industriales. El primer impulso que recibe este movimiento proviene de Lunacharsky desde el Comisariado de Educación en los inicios de la construcción del Estado soviético. Lunacharsky organiza los VJUTEMAS (Talleres Superiores de Enseñanza Superior de las Artes y las Técnicas) en los que se sostuvo el principio de la unión de la utilidad de los objetos de uso cotidiano con la belleza del diseño. (72). Esta misma preocupación llevará a los creadores de la BAUHAUS proclamar la necesidad de -

llevar el diseño a la categoría de arte elevando la calidad de la vida cotidiana.(73) De alguna manera, y esto lo veremos cuando tratemos las artesanías, el pueblo ya había desarrollado esta respuesta a las necesidades mayoritarias, repitiendo, si bien artesanal o manufacturadamente, los diseños de los creadores originales.

En cualquiera de los casos apuntados arriba, ya sea - la reproducción industrial -imprensa, grabación, etc.- como la repetición masiva del diseño; la obra original y única, la obra de arte, se mantiene viva en cada una de las reproducciones y la valoración deberá remitir al creador original de la obra de arte o del diseño. Esto siempre, y no nos cansamos de repetir, que la obra original no se reduzca, mistifique, facilite, sufra mutilaciones o agregados y que no se cambie su función originaria -producir emoción estética y comunicar significados espirituales- por funciones distintas como divertir, "encantar" o exhibir falsas o verdaderas posiciones de clase, como veremos son las funciones - que cumple el Kitsch.

6) EL ARTE POPULAR UNICO

Como habíamos señalado, la primera división que encontramos al examinar el arte popular es entre arte popular único y arte popular tradicional. El arte popular único es libre y espontáneo, no reconoce más reglas que las técnicas apropiadas a cada material utilizado, no continúa formas tradicionales sino es producto de la inventiva del creador y de las condiciones concretas que lo hacen necesario y valioso. Es un arte de vanguardia, aunque muchas veces, dentro del capitalismo es absorbido y comercia-

Ilustraciones 10

lizado cuando por ajustarse a los nuevos requerimientos de la sociedad, sobre todo de la juventud avanzada alcanza una legítima popularidad. Por ejemplo, la música de jazz y rock que siendo de origen popular ha transformado el sentido de la audición y el baile y ha dado respuesta a las necesidades de la juventud de un goce que las formas caducas ya no satisfacían.

En cuanto al arte popular tradicional lo examinaremos en el capítulo siguiente.

N O T A S

1. Vid, Henri Lefebvre, Contribución a la estética, Buenos Aires, Procyon, 1956, págs. 94 a 104. En A. Sánchez Vázquez. Antología de textos de estética y teoría del arte. Op. Cit. Págs. 154 a 162.
2. Vid. Ernest Fisher. "Asunto, contenido y forma" en A. Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, V. I. Págs. 223 a 229 y Rosental-Staks, Categorías del materialismo dialéctico, México, Grijalbo, 1969. Págs. 194 y sgts.
3. Ernest Fisher. "Ideología y arte" en Arte y coexistencia, Barcelona, Península, 1968. Págs. 77-88. En Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo. Op. Cit. Págs. 306-310.
4. Nicos Hadjinicolaou, Historia del arte y lucha de clases, México, España, Argentina, Siglo XXI, 1974, págs. 171 a 206.
5. Víctor Gusiev. Estética del folklore, Moscú, Editorial Ciencias, 1964. (En ruso. Tuvimos acceso a la traducción al español, inédita, del investigador cubano Jesús Gómez Cairo gracias a la gentileza de éste).
6. Confere, Raffaele Corso. El folklore, Buenos Aires, EUDEBA, 1953, 1ª ed. en italiano en 1923, sitúa el interés de los estudiosos para los productos literarios del pueblo desde la antigüedad.
7. Algunos congresos en México fueron: 1º Congreso Indigenista, Morelia, - abril 1940; Congreso Indigenista Interamericano, Oaxaca, 1949; Coloquio Internacional de Zacatecas, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Zacatecas, 1975. Congresos internacionales: 1º Congreso Internacional de las artes populares, Praga, 1928; 2º Congreso Internacional de las artes populares, Amberes, Lieja y Bruselas, 1930; y Congreso Internacional del folklore, Buenos Aires, 1960.
8. Arnold Hauser, Introducción a la historia del arte. Op. Cit.
9. Béla Bartók. Escritos sobre música popular. Recopilación de Zoltan Kodaly, México, Siglo XXI, 1979, 272 pp. Pág. 67.
10. Ibm. Pág. 68.
11. Ibm. Pág. 70.
12. Murillo, Gerardo. (Dr. Atl). Las artes populares de México. 2 V. México, Librería Cultura, 1921, (2ª ed. 1922).
13. Dr. Atl. Ibm.
14. Charlot, Jean. "La pintura de las pulquerías" En FORMA, octubre, N° 1. - México, 1926, págs. 10-12.
15. Adolfo Best Maugard. Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano" Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, julio 1932, (N° 5).
16. Rubén M. Campos, "Los orígenes del arte popular mexicano", en Anales del Museo Nacional de México, N° 3, Tomo I, 5ª época, México, SEP, 1934. - Págs. 467-477.

17. Roberto Montenegro. Pintura Mexicana, 1800-1860. México, SEP, 19pp. y LXII ilustraciones. (La primera edición fue publicada en 1933).
18. Frances Toor. Mexican Popular Arts. Frances Toor Studies, 1939, 107 pp. e ilustraciones.
19. Alfonso Caso. "La protección de las artes populares" en América Indígena. Vol. II, No. 3, julio 1942, Pág. 25 a 29.
20. Manuel Toussaint. México y la cultura, México, SEP, 1942.
21. Roberto Montenegro. Retablos de México, México, Ed. Mexicanas, 1950.
22. Lothor Pretzell. Votiutafeln. ExVoto. México, Edición bilingüe, alemán y español. Una aportación de la República Federal de Alemania a la Exposición Internacional de Arte Popular en ocasión de la Olimpiada de 1968 en México, 1968.
23. Ana Ortiz Angulo. La pintura mexicana independiente de la Academia en el siglo XIX. Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte. México, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1980.
24. Alfonso Caso, Veinte siglos de arte mexicano. Nueva York, 1940. Bibliografía de las artes populares plásticas de México. Prólogo de Alfonso Caso, México, Ed. Instituto Nacional Indigenista, 1950 (Memorias del INI, Vol. 2)
25. Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo de México. 2a. edición, México, UNAM, 1952, 524 pp. Pág. 147.
26. Publicado por primera vez en la Revista América Indígena, México, enero de 1959. Vol. XIX, Nº 1 y en Textos sobre arte popular. Antología, Prólogo de Rodolfo Becerril Straffon, México, FONART, 1982. Pág. 87-135.
27. En "Artes populares y artesanías de México" en Artes de México, Nos 43/44 1964.
28. Ibm. Pág. 20.
29. En "Pintura popular y costumbrista del siglo XIX" en Artes de México, No. 61, 1965.
30. Adolfo Sánchez Vázquez. Las ideas... Op. Cit. Pág. 259.
31. Ibm. Pág 265.
32. Ibm. Pág 270.
33. Ibm. Pág. 269. Los subrayados son míos.
34. Antonio Gramsci. La formación de los intelectuales, México, Grijalbo, 1967. (Colección 70) 160 pp.
35. Elektra y Tonatiuh Gutiérrez. En "El arte popular de México" en Artes de México, No. extraordinario 1970-71.
36. Daniel Rubín de la Borbolla. Arte popular mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

37. Ibm. Pág. 16.
38. Dicotomía entre arte culto y arte popular. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1975.
- 38A. Ibm. Pág. 16
- 38B. Ibm. Pág. 20
- 38C. Ibm. Págs. 37-53
- 38D. Ibm. Págs. 68-69
- 38E. Ibm. Pág. 79
- 38F. Ibm. Pág. 98
- 38G. Ibm. Pág. 108
- 38H. Ibm. Págs. 137-157
- 38I. Ibm. Págs. 165-178
- 38J. Ibm. Págs. 187-202
- 38K. Ibm. Págs. 211-224
- 38L. Ibm. Pág. 229
- 38M. Ibm. Págs. 245-246 [subrayados míos]
- 38N. Ibm. Págs. 255-266
- 38O. Ibm. Pág. 270
39. Néstor García Canclini, Arte popular y sociedad en América Latina. México, Grijalbo, 1977. 288pp. (Teoría y praxis).
40. Ibm. Págs. 74-75.
41. Ana Ortiz Angulo. Op. Cit. Pág. 3
42. Porfirio Martínez Peñaloza. Arte popular en México. México, Panorama, 1981. 152 pp.
43. Cuarenta siglos de arte mexicano. 8 V. México, Editorial Herrero, 1981.
- 43A. Ibm. Vol. 7 Pág. 10
- 43B. Ibm. Vol. 8 Págs. 244-245
- 43C. Ibm. Vol. 8 Pág. 308
44. Adriana Malvido. "El arte popular tiene igual valor que el académico, se dijo en el foro internacional celebrado en Colima". En UNOMASUNO. Diario. Dir. Manuel Becerra Acosta. México, 13 de julio de 1981. Pág. 17.
45. Néstor García Canclini. Las culturas populares en el capitalismo. México, Nueva Imágen, 1982. 224 pp. Pág. 199.
46. Ibm. Pág 69
47. Ibm. Pág. 26
48. Ibm. Pág. 41
49. Ibm. Pág. 48
50. Ibm. Pág. 62
51. Ibm. Pág. 63
52. Ibm. Pág. 67
53. Ibm. Pág. 70

54. Ibm. Pág. 73.
55. Antología de textos sobre arte popular. México, FONART, 1982. Como los textos de D. Rubín de la Borbolla, Electra y Tonatiuh Gutiérrez, etc.
56. I. Savranski. Op. Cit. y V. Mezhúiev. La cultura y la historia. Moscú, Editorial Progreso, 1980. 279 pp.
57. Rodolfo Stavenghagen, et al. La cultura popular. México, Premiá Editora, 1982. 148 pp. (La Red de Tonás). Págs. 21 a 39.
58. Mario Margulis. "La cultura popular", en Ibm. Págs. 41 a 63.
59. I. Savranski. Op. Cit. Pág. 80.
60. Ibm. Pág. 91.
61. Ibm. Pág. 98.
62. Ibm. Pág. 12.
63. Carlos Marx. Prólogo de 1859 a la Contribución a la... Op. Cit.
64. V. Mezhúiev. Op. Cit. Pág. 210
65. Carlos Marx. Manuscritos... Op. Cit. Pág. 75
66. Ibm. Págs. 120-122.
67. Ibm. Pág. 111.
68. Rafael Corso. El folklore. Op. Cit. , dice: "La verdad es que los estudios del folklore predominan en países donde viven pueblos oprimidos, y donde las tradiciones nacionales están conculcadas". Pág. 5.
69. Confere Béla Bartók. Op. Cit. Passim.
70. Ibm. Pág. 60.
71. Vid. Lázaro Flury. Folklore, contribución a su estudio integral. 2a. ed. Santa Fe, Argentina, Ediciones Colmegna, (después de 1954).
72. Adolfo Sánchez Vázquez. Sobre arte y revolución. Op. Cit. Pág. 58.
73. Confere Varios, La Bauhaus. Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1971. 224 pp.

IV. EL ARTE POPULAR Y EL FOLCLOR

1) EL OBJETO DEL FOLCLOR Y SU LUGAR EN LAS CIENCIAS HUMANAS

Una de las palabras más usadas mundialmente para designar los productos culturales de las capas populares o primitivas de las sociedades modernas o de los grupos sociales no incorporados a la civilización occidental, ha sido el término folclor. Proviene del enlace de dos palabras del antiguo idioma sajón: folk (pueblo) y lore (saber) y acuñada por el inglés William John Thoms en una carta publicada por la revista The Atheneum con fecha 22 de agosto de 1846. Este investigador y arqueólogo propone el término para designar lo que ya desde antes se estudiaba como "literatura popular" o "antigüedades populares". Posteriormente la palabra se refirió al saber tradicional de las clases incultas en las naciones "civilizadas", (1) Algunos autores, como veremos más adelante, distinguen lo folclórico de lo "culto" (perteneciente a la cultura elitista) y de lo etnológico (referido a los grupos aborígenes que se han conservado puros (2) (Tesis de Marinus y Corso en Italia e Isabel Aretz, entre otros, en América).

Actualmente, la posición soviética afirma que folclor es el saber del pueblo trabajador en contraposición del saber profesional como ya mencionamos. La palabra folclor fue rápidamente incorporada a otras lenguas y usada ampliamente por muchos investigadores que la encontraron adecuada para significar todo aquello que, hecho por el hombre, no se podía aceptar como "cultura", de acuerdo con la concepción eurocentrista, pero a lo que no podían negar ciertos valores. Ismael Moya en su libro Didáctica del

folclor (3), nos ofrece un estudio erudito sobre los autores que se han ocupado del estudio de estas "antigüedades" desde Aristóteles, mencionando entre otros a Pausanias, Donato y Diómedes (de la antigüedad); Erasmo, Soraphen de Reims, Gonzalo de Correa, Pedro Mexiá y Alejandro Guichat (siglos XV a XVII); Herder, Crecimberiani, Eisenhart (siglo XVIII). Y en los siglos XIX y XX, a partir del gran impulso que recibieron los estudios especializados sobre las cuestiones humanas y sociales y de la especificación del folclor como una rama del saber, menciona al ya citado Thoms, a Sir Lawrence Gomme, Antonine Banier, los hermanos Grimm, Weston La Berre, Paul Saintives, Sir Edward Bunett, George Frazer, Bronislav Malinaski, Franz Boas, Claude Ley-Strauss y Benedetto Croce. Cabe aclarar que no todos estos autores se reclaman folclorólogos sino que estudian los mismos fenómenos por medio de la Historia, la Sociología y la Antropología. También debemos añadir a los investigadores latinoamericanos, quienes han desarrollado un importante estudio sobre folclorología, ya que la América de penetración español y portuguesa es especialmente rica en manifestaciones culturales tradicionales. Entre todos ellos sobresalen Renato Almeida y Paolo Carvalho Neto, brasileños; Alfredo Poviña, Augusto Raúl Cortázar, Carlos Vega y José Imbelloni, argentinos; Isabel Aretz, venezolana; Rubén M. Campos y Vicente T. Mendoza, mexicanos; entre otros. Actualmente, algunas de las escuelas más importantes que impulsan el estudio del folclor son la Escuela Finlandesa y la American Folk Society de los Estados Unidos. En la gran mayoría de los casos, estos investigadores tratan de res-

catar del olvido y del desprecio todo este acervo de conocimientos y de creaciones artísticas para darles un lugar en la Historia y en el campo de las ciencias humanas.

El problema de la diferenciación entre cultura popular y folclor, se ha presentado sobre todo en los autores de lengua castellana pues folclor ha persistido como diferente al de cultura popular, suscitándose con esto controversias y discusiones que trataremos más adelante. En América Latina de hecho se ha usado folclor para toda manifestación tradicional (mestiza en México y criolla en Venezuela), concretada en cuentos, leyendas, epopeyas, proverbios, dichos, coplas, rimas, danzas, etc., es decir, manifestaciones literarias y musicales; y cultura popular a todas las demás manifestaciones sociales y culturales.

Además, hay la tendencia de llamarle arte popular a las obras visuales, ya sean aplicadas o no. Sin embargo, hay autores como Carvalho Neto y Lázaro Flury, que defienden un folclor integral que abarque toda la cultura; pero aún ellos dejan a todas las artes plásticas en un lugar inferior respecto a las lingüísticas y musicales.

Muchas veces la palabra folclor se usa tanto para los fenómenos concretos como para la ciencia que lo estudia, pero actualmente se prefiere llamar a aquéllos folclor y a ésta folclorología. Muchas de las aportaciones de los folclorólogos pueden ser aplicadas en el estudio generalizador de arte popular, por lo que en otros capítulos las mencionaremos.

A través de la gran variedad de trabajos publicados -

referentes al tema del folclor. el significado de la palabra ha -
variado y hasta ahora no se ha llegado a un acuerdo internacional,
a pesar de los intentos de los escritores, en congresos y reunio-
nes nacionales o internacionales acerca de la naturaleza del obje-
to de estudio de esta ciencia. Se han entablado polémicas tanto
sobre los objetos como sobre el grupo creador de tales objetos;
la mayoría de las declaraciones sobre estos puntos han estado su-
peditadas a los intereses intelectuales propios y a la ideología
de cada investigador.

Richard M. Dorson (4), clasifica las modernas corrien-
tes sobre el folclor en cuatro grandes grupos: teorías folclóri-
cas comparativas, teorías folclóricas nacionalistas, teorías fol-
clóricas antropológicas y teorías folclóricas psicoanalíticas,
Las cuatro tienen en común referir lo "folclórico" sólo a la lite-
ratura y, en ocasiones, a la música y a otras tradiciones orales.

La teoría folclórica comparativa fue iniciada por los
estudiosos finlandeses que proponen un "método científico" para
investigar el origen y desarrollo de las tradiciones orales en
forma comparativa. Combaten las tesis antidifusionistas y al ras-
trear ciertos cuentos llegan a la conclusión de que algunos de és-
tos han saltado fronteras geográficas y de lenguaje. Investigan
el desarrollo de las tradiciones elaborando mapas, estadísticas e
índices de variaciones métodos que por "científicos" que sean,
caen en la esquematización y en el pragmatismo. Por supuesto no -
llegan a plantearse problemas de valoración estética. Los primiti-
vos planteamientos de la escuela finlandesa han sido superados -

aun dentro de esta misma corriente. Algunos nombres de autores de ésta son: Antti Aarne y Kaarle Krohn, Finlandeses; Albert Wasselski, austriaco; Von Sydow, sueco; Christiansen, noruego; y sobre todo los estadounidenses Thompson y Archer Taylor.

La corriente de teorías folclóricas nacionalistas en contraposición a las comparativas, tratan de estudiar el folclor en su dimensión particular, priorizando las características nacionales de los productos orales. Según el mismo autor (Dorson) obedecen al intento de fundamentar el espíritu nacionalista y frecuentemente también a políticas de propaganda para fortalecer ideologías de poder y expansión. Menciona el caso de la Alemania nazi, cuyo enfoque proviene del sociólogo Riehl, quien publicó en 1858 el libro Folklore como ciencia. Dorson añade a esta corriente los intentos soviéticos de rescatar como "Folclor" las canciones de campesinos y obreros en las que manifestaban su descontento a la clase dominante; y que a partir de este rescate y difusión, refuerzan la ideología socialista. Dorson critica esta tendencia, pues dice que no todo folclor manifiesta un carácter de protesta social, aunque no niega su fuerza propagandística. A la vez, desconoce la vinculación del trabajo con la creación artística y la enorme fuerza creativa del pueblo, porque en el fondo y a lo largo de su escrito, sostiene la tesis de que es la capa superior la creadora original y que el folclor sólo recrea en forma degenerada, las creaciones de las élites culturales. Dentro de la corriente nacionalista Dorson incluye también la escuela húngara y la japonesa, señalando sus variantes.

En cuanto a la participación de los autores estadunidenses en el estudio del folclor, Dorson señala, entre las corrientes nacionalistas, la creación de un "folklore falso" en los Estados Unidos que ha producido héroes de aparente proyección tradicional, y que ha dado la ilusión de que el país que lo inventa cuenta con una base cultural propia. Su autenticidad no ha sido comprobada científicamente pero las producciones masivas de temas sobre esos héroes han tenido un buen éxito en el mercado de obras "populares". Es notable que Dorson no mencione ningún trabajo de la investigación latinoamericana.

Otra corriente implementada en los EE.UU. mucho más seria, ha sido la corriente antropológica que tiene su origen en las obras de Franz Boas y en los trabajos publicados en el Journal of American Folklore (1908-1924) bajo su dirección. Continúa su obra superándolo Ruth Benedict, Parsons y los Herskovits. Dentro de todas las corrientes folclóricas europeas y estadunidenses, esta escuela antropológica del folclor acentúa la importancia de los trabajos de rastreo, recolección, catalogación y de comparación de productos de tradición oral en los pueblos primitivos contemporáneos. Así llevan sus investigaciones no sólo a los restos de culturas indígenas en su país, sino a otros pueblos en Africa, Asia, Australia y América Latina. Dentro de su principal tendencia pragmática (pensamos nosotros, no Dorson) siguiendo los métodos finlandeses inauguran las tendencias estructuralistas y funcionalistas que predominarán en la investigación de los estadunidenses en los siguientes años.

Dorson señala las diferencias entre los finlandeses y la escuela de Boas: ^{Para Boas} 1) el estudio del folclor se ocupa de los estudios de las "culturas no letradas", es decir, el folclor pasa a ser un elemento antropológico; 2) Más que creencias (culto solar, por ejemplo), los cuentos "reflejan rasgos de la cultura material". 3) Contienen "claves valiosas" para reconstruir la historia de la tribu; 4) Las tradiciones orales pueden romper las barreras de una tribu y difundirse por contactos culturales a otras. Benedict aporta el descubrimiento de que la literatura oral permite conocer las "tensiones reprimidas en la sociedad". (5) Melville y Jacobs le critican a Boas el hecho de dirigir su atención sólo a la superficie de las narraciones omitiendo analizar "estilo, valores, humor, ética y la visión del mundo de la tribu". Esto se entiende, agregamos nosotros, por la influencia del positivismo y su trascendencia en las ciencias sociales del siglo XX. Ante esta mecanización surgieron, seguimos opinando nosotros, los métodos de la Antropología cultural basados en el funcionalismo y/o estructuralismo que tampoco ha logrado grandes avances por sus caracteres fragmentadores, como lo señalaremos más adelante.

Estados Unidos representa un fértil campo donde florece la corriente estructural-funcionalista que proviene en gran medida del "método científico" en boga en la URSS y que recibe la influencia de la semiología. Reciben también la influencia de estudiosos europeos emigrados a los Estados

Unidos como Milman Parry. Otro investigador-recolector fue Albert Lord, también, como Parry, investigador de la Universidad de Harvard. Lord crea la teoría de que cada improvisador folclórico recompone sus fórmulas tradicionales, el investigador debe encontrar estas fórmulas. En cambio, el lingüista busca construir modelos de significaciones. Estos dos tipos de estructuralistas, los formulistas y los lingüistas, son conjugados en Roman Jakobson, también emigrado a los Estados Unidos. Pero quien habría de llamar la atención de los estudiosos es el ruso Vladimir Propp, que en 1928 publica su libro Morfología del cuento traducido al inglés y publicado en Estados Unidos en 1958 y al español en 1972.(6) Propp señala aplicando el método estructuralista, que no es la repetición de argumentos, motivaciones, personajes, en los que se puede encontrar el modelo de los cuentos folclóricos sino en las funciones que desarrollan. Pueden cambiar los personajes y los hechos pero las funciones permanecen semejantes en los cuentos "maravillosos" de todo el mundo. Propp influye en Levi Strauss, Alan Dundes y Keneth Pyke (lingüista), quien introduce el término "motivema" para "su unidad estructural básica del lenguaje" en lugar de los términos "función" o "motivo".(7) En contraposición a estas corrientes autodenominadas "científicas" apareció la psicoanalítica que sigue la teoría del subconsciente de Freud, y dice que así como los sueños a nivel individual, los cuentos y leyendas permiten aflorar la libido reprimida de los pueblos. Cada personaje,

acto u objeto que aparece en los cuentos son símbolos de la sexualidad reprimida. Exponentes de esta corriente son Abraham, Adalbert Kuhn, Ernest Jones, Eric Fromm y Géza Róheim, entre otros. Esta corriente ha sido severamente criticada, calificándola como acientífica, por su vinculación con el psicoanálisis y por sus intentos de generalización. Dorson termina su documentado artículo considerando que el "folklorista del futuro, puede muy bien probablemente basarse en todas estas escuelas en su búsqueda de una teoría ampliamente fundamentada y pragmática".(8) Como decíamos, Dorson olvida o desconoce todos los trabajos latinoamericanos siendo éstos muy importantes.

La investigación sociológica y antropológica en México se ha visto muy influenciada por las corrientes estructural-funcionalista. Sin embargo, entre los antropólogos más jóvenes, y a través del resurgimiento del marxismo, se ha presentado una corriente crítica ante la mecanización, el pragmatismo y el miedo a la generalización y conceptualización de esas tendencias. Examinaremos este problema más adelante.

2. FOLCLOR Y ANTROPOLOGIA

Otro de los puntos que ha suscitado controversias ha sido el de diferenciar esta ciencia de otras, sobre todo de las sociales, que surgieron en el siglo XIX como una fragmentación de la Historia y como una especialización de las diferentes actividades del hombre en sociedad. Estas son: la Economía, la Sociología, la Ciencia Política, la Antropolo -

gía, la moderna Psicología, etc.; ciencias que tratan de defender su campo de estudio, sólo permitiendo en su seno una mayor fragmentación y especialización. Cada una se ha planteado la necesidad de ser verdaderamente ciencia, es decir, de implementar métodos científicos para lograr cada vez mayor certeza. Este proceso, prohiado por el positivismo y sus descendientes, si bien ha incrementado la profundidad y seriedad de los estudios especializados y profesionales, ha hecho perder de vista que la realidad es una totalidad en la que ningún fenómeno se da aislado de los demás y que, por lo tanto, no puede ser conocido en toda su complejidad por sí solo. La gran mayoría de los investigadores dentro de la influencia del positivismo y sus ramificaciones, han hecho trabajos monográficos, pero ha habido intentos teóricos por estructurar una Ciencia del hombre, sosteniendo que cada especialización debe ser derivada de ella y debe tener su lugar propio y su función específica, para así lograr un conocimiento integral de lo humano y de sus relaciones con el mundo. La ciencia, que ha presentado más contradicciones en este proceso de fragmentación y ha sufrido más el divorcio entre la especialización y la concepción totalizadora de la vida humana, y que actualmente está tratando de superarla, es la Antropología. Como su nombre lo indica, debe ser la "Ciencia del Hombre". En este sentido estricto, ésta debería ser la ciencia que englobara tanto la Economía como la Biología, la Psicología como la Sociología, además de la Política, la -

tecnología, la religión y el arte. En realidad ninguno de los fenómenos que estudia cada una de ellas puede prescindir de las otras. Sin embargo, ni los sociólogos, ni los economistas, etc., han permitido que sus "ciencias" sean supeditadas a la Antropología, ni por supuesto al marxismo; a través de la especialización han conseguido el aislamiento, limitando cada vez más su campo de estudio, temerosos de ser invadidos sus propios cotos de caza. Dentro de la ciencia oficial de los países capitalistas, la Antropología ha ido sufriendo la reducción de su campo de estudio, hasta desarrollarlo sólo en los "grupos" o "tribus" que no constituyen la cultura oficial, la cultura occidental, porque ésta es estudiada por las demás ciencias sociales de acuerdo a su especialidad. Esta práctica se ha visto rota en la actualidad por algunos antropólogos avanzados que se han atrevido a llevar sus indagaciones hasta los modos de vida urbanos y típicos de todas las clases sociales, constituyéndose una especialidad más: la Antropología social.(9)

Pero más que de la Antropología es de la Historia de donde provienen las diversas ciencias humanas y sociales; antes del siglo XIX, el historiador se avocaba a la indagación y exposición de los hechos humanos. Grandes historiadores habían sido sociólogos, antropólogos y psicólogos e incluso, habían tomado en cuenta los fenómenos económicos. Ellos nos han legado importantes obras sobre las sociedades anteriores y contemporáneas ^{a sí mismos.} Por ejemplo, véase al antropólogo

en Herodoto o al sociólogo en Ibn Khaldun, al psicólogo en Tucídides y Plutarco, al etnólogo en Herder, por citar algunos. Pero la Historia fue perdiendo objetos de estudio hasta quedar reducida a una mera descripción de hechos. En la práctica, sin embargo, ninguno de los especialistas ha podido prescindir de la Historia y esto se debe a que todo lo humano es siempre social e histórico. Hegel y sobre todo Marx, concibieron la Historia integral fundamentando la totalidad y la necesaria historicidad de todo lo humano. De acuerdo con el Materialismo Dialéctico, la Historia incluye todo lo antropológico; en el sentido más amplio: todo lo antropológico es histórico y social por necesidad. La ciencia "oficial" de los países capitalistas, heredera del positivismo y del historicismo europeos del siglo XIX, al separar los actos y los productos humanos reduce la Historia a una mera narración y descripción. El historicismo del siglo XX proclama una intuitiva interpretación de los hechos (Croce) dejando a los especialistas, economos, sociólogos y psicólogos, la tarea de profundizar en el detalle. Pero si la Historia en su sentido más general, originario y científico, es la Ciencia del Hombre y la Antropología tiene el mismo significado, ésta no tiene razón de ser, pues devienen en sinónimos. Dentro de la ciencia burguesa se trató, entonces, de reducir la Antropología para justificar su existencia, entre otros motivos, destinándole el campo de lo "primitivo", "no europeo" "preclacista", "precapitalista", "bárbaro", "inculto", "aborigen"

etc., palabras usadas de acuerdo a intereses concretos de cada autor, como ya dijimos. Por otro lado, se propone otra ciencia: "Folklore". Esta también estudia al hombre "primitivo", al "pueblo", pero referido específicamente al "saber", es decir, a la "cultura del pueblo", "cultura ágrafa" o "cultura simple" surgiendo así, en la teoría, la dicotomía entre "cultura culta" y "cultura popular". En algunos autores, esta ciencia aparece dependiente de la Antropología y en otros de la Historia de la Cultura o de la Historia del Arte, con la aclaración de que se mantiene siempre como punto de referencia, a la cultura europea occidental.

La mayoría de los folclorólogos prefieren darle un sentido antropológico -en el sentido oficial- a sus investigaciones. Pero curiosamente, la Antropología no acepta el folclor como una de sus ramas. Sus divisiones son: Antropología física, que se ocupa de los caracteres biológicos de los hombres "no civilizados" y Antropología cultural, dividida en Etnología, Etnografía, Lingüística, Arqueología y Antropología social. Y, aunque usan frecuentemente la palabra folclor, no especifican sus diferencias con la Antropología cultural, y es porque en el sentido más general de folclor, vienen a ser lo mismo. Pero en realidad, uno y otro, llámeseles como se les llame, tienen que estudiar al hombre integral en sus aspectos económico, político, sociológico, psicológico, y también conocer las determinaciones del medio ambiente, para explicar así sus productos sobreestructurales. Un antropó

logo como un folclorólogo, en sentido lato, debe conocer la totalidad del sujeto estudiado en la sociedad y en la historia, pues cada fenómeno humano es producto de la vida humana integral.

La posición que se defiende en este trabajo es que la única visión integradora y científica de lo humano, tanto en su especificidad como en su generalidad, es el Materialismo Dialéctico, porque es esta corriente la que postula como premisa la totalidad estructurada de la sociedad; al mismo tiempo es la única que proclama la riqueza de la especificidad y que tiene como fundamento la historicidad del todo y de las partes. Por eso, superando el maremagnum de especializaciones, en que cada una le pelea el objeto de estudio a las otras sin poder^{sé} aislar definitivamente, sólo el Materialismo Dialéctico es la verdadera Antropología, en su sentido originario y totalizador.

Sin embargo es un hecho que en nuestros países las palabras han ido perdiendo su sentido original y que la Antropología tiene un campo de estudio bien definido y a él han sido confinados los antropólogos. A esta reducción se han opuesto en la actualidad algunos antropólogos marxistas que han iniciado polémicas sobre "Marxismo y Antropología", (10) en las que aún no se ha dado la última palabra pero - que han evidenciado la necesidad de dar un nuevo rumbo a la Antropología, o incluso poner en duda la misma validez de esa ciencia. Esta posición la han tomado ciertos investiga-

dores que se han opuesto a seguir jugando el papel que los imperialistas les han asignado y que ha sido el de mediadores entre los dominantes y los dominados. Los países colonizadores han utilizado el conocimiento de los científicos acerca de los pueblos dominados para implementar mejor sus políticas de colonización. Sobre todo en el sentido de ayudar a incorporarlos mejor a su propio tren y obligarlos a que respondan a sus propios modelos. De ahí las políticas de la "aculturación". No estamos en contra del adelanto de los pueblos sino de la reducción de éstos a los modelos imperialistas, que no buscan para ellos un mismo nivel de vida sino una subordinación más completa y ordenada (11).

La Antropología oficial estudia, pues, al hombre primitivo esté o no mezclado con la "civilización". En algunos casos la antropología que se dice marxista insiste en este punto, y en otros, lo supera. Carlos García Mora, es claro en esta cita ^{tomada} de su artículo: "La Antropología frente al Materialismo Histórico. Un apunte":

Con insistencia se ha querido ver a la Antropología como el estudio de las sociedades preclasistas o bien, precapitalistas. Autores como los ya citados en el texto mencionado, Godelier y Terray por ejemplo, la limitan al campo de las sociedades primitivas. Escribió Beaucage (1976 : 20):
'su pertinencia (de la Antropología) será

en tanto descubra las diversas formas de explotación precapitalista y capitalista en las sociedades dependientes. Pero en este punto de vista ha sido por (demás) limitante en más de una ocasión. Hay quienes consideran que se deja trunca la labor de la Antropología si se le limita al estudio de las sociedades precapitalistas o de las precolombinas y propugnan por rebasar esas limitaciones (cf. Palerm 1976:278-9). (12)

Esto se ve muy bien; sin embargo, si se logra abrir la Antropología al estudio de "todas las sociedades" con el objeto de no hacer distinciones discriminatorias de ninguna cultura, volveríamos al punto de partida, es decir, a la inoperancia de una ciencia que resulta tener el mismo objeto de estudio que el Materialismo Histórico (y dialéctico). Es decir, el Materialismo Histórico-dialéctico no como un método para la Antropología, sino como una ciencia, la ciencia humana, materialista y dialéctica. No es posible hablar de un marxismo antropológico ni de una antropología materialista marxista, porque así, sólo construiríamos dos tautologías.

Ahora bien, si se conserva para la Antropología como objeto las "culturas primitivas" y "precapitalistas", entonces podríamos subordinarla al Materialismo Dialéctico, propondríamos que constituyera una de sus ramas, con el objetivo de contribuir con especialización y profundización a la concepción

científica, totalizadora y dialéctica del hombre y de sus productos. Si la Etnología, como rama de la Antropología se ocupa en forma global de la cultura de los pueblos no civilizados, y la etnografía de la descripción monográfica y de campo de las mismas, ¿qué diferencia tienen con el folclor? Pasan a ser sinónimas.

Declarativamente la mayoría de folclorólogos mencionan como objeto del folclor como ciencia los productos culturales de las "clases pobres", "vulgo", "capas inferiores", "los humildes", "los ignorantes", "los olvidados", etc., pero en la práctica la gran mayoría, sin haber dado una razón explícita y valedera, reducen el campo del folclor a los productos lingüísticos, literarios y musicales que se han conservado al transmitirse por tradición oral. Ismael Moya, Isabel Aretz y Lázaro Flury siguiendo la línea de Raffaele Corzo limitan el folclor a estos objetos.(13) Paolo Carvalho Neto en "Conceptos de follore" le da primera importancia a las tradiciones lingüísticas, literarias y musicales pero agrega una parte a la que llama "folclor ergológico", en el que agrupa, sin dar razones y sin profundizar, la comida, la cerámica, la cestería, la pintura, el trabajo en metales, cuero y hueso, la pirotecnia, los tejidos, la habitación y el transporte.(14) Es interesante señalar que no distingue entre los objetos de uso y los objetos artísticos visuales y arquitectónicos, dándoles la misma jerarquía dentro del rubro "ergológico". Gusiev en "Teoría del folclor"^(14A), aplica esta palabra sólo a las creaciones primeramente

mencionadas, y las separa de las visuales a las que llama "artes aplicadas".

Algunos de los caracteres de lo folclórico, tal como lo hemos venido detectando en los diversos tratamientos - que se han dado, son lo cultural, lo popular y lo tradicional. Además de otros que mencionaremos en su lugar. Ahora que ya - tratamos lo cultural y lo "popular" como condiciones primeras y generales, examinaremos tradicionalidad como una condición - sine qua non de lo folclórico, como su género próximo. En su acepción más general, folclor significa saber del pueblo, es decir, no sólo lo lingüístico y musical sino todas las actividades superestructurales de un grupo humano. Abarca saberes - jurídicos, científicos, técnicos, religiosos, filosóficos y - artísticos. Saberes no necesariamente transmitidos por formas literarias, sino también por prácticas concretas que abarcan

desde la preparación de los alimentos hasta técnicas de cultivo; desde rituales mágicos y religiosos hasta métodos curativos; desde producción de objetos solamente utilitarios - hasta objetos artísticos utilitarios o no, etc.

Si aceptamos, en cambio, a la Antropología como rama de la ciencia humana total, es decir, del materialismo dialéctico, podemos incluir en ella como subramas todo el saber popular tradicional: filosofía, moral, derecho, religión, magia, técnicas, culinaria, etc., con su debida jerarquización, que no se expresen por vía artística, pero en las que estos temas y muchos más se vean objetivados y expresados de manera

artística, consideramos que deben ser tratados en otra forma y bajo otros criterios en los que predomine la valoración estética. Este enfoque, que puede ser ampliamente discutido y modificado, nos lleva a proponer que cuando se hable de folclor se especifique de qué género se trata, por ejemplo: folclor religioso, folclor jurídico, folclor culinario, y en el caso que nos ocupa, folclor artístico.

3) EL FOLCLOR, LA HISTORIA Y LA TEORIA DEL ARTE

El arte popular y su rama el folclor artístico debe ser objeto de la Historia del Arte en cuanto a sus productos concretos, y de la Teoría del Arte en cuanto a su teorización y concepción. Hasta ahora la mayor parte de los folclorólogos, sobre todo en México, han limitado su tarea a la investigación y descripción de actos, costumbres, tradiciones, cuentos, cantos, epopeyas, música, danza y lateralmente a su parafernalia como el vestuario en la danza, o los instrumentos musicales en la música. A las artes visuales las dejan en el rubro "arte popular" o "artesanías". A más abundamiento, son muy escasos los investigadores que señalan sus valores estéticos. Aún más, han señalado que "afortunadamente en la actualidad se han evitado los juicios estéticos sobre las obras folclóricas". Esto no es gratuito, ya que se inscribe en la más acendrada tradición positivista o en la weberiana (ciencia libre de valores). Esta postula que la científicidad está reñida con la valoración, pues ésta siempre será subjetiva, referida a criterios personales de gusto, sin tomar en cuenta que

sí puede haber una Historia del Arte y una Teoría del Arte - que siguiendo el método científico y fundamenten un juicio - estético. Esto es lo importante, precisamente para rescatar - todas estas manifestaciones del lugar despreciable en que han sido colocadas por los tratadistas del arte occidental, quienes con sus honrosas excepciones que ya mencionamos, han visto estas manifestaciones como curiosidades, intentos interesantes pero fallidos y no como obras de arte de valor estético universal. Por otro lado, es equivocado tratar la valoración estética con los mismos métodos que le han negado cientificidad, como en el caso de Jesús Montoya Briones, quien propone métodos y marcos estadísticos y cuantitativos para proceder a la valoración estética de los productos folclóricos,

(15)

Al mismo tiempo que en teoría se rescata el arte popular artístico para la Historia y la teoría del arte, también hay que rescatar los objetos artísticos populares de los museos etnológicos, etnográficos y arqueológicos, en donde éstos son colocados junto a otros no artísticos sin ninguna distinción ni explicación para el público. La práctica viciada de reunirlos todos bajo el rubro de "antropológicos" responde al elitismo de los grupos extranjeros y de los nativos ligados a ellos en los países subordinados, dependientes o tercermundistas. Práctica: peyorativa, soberbia y de tendencia racista e imperialista, ya que proclama que los valores estéticos son exclusivos de la cultura europea occidental. Es neces-

sario insistir en la lucha, la cual ya se libra en diversos círculos intelectuales avanzados, por destruir esa apreciación y por rescatar, insistimos, todo ese mundo de objetos y hechos artísticos valiosos estéticamente, que son producto de los pueblos, ya sea no incorporados o en vías de incorporación, pero subordinados a las sociedades avanzadas.

Una vez situado el arte popular incluido el folclor dentro de la Historia y la Teoría del Arte, y sabiendo que para el Materialismo Dialéctico, Historia del Arte y Teoría no son sólo descripción y valoración de la obra sino su inserción en el mundo total de la praxis humana, discutiremos el objeto de estudio del folclor artístico para incluir en él todo hecho u objeto artístico tradicional producido por el pueblo oprimido y explotado. El folclor artístico, decíamos, es una rama del arte popular, así todo folclor artístico es arte popular pero no todo arte popular es folclor.

Ilustraciones 11

El problema que se presenta aquí es decidir si dentro del folclor artístico sólo están los productos de origen lingüístico, musical y dancístico o si también están las artes visuales o plásticas, ya sean aplicadas o no. La solución es la siguiente: dentro del carácter tradicional, no es difícil detectar los primeros productos por su permanencia en la transmisión de elementos esenciales y sus variaciones en el tiempo y lugar, pero en los objetos artísticos concretos sí se presentan dificultades, ya que éstos son hechos de una sola vez y por su misma naturaleza no admiten modificaciones a

través del tiempo, so pena de perder su integridad. En los hechos y objetos no visuales, la tradición oral puede ser detectada, analizada y explicada con todas sus variaciones a través de generaciones, pero ¿qué sucede con las artes visuales? ¿Cómo es posible que un objeto concreto, material, sea transmitido por vía oral?. Claro está que el objeto en sí no se puede transmitir tradicionalmente; lo tradicional, estará en la transmisión de contenidos y formas, muchas veces simbólicas; es decir, tradicionales son los significados y los signos en su aspecto abstracto, que van adquiriendo concreción en nuevos objetos. Motivos, símbolos, temas, formas, colores, técnicas van apareciendo una y otra vez en objetos concretos, mientras tengan vigencia dentro del grupo, es decir, que correspondan a las necesidades e intereses del pueblo que los produce. Subsisten en la base, sufriendo variaciones de acuerdo con las condiciones de vida concreta de cada generación y con la creatividad del autor particular, pero manteniendo relación con las creaciones anteriores y determinando las obras futuras, si subsisten aún las dichas condiciones materiales y espirituales. En este contexto no entran las originalidades, que rompan por completo con el esquema técnico, formal y de contenido, pues a éstas se les considerará como arte popular único. En el folclor artístico no se admiten revoluciones radicales y los autores deben apegarse a las reglas y significados que se transmiten por vía oral y práctica concreta a través del tiempo.. Sin embargo, no debemos caer en la falsedad -

de connotar por esto al arte folclórico como reaccionario, si no que es vigente mientras el contenido, la forma y la técnica corresponden a los verdaderos requerimientos del grupo social que los crea. El folclor artístico es avanzado y revolucionario en el sentido de que refuerza la vida original y propia del grupo y en la relación de que por medio de él, es posible rechazar la influencia y penetración de la cultura imperialista, ya que ésta trata de imponerse como la única válida en los países dependientes en el mundo occidental burgués y que desgraciadamente tiene a su servicio los medios masivos de comunicación.

Gusiev, en su libro ya citado, argumenta que es la conciencia social y colectiva del pueblo la que se manifiesta por medio de su actividad práctico-utilitaria y que son los objetos y hechos artísticos producto de la conciencia sobre el trabajo concreto. Señala que en ellos se revela la relación con el trabajo y que el propio objeto es producto de su actividad productiva. Este autor no incluye los productos visuales dentro del folclor, por un lado, porque dice que falta la tradicionalidad y por otro, porque están ligados directamente con la actividad laboral. Porque su valor estético resulta orgánicamente inseparable de su valor funcional. Es más, dice que la función estética está sometida a la función utilitaria. En contraste, los productos auditivos tienden a separarse de la utilidad práctico-utilitaria; se van separando de la actividad laboral, deviniendo en productos superestructu-

rales. La obra ya no se confunde con la forma del producto - del trabajo. No acompaña al proceso ni al producto del trabajo. Sin negar lo acertado de esta posición -ya que es cierto que los productos visuales folclóricos se acompañan casi siempre de su función utilitaria y los auditivos (auditivos a pesar de que excepcionalmente se transmiten por vía escrita), - se separan de lo práctico-utilitario-, sostenemos lo argumentado anteriormente, ya que los objetos visuales sí pueden considerarse folclóricos en la medida en que son sus significados y las formas significantes en su forma abstracta lo que se transmite por vía oral y se concreta en cada objeto nuevo y que, a pesar de estar unidos a la práctica laboral concreta del pueblo trabajador, evidencian formas de conciencia, ya - que tienen significaciones espirituales y responden a los intereses colectivos del pueblo originador y de los grupos a - los que trascienden.

En conclusión, proponemos que dentro de lo folclórico artístico sean considerados tanto los objetos visuales como los auditivos, que folclor artístico sea una rama del folclor integral, y que en su caso sea subsumido dentro de lo etnológico y/o antropológico, siempre que todo esto se derive del materialismo dialéctico, única ciencia integral de lo humano-social. Y también que folclor artístico sea una parte integrante del Arte Popular, tratado por la Historia y la Teoría del Arte, dentro del marxismo.

4. PRODUCTORES DE FOLCLOR

Después de haber encontrado el objeto de estudio del folclor en la producción de actos y objetos con valor estético de proyección tradicional, falta especificar a qué grupo humano corresponde ser el originario de tales productos. Ese problema estaría resuelto si sólo le aplicáramos lo que hemos concluido respecto a la génesis de todo arte popular, en cuanto a que es la producción artística de los trabajadores oprimidos y explotados en contraposición del arte dominante. Sin embargo, en la cuestión de folclor se ha presentado una polémica entre los más reconocidos teóricos, tanto desde el punto de vista de los europeos como de los investigadores americanos.

Si el desarrollo de la folclorología hubiera seguido la línea marcada por Thoms en cuanto a que folclor se refiere a todo saber del pueblo, el único problema habría sido definir el concepto de "pueblo", cuestión que ya tratamos arriba: pero en el transcurso del tiempo y a medida que aparecieron autores sobre el tema, la noción pueblo productor de folclor fue reduciéndose para denotar ciertos grupos determinados, a lo que incluso se ha llamado grupos "folk", sin darse cuenta que decir "folk" implica decir pueblo, es decir, pueblo "folk", es pueblo "pueblo", término que no ayuda a dar ninguna especificación. La primera tendencia que apareció señala que el folclor sólo puede ser producido por los grupos "incultos" dentro de las sociedades civilizadas y sostiene -

que el folcbr sólo aparece cuando se produce el choque entre dos culturas, una "cultura" y otra no. En los pueblos que se han conservado apartados de la civilización moderna y en los que hay una sola cultura, no aparece el folclor y sus productos deben ser estudiados por la Etnología.

Es Paolo Carvalho Neto, en su libro "Didáctica del Folklore" (16) quien nos da una visión panorámica de la polémica que se entabló, y que sigue vigente, entre esa posición y la que defiende que folclor es producto de todo el pueblo, de los grupos integrados o en vía de integración en las sociedades civilizadas y de los que viven al margen de ellas, a los que se ha llamado "etnias". Es Raffaele Corzo el que desde 1923, escribe que el folclor no existe más que dentro de los pueblos civilizados y que los usos técnicas, prácticas, creencias y producciones artísticas de los no civilizados corresponden a la Etnología.(17) La escuela argentina, siguiendo las indicaciones del maestro italiano, sostiene esta posición sobre todo en la célebre polémica entre Boggs, Jacovella y Jijena Sánchez desarrollada en artículos en la Revista del Instituto de la Tradición en Buenos Aires en 1939. Boggs defiende la posición de que folclor puede ser producido por todos los "primitivos", ya sean componentes de la capa inculta de la población civilizada o de los grupos apartados y, Jacovella y Jijena Sánchez lo atribuyen sólo a las capas incultas de las sociedades avanzadas. Dicen que sólo es folclórico lo que persiste al contacto de la civilización. Boggs defien-

de su posición citando estudios monográficos de autores internacionales como H. Callaway (1886), las Memorias de la American Folklore Society (1886), George Laerence Gomme (1890), Antti Aarne (1914) y Walter Anderson (1923), quienes en las fechas señaladas publicaron estudios monográficos sobre el saber tradicional de grupos apartados dentro de los estudios de folclor. Jacovella y Jijona Sánchez insisten en su propia opinión, que ha tenido seguidores sobre todo en los países latinoamericanos.

Entre los defensores de la posición de Boggs, Carvalho Neto cita al alemán P. Guglielmo Schmidt, quien escribe en Manuale di Metodologie Ethnologica que "La restricción del folclore a las naciones de cultura de la raza blanca, como quiere A. Haberland (Die Deutsche Volkskunde, Halle a.d. Saale, 1935) no puede siquiera sostenerse". ; A Ismael Moya, que señala que es un error negarles validez folclórica a los mitos indios por creer que se encuentran incluidos en la etnografía; también menciona como defensores de esta teoría, entre otros, a Herskovits (EE.UU.), Daniel Ortega Ricaurte (Colombia), Gustavo Barroso (Brasil), Cámara Cascudos y Renato Almeida, Carvalho Neto cita el libro de Almeida Inteligencia do Folklore donde dice "Y por lo visto y sabido, defino folclore: el conjunto de manifestaciones no institucionalizadas de la vida espiritual y de las formas de cultura material de ella decurrentes o a ella asociados, en los pueblos primitivos y en las clases populares de las sociedades civilizadas".

Entre los impugnadores de esta tendencia que defienden, sin más argumento, que los pueblos no integrados sólo son objeto de la Etnografía, se menciona como máxima autoridad -después de la primera intervención de Corzo en 1923- a Paul Saintives, quien en 1936 escribe "El folklore estudia la vida popular dentro de la vida civilizada". Sin embargo, el padre de esta tendencia rectifica veintiocho años después a través de un artículo, intencionalmente traducido al español y publicado en el Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore de enero-febrero de 1941, llamando a los "folcloristas americanos" para que "piensen, en parte, que el folklore no es un conjunto de supervivencias, sino un conjunto científico vivo que abarca, en primer lugar, a los Indios y a los Negros". Puede decirse que fue superada la cuestión que reducía el folklore a las manifestaciones tradicionales del vulgo o de la plebe, ya que los folkloristas están de acuerdo^{los} que la tarea de sus investigaciones es la tradición donde quiera que ella se muestre o se presente...". A pesar de esta aclaración, la escuela argentina insiste en separar los pueblos apartados para la Etnografía. El mismo Carvalho Neto confiesa haber caído en este error en su artículo publicado en 1951, titulado Ensayo sobre los estudios folclóricos en el Paraguay, pero que "Hoy, felizmente, superamos esta posición" Y agrega el mismo autor: "Finalmente debe aceptarse un Folklore indio porque sería incomprensible un Folklore Comparado que excluya hechos análogos sólo porque éstos hayan sido reco

gidos en comunidades indígenas", (18)

Parecería que la primera posición había sido superada por los autores posteriores a Carvalho Neto, sin embargo es defendida por Isabel Aretz, quien a pesar de que en un primer momento dice del folclor:

Nosotros preferimos estudiarlo en su propio ambiente, el del pueblo nativo, y -- sobre todo entre el pueblo que vive lejos de las corrientes migratorias, y lejos de las ciudades cosmopolitas, (19)

luego, al concluir, dice siguiendo a José Imbelloni:

Por nuestra parte, destacamos suficientemente cómo la Etnografía se ocupa de los indígenas y el folklore de la población criolla, especialmente la de los campos y de los pueblos que viven a espaldas del cosmopolitismo actual. Podemos recapitular ahora -siguiendo siempre a Imbelloni- y decir que el folklore como ciencia, tiene por objeto la 'reconstrucción de los patrimonios' en cuanto 'comprende la totalidad de los bienes culturales que caracterizan las funciones vitales de un estado de civilización, ya sean los pertinentes a la vida material

(...), ya a la vida social (...) ya a la vida mental' (...). (20)

Ya que se menciona a José Imbelloni, es interesante reproducir el cuadro donde coloca al folclor como ciencia:

CIENCIA DEL HOMBRE (ANTROPOLOGIA)

A. Biológica	A. Cultural
Antropología, Antropotaxis	Cultorología. Etnología.
	Prehistoria.
con sus peculiares ciencias descriptivas y comparativas.	Arqueología, en el sentido que usamos en América.
	Etnografía.
	Folklore. (21)

En México no encontramos una posición explícita en este aspecto, ya que tanto folclorólogos como etnógrafos escriben monografías de ambos grupos sin distinción. Aún más, cuando los etnógrafos se refieren a elementos culturales tradicionales de cualquier grupo específico, usan la palabra folclor sin más explicación.

Otro investigador argentino, Lázaro Flury, quien escribe después de 1954 un libro llamado Folklore, Contribución a su estudio integral, insiste en eliminar las comunidades no integradas, "indias", de la producción folclórica: "Conviene recordar que los estratos (en que divide la sociedad) no son sociales sino culturales". Estos estratos son tres: Estrato superior (culto); estrato medio, folk (carente de cultura); estrato inferior; etnográfico (indígena). Esta

clasificación rigurosa admite estratos intermedios: semi culto, semi folk, semi etnográfico,(22)

La claridad de esta declaración nos permite evidenciar el sustrato básico ideológico de esta posición: si se habla de cultura hay que localizarla dentro de la civilización de matriz europea, y tratarla como una subcultura si no pertenece a la institucionalizada, a la de la clase civilizada, "integrada". Si se refiere a los "indios" y a los "negros" - que se conservan aislados, entonces no se debe hablar de cultura, sino de curiosidad antropológica, porque su saber no puede ser catalogado dentro de la civilización y sus productos no pueden ser artísticos, en cuanto a los modelos que cumplen el ideal estético occidental. Por algo este problema no se presenta dentro de la teoría folclórica europea, pues en esos países no aparecen culturas indígenas francamente diferentes al modelo europeo. Todos son europeos o son extranjeros, y aquellos tienen una clase que conserva una cultura tradicional contrapuesta al saber oficial. En América el problema presenta toda su crudeza al aparecer la corriente que niega a las comunidades indígenas puras la posibilidad de producir folclor, atribuyéndolo sólo a "los estratos medios", es decir a los grupos que no siendo de la clase dominante, portadores de la "verdadera cultura", conservan y transmiten modos de vida que sin corresponder a la vida "civilizada" tienen influencias europeas, en este caso está México y otros países - de habla hispana, que, por ejemplo, tienen reminiscencias del -

pueblo español conquistador. A ellos se refieren en México como mestizos y en Colombia, con Aretz, criollos. La posición contraria, es decir, la que defiende que el folclor sea producido por el pueblo, sea mestizo, criollo o indígena, vislumbra la injusticia que se comete al negarle al indio la posibilidad de hacer arte y cultura, aunque ninguno de sus teóricos profundiza hasta la raíz del problema. Pues es algo más profundo que lo puramente comparativo como señala Carvalho Neto, ya que es una posición ideológica ante toda producción humana; ideológica y discriminatoria cuando no francamente racial.

En México han aparecido intentos serios por definir al grupo generador de folclor, sobre todo por autores como Jorge Martínez Ríos que en su artículo para el libro 25 estudios de folclor editado por la UNAM en homenaje a la memoria de Vicente T. Mendoza y Virginia Rivera, (23) sostiene que los grupos Folk son grupos sociales informales unidos cuando menos por un elemento tradicional y lo que es más importante, concluye en que un grupo "Folk" siempre es marginal, es decir, está separado de la cultura dominante, a la que llama "estandar". O sea, el que un grupo humano siga reunido y al mismo tiempo aislado, de alguna manera, de la estandarización, supone su marginalidad y con ella su atraso, su pobreza. Simplemente hay que ver el lugar físico donde se localiza, por ejemplo: la favela brasileña, la barraca o la vecindad mexicana, las barriadas limeñas, etc. Dice que su mismo aislamiento contribuye a la persistencia de tradiciones, como mitos, leyen -

das, proverbios, pues en el momento en que ese grupo se incorpora a la civilización estándar, la difusión de esta cultura por los medios masivos de comunicación barre con toda cultura tradicional. No se crea por esto, concluye el autor, que por preservar las tradiciones deseemos que esos grupos no salven la marginalidad. En una sociedad mejor, más nivelada socialmente, desaparecerá la cultura tradicional para llegar a una nivelación cultural, dice: "Así, narrativa, música y arte folclóricos están, como tales, en vías de desaparecer, y con ellos sus originales portadores que ingresarán así en los umbrales de la sociedad moderna".(24)

A pesar de ser esta una posición más avanzada, que trata de señalar el problema principal de todo arte popular, su análisis queda incompleto al no atreverse a denunciar explícitamente el hecho de que folclor, como todo arte popular, que es producto de las clases trabajadoras, se ha considerado inferior en relación a las élites. Clases que dentro de las sociedades clasistas, pero sobre todo en el capitalismo, han visto menospreciados sus productos culturales, entre los cuales incluimos los artísticos. Se les ha llamado incultos, bárbaros, primitivos, ágrafos, carentes de cultura, indígenas, indios, negros, mestizos, criollos y de mil maneras más,

con clara intención peyorativa. Se ha mantenido la dicotomía entre cultura culta y cultura popular, cultura de la civilización y el folclor y/o etnología, más que como un hecho que hay que constatar en una sociedad dividida en -

clases, como un fenómeno permanente y curioso, digno de ser - estudiado pero en una dimensión inferior ante la cultura y el arte de la civilización occidental. El mismo concepto de marginalidad, es un recurso de la sociología oficial para referirse a los modos de vida del proletariado, y dentro de él al ejército de desempleados y lumpenes que dependen del mismo, con la idea de evitarse el hablar de clases, lo que siempre - resulta peligroso para la "paz" burguesa, (25). Por supuesto - que la marginalidad es una característica del proletariado y grupos que dependen de él, y no un fenómeno en sí mismo. El marginado siempre es pobre y explotado. Simplemente, véase: no hay burgueses marginados. En este contexto resulta ingenuo decir que "cada vez más entraremos en el mundo del trasplante folklórico, en la proyección estética del folklore, en tanto la auténtica realidad folklórica y sus elementos: folk y lore estarán cada vez más alejados de su mundo original para entrar en la modernización de la cultura y en un mundo en el - cual el deterioro de las relaciones sociales será atenuado y se tenderá a la nivelación social". Es ilusorio y utópico, (25A) porque el "deterioro atenuado de las relaciones sociales", ya que si algo que no ha existido puede deteriorarse (hablo de - relaciones en el sentido positivo) y pueda ser atenuado (y no destruido), se consiga sin una revolución social que no atenué el deterioro sino que cambie de signo toda relación social, aboliendo la división de la sociedad en clases. Sólo - así se podrá lograr la "nivelación social". Para Jorge Martí-

nez Ríos, entonces desaparecerá folclor. A este problema le -
dedicaremos un capítulo, dada su importancia, que trate del
arte para el pueblo como una alternativa a esta creación,

Por lo pronto proponemos que folclor, siguiendo la
definición de arte popular que propusimos, es toda manifesta-
ción cultural del pueblo trabajador oprimido y explotado, en
contraposición con la cultura dominante, que tiene carácter
tradicional, y, por lo tanto, folclor artístico serán todas -
las manifestaciones con valor estético producidas por este
"pueblo", sea integrado a la moderna civilización ^{que} se manten-
ga aparte -hecho cada vez más difícil ahora-, transmitidas -
por tradición.

Que el pueblo trabajador, dentro del sistema capita-
lista sea pobre, (Dice Isabel Aretz "tengo para mí que la po-
breza es la verdadera madre y guardiana del folklore", (26), in-
culto, primitivo, analfabeto, etc., son circunstancias socia-
les concretas de este sistema, que se ha caracterizado por
profundizar estas características por medio de la explotación
y que por lo mismo de ser históricas, pueden ser cambiadas en
un sistema en el que, al abolirse las clases sociales, se jus-
tiprecie el trabajo y la cultura de todos los individuos y de
todos los grupos humanos. Al proponer que tanto arte popular
como folclor artístico sean definidos en su origen como pro-
ductos de la clase oprimida y explotada en contraposición con
la cultura dominante, consideramos que superamos el problema

que se les presentó a los autores citados sobre la caracterización de los creadores y mantenedores del folclor. Indudablemente tanto las llamadas "etnias" como los campesinos, los proletarios y todos los que componen la clase oprimida de una sociedad son productores del arte popular y por lo tanto productores, transmisores y aprehensores del folclor.

No quiere decir esto que la esfera de difusión del arte popular, y del folclor, sea exclusivamente lo que hemos caracterizado como pueblo. Como ya vimos, la clase dominante, en ciertas circunstancias también lo "consume". En el folclor vemos que es posible encontrar costumbres, creencias, tradiciones, fiestas y uso de objetos folclóricos entre las "clases" medias y el alta burguesía como una reminiscencia de sus orígenes "populares".(27)

5. CARACTERISTICAS DEL HECHO FOLCLORICO ARTISTICO

Le llamamos hecho folclórico a todo producto artístico del pueblo que tiene como característica esencial la tradición. Por tradición entendemos la transmisión, por vía oral generalmente pero que no excluye el documento escrito, de formas y contenidos que se recrean en cada nueva versión que se produce. En los hechos musicales, teatrales, mímicos, dancísticos, literarios (poesías, cuentos, leyendas) cada acto recrea formas y contenidos pero es único y original en su propia manifestación que requiere, como vimos, no sólo la participación del artista, -el hombre del pueblo convertido en artista- sino también de la concurrencia que deja de -

ser simple público para integrarse en la producción del acto. Así, éste no es un espectáculo sino una creación y un disfrute colectivos. Podemos enunciar fiestas religiosas, profanas, carnavales, etc.(28) En los objetos, de uso o no pero estéticos, y en la arquitectura, cada manifestación contiene formas, funciones y contenidos recibidos por tradición pero también expresan la individualidad del creador y constituyen un objeto único

Muchos folclorólogos han tratado de dilucidar las características esenciales del hecho folclórico en general. Ismael Moya (29) por ejemplo, señala como las principales: la popularidad, la tradicionalidad, el anonimato y la función actual.

Ismael Moya cita a André Varagnac, en cuyo libro Definition du Folklore, (París, 1938) propone como características del folclor las siguientes: 1) Colectivo; 2) Repetido; recompuesto, espontáneo; 3) Internacional y regional; 4) Caracter funcional; 5) Transferencia folclórica. El investigador argentino acepta esta caracterización concluyendo que "el folklore es la disciplina que estudia aquellas expresiones anónimas de la colectividad, objetivas o subjetivas, orales o escritas, con hondura de tipo, vivencia tradicional, dispersión y radicación geográfica manifiesta, que coexisten con la cultura más avanzada de la actualidad con una función histórico-social indeclinable". Y propone como "puntos de su fisonomía fundamental: 1) La colectividad que lo recoge, anima y -

mantiene su universalidad; 2) Su carácter anónimo; 3) Su carácter tradicional; 4) Su transmisión oral, aunque si es escrita no pierde su carácter folclórico; 5) Su perspectiva histórica; 6) Su perspectiva geográfica; 7) Su coexistencia con la cultura vigente; 8) Ser un objeto moral, utilitario e instructivo en el organismo social (su funcionalidad social dentro del grupo y en su proyección); 9) Ser actual en su manifestación (su vigencia); 10) La vivencia como hecho o traspaso como fin".

Para Paolo Carvalho Neto, el problema de encontrar las notas características del hecho folclórico es esencial. En Concepto de folklore (30) insiste en que se llegue a un acuerdo en el uso de la terminología para evitar confusiones, de las que, dice, está llena la investigación folclórica. Propone características esenciales para todo hecho folclórico: el ser cultural, anónimo y no institucionalizado y, como eventuales, el ser antiguo, funcional y prelógico. "Por condición cultural entendemos su calidad humana, ya sea material, no material o social; es una condición contraria a los conceptos de raza, constitución y civilización, entre otros, Por condición anónima aceptamos su obligatorio rol de hijo de nadie, aunque admitamos, en teoría, que tuvo un padre, (no hay que confundir padre con portador) (...). Por condición no institucionalizada queremos manifestar su manera de transmitirse (...) no organizadamente, no dirigidamente, no vaticanamente, no aristocráticamente. Por condición antigua significamos la

edad existencial del hecho, aunque subjetivamente, pues aún hoy se trata de un problema no resuelto. Por condición funcional nos referimos a su militancia cotidiana".

Propone sustituir el concepto "tradicional" por el de no institucionalizado, pues Paolo Carvalho Neto toma el término tradición como confuso, anticientífico, incluso de connotación "imperialista", pues siempre habrá que entender "tradición" sí metafóricamente: de tradere: translación, entrega, acarreo. Por ello propone el término "no institucionalizado" refiriéndose al tipo de transmisión que de las experiencias se hace de una generación a otra, en la que interviene el aprendizaje individual de los logros, que respondiendo a necesidades sociales, se ha hecho en algún tiempo y lugar; los saberes se transmiten por dos vías, una, la institucionalizada, que es la enseñanza organizada y sistematizada y la no-institucionalizada, que es la que corresponde a la transmisión del folclor y que no es oficial, ni científica ni organizada. ^{Nosotros} No vemos la imposibilidad de utilizar un término al que se le ha dado un significado por metáfora, siempre que en el momento en que se le use se defina estrictamente. Muchas palabras que se usan directamente sobre un asunto tienen un origen metafórico. Carvalho Neto lo reconoce cuando dice: "Metafóricamente, (la palabra tradición) (ella) involucra la idea de transmisión junto, al mismo tiempo, a la de no-institucionalización, anonimato y antigüedad". Entonces, decimos, si esa palabra nos sirve para connotar la esencia del folclor,

¿por qué vamos a cambiarla por algo más vago como no-institucionalizado, que es sólo una de las características según Carvalho de lo tradicional en el folclor? y que además, necesita de toda una explicación para ser entendido y manejado en el sentido, que le da Carvalho Neto. La intención "imperialista" del término, parece ser, pues no la explica el autor, en lo que se refiere a que "tradicción" es también "entrega", "tradicción", todo lo cual creemos que merece una explicación más amplia que la que nos da.

Por su parte Lucio Mendieta y Núñez, sociólogo mexicano, es el pionero en México de la teoría folclórica. En 1934 publica un libro titulado "Valor sociológico del folklore y otros ensayos" (31) en cuyo primer trabajo que da nombre al libro analiza estudios extranjeros anteriores, por ejemplo de Saintives, Imbelloni, Bruno Jacovella, Alfredo Poviña, Andrew Lang, Ralph Steele Boggs. Da su propia definición del folclor de la siguiente manera:

De acuerdo con las definiciones transcritas y por lo que se refiere a los dos aspectos - fundamentales tratados, folklore es: a) El - saber antiguo arcaico y arqueológico que b) supervive actualmente en la mentalidad del - pueblo bajo en las sociedades civilizadas .

Siguiendo sobre todo a Poviña (32) las características del folclor son para Mendieta y Núñez: de raíz popular, - espontáneo, cultural, anónimo, repetitivo sin análisis, inge-

nuo, sencillo y sin cánones complicados, se va enriqueciendo por la tradición. Cita a Robert Redfield (33) para decir que el folclor es la cultura empírica, espontánea y asistemática de cualquier sociedad pues se puede encontrar en las "clases altas".

Bastan estos ejemplos para darnos cuenta de la preocuación por el problema, y sus intentos por resolverlo, de diversos autores para caracterizar el objeto folclórico y con ello allanar el camino de los investigadores monográficos o investigadores de campo. Es importante que para la caracterización del objeto folclórico se plantee primero sus características esenciales que son: cultural, popular y tradicional para luego hacer una división entre el folclor artístico y el no artístico. Este último admitiría muchas subdivisiones como: filosófico, moral, jurídico, científico, medicinal, mágico, culinario, etc., que no son de nuestra incumbencia en este lugar. Una vez aislado el folclor artístico encontramos - que el hecho que corresponde a esta categoría será popular, tradicional y artístico (omito aquí cultural pues está implícito en lo artístico). Todas las demás características pueden ser o no aplicadas al hecho folclórico de acuerdo a su propia particularidad. Es decir, puede ser anónimo o firmado, individual o colectivo, escrito u oral, reaccionario o revolucionario, vigente o histórico. Como ya señalamos en las características generales del arte popular, sólo el hecho (acto u objeto) analizado puede dar a conocer sus propias características

dada la riqueza de valores que tenga en su propia concreción y en las funciones que cumpla dentro de la sociedad.

Pero no hay que olvidar que el folclor como todo hecho histórico no admite categorías absolutas normativas, aún las esenciales que hemos señalado aquí pueden ser cambiadas - por la misma realidad al presentarse condiciones históricas o productos diferentes.

NOTAS

1. Robert Redfield, Foster, Chertudi y otros. Introducción al folklore. Introducción y selección de textos por Guillermo E. Magrassi y Manuel Ma. Rocca. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1978. Reproduce la carta de W.J. Thoms en las páginas 33 a 36.
2. Estos investigadores hacen del folclor una rama de la etnografía. Raffaele Corzo, en su libro citado El folklore, dice: "La etnografía se dirige a los grupos humanos incultos o incivilizados que, como hijos menores de la gran familia universal, están alrededor de los pueblos evolucionados, quienes han superado hace tiempo la edad infantil; y toma el nombre específico de folklore cuando expresa los estratos más oscuros y profundos de las naciones civilizadas, en las cuales -como en un fondo- se depositan para renacer algún día muchas actividades y manifestaciones que parecían desaparecidas para siempre" (Pág. 15). La separación tajante entre etnografía para los pueblos primitivos y el folclor para los estratos "bajos" de las sociedades civilizadas se puede constatar en Isabel Aretz, Manual del folklore. Caracas, Monte Avila Edit., 4a. ed. 1976. Págs 17 a 81.
3. Ismael Moya. Didáctica del folklore. Buenos Aires, El Ateneo, 1948.
4. Richard M. Dorson. En R. Redfield et al. Op. Cit. Págs. 91 a 138. "Teorías folklóricas actuales".
5. Ibm. Pág. 114.
6. Vladimir Propp. Morfología del cuento. Madrid. Edit. Fundamentos, 5a. ed. 1981. 234 pp.
7. Richard Dorson, en Redfield et al. Op. Cit. Pág. 136.
8. Ibm. Pág. 137.
9. Por ejemplo, Oscar Lewis, que con su obra Antropología de la pobreza, México, Fondo de Cultura Económica, penetra en las costumbres de las poblaciones urbanas o en proceso de urbanizarse.
10. Vid. "Mesa redonda sobre Marxismo y Antropología". Publicada en la revista Nueva Antropología. Dir. Silvia Gómez Tagle. México, No. 11, agosto de 1979.
11. Vid. el artículo "Anthropology" en Encyclopedia Americana. 30 V. New York. The International Ed. 1968. , para comprobar el objetivo que el imperialismo ha señalado a los antropólogos y en contraposición véase el artículo de Andrés Medina en ¿Existe una antropología marxista? México, UNAM, 1982. Págs. 46-47.
12. Carlos García Mora. "La antropología frente al materialismo histórico, un apunte". En Andrés Medina Op. Cit. Nota en la Pág. 27.
13. Obras citadas.
14. Paolo Carvalho Neto. Concepto del folklore. Montevideo, 1955 y México, Promaca, 1965.

- 14A. Víctor Gusiev. La estética del folklóre. Op. Cit.
15. Jesús Montoya Briones. "Esbozo de una axiología del folklóre" en 25 estudios de folklóre. México, UNAM, 1975. (Estudios de Folklóre, No. 4.) Págs. 131 a 137.
16. Paolo Carvalho Neto. Op. Cit.
17. Raffaele Corzo. Op. Cit. Págs. 13 a 16. Dice: "En este sentido el folklóre puede considerarse la 'etnografía de las clases rústicas' como ciencia que explora y estudia un campo hasta ayer desconocido o descuidado, lleno de maravillas fantásticas, de sorpresas y revelaciones que le han hecho merecer el título de prehistoria contemporánea.
18. Todas estas citas están tomadas de Paolo Carvalho Neto. Op. Cit. Págs 109 a 118.
19. Isabel Aretz. Op. Cit. Págs. 18-19.
20. Ibm. Pág. 42.
21. Ibm. Pág. 41.
22. Lázaro Flury. Op. Cit. Pág. 21.
23. Jorge Martínez Ríos. "El grupo folk como grupo marginal". En 25 estudios de folklóre. México, UNAM, 1975. Págs. 123 a 130.
24. Ibm. Pág. 129.
25. Confere Roger Vekemans, Ismael Silva Fuensalida y Jorge Giusti. El concepto de marginalidad. Y Gabriel Moreno Navarro "El folklóre como disciplina antropológica, su desarrollo en México". En Tlatoani. 2a. época, No.17. México, 1963. Págs. 37 a 50.
- 25A Jorge Martínez Ríos. Op. Cit.
26. Isabel Aretz. Op. Cit. Pág. 25. Raffaele Corzo no sólo atribuye el folclor a los "pobres" de las naciones civilizadas sino que califica sus productos de manera peyorativa: Dice: "Las clases sociales económicamente pobres son clases ricas en leyendas y prácticas supersticiosas, que se originan en los bajos estratos nacionales, contribuyendo con una característica flora venenosa, la flor de la miseria". Op. Cit. Pág. 13
27. Rafael Corzo, en "Acerca de la coordinación de los diferentes puntos de vista sobre el dominio y el objeto del folklóre". Ponencia presentada en la 3a sesión de la Comisión Internacional de Artes y Tradiciones Populares efectuada en París. Octubre de 1947. Citada en Op. Cit. Pág. 164.
28. Confere Néstor García Canclini. Las culturas... Op. Cit. Pág. 194.
29. Ismael Moya. Op. Cit. Cap. III.
30. Paolo Carvalho Neto. Op. Cit. Págs. 21 a 92.
31. Lucio Mendieta y Núñez "Valor sociológico del folklóre" en Valor sociológico del folklóre y otros ensayos. México, UNAM, 1934. (Biblioteca de — Ensayos Sociológicos).

CAPITULO V

TODO LO QUE NO ES ARTE POPULAR

1. INTRODUCCION

En numerosas obras técnicas, generales o monográficas sobre arte popular incluido el folclor, y en declaraciones sobre políticas institucionales y estatales sobre la cultura popular, se encuentran confusiones sobre lo que es el arte popular. Se le llama arte popular a la canción popularesca (1) que fabricada en un laboratorio se difunde a través de la radio, la televisión, las "sinfonolas"; sólo porque es aceptada por el público mayoritario, sin darse cuenta que los mismos medios masivos de comunicación al servicio de la industria "cultural" de la burguesía, crean la necesidad y crean el consumo a través de fabricar el objeto y propagandizarlo.

Se le llama también "artesanía" a todo objeto creado por el pueblo sin analizar su proceso de fabricación, su uso y sus posibles valores intrínsecos, lo que trae por consecuencia llamar artesanía a un producto artístico y a un objeto de uso común poniendo a ambos en el mismo nivel.

Por otro lado, se le llama insistentemente arte popular a todo el producto pseudo artístico de la cultura de masas, denigrando con esto la verdadera creación del pueblo. Y como una derivación de esta cultura de masas, la multitud de objetos kitsch que el pueblo se ha visto obligado a producir para satisfacer un mercado cada vez más degenerado, en el que los consumidores han perdido por completo la capacidad de una

valoración estética.

2. ARTE POPULAR Y POPULARIDAD

Aunque ya hemos tratado arriba este problema es necesario aquí redundar, pues es frecuente la confusión entre arte popular y la "popularidad" en sentido de la aceptación mayoritaria de ciertos productos artísticos o pseudo artísticos. Esta aceptación puede deberse a dos factores que serían precisamente los que, a través de la aprehensión (o consumo), nos den la pauta para saber si son auténticamente populares o fabricados por el pseudo-arte de masas. El primero sería la aceptación de un objeto que proveniente del pueblo, satisfaga las necesidades espirituales de las grandes mayorías del proletariado y, como diría A. Sánchez Vázquez, de los intelectuales avanzados y sobre todo de la juventud, de cualquier clase social, a la que el arte dominante no satisfaga. Por ejemplo, la música de origen negro estadounidense que se ha ido enriqueciendo y adoptando diversas modalidades, muchas de las cuales han surgido de las capas más marginadas de las sociedades avanzadas: el rock progresivo, el free Jazz, el break dance, el soul, el rock caribeño, etc. Y en los objetos, la efigie del Che Guevara que plasmada en diversos objetos sirvió en un momento (los sesenta) como distintivo a la juventud socialista y rebelde.

El segundo factor, el que corresponde al pseudo-arte de masas, aparece cuando la industria de "cultura" dentro del capitalismo absorbe estas manifestaciones verdaderamente popu

lares, las reproduce, falseando sus principios vanguardistas, las cosifica en productos artificiosos y los mercantiliza promoviendo su consumo, evitando cuidadosamente que aparezcan los elementos que de rebeldía tenían en su origen. La industria -- disquera aprovecha la aceptación del rock para producir la música disco de bajísima calidad en relación al verdadero rock. - O en la verdadera comercialización de la misma efigie de Che - Guevara que posteriormente fue reproducida en millones de ejemplares de camisetas, carpetas, escudos, calcomanías, diluyendo su carácter subversivo y revolucionario.

Esta falsa "popularidad" ha sido denunciada por diversos autores, como ya hemos visto, entre los que mencionaremos a Béla Bartók, Arnold Hauser y en América, entre otros, Adolfo -- Sánchez Vázquez, Ismael Moya e Isabel Aretz, ya citados.

3. ARTE POPULAR Y ARTESANIAS

Uno de los términos que con más frecuencia se usa para denotar los objetos de arte popular es el de "artesanías". Muchos autores que cuando dicen "arte popular" se refieren sólo a los objetos y dejan los hechos folclóricos para la etnología o el folclor, hacen del término "artesanía" un sinónimo de aquél o aún lo subordinan a un concepto que dicen más general, que es precisamente el de artesanía.

Veamos nuevamente, por ejemplo, la definición que propone Porfirio Martínez Peñaloza basado en las declaraciones del Congreso de Praga de 1928:

El arte popular es una actividad manual, en la cual la aplicación de una tecnología tradicional agrega a un objeto de uso o decorativo, un elemento de belleza o de expresión artística.(2).

Como actividad manual lo subsume a artesanía, cita a José Rogelio Alvarez (3) para decir que arte popular es una rama de la artesanía, "es decir que todo arte popular es de producción artesanal, pero no toda producción artesanal es arte popular".

De estas afirmaciones partiremos para hacer una crítica a esta posición y para fundamentar la nuestra.

La producción artesanal como forma histórica de producción: se le llama producción artesanal a aquella que se dio en el nivel más bajo del desarrollo de las fuerzas productivas. A la manipulación directa sobre la materia se agrega el hecho de que un objeto es totalmente producido por un solo individuo. Este puede usar herramientas o instrumentos pero éstos siempre son rudimentarios. Gasta una gran cantidad de esfuerzo y de tiempo de trabajo en la producción del objeto. La siguiente etapa de desarrollo la caracteriza la producción manufacturera en la que con medios más adelantados y más especializados llevan a cabo el proceso de producción varios individuos dentro de una división de trabajo que facilita la ejecución, promueve la propia especialización del trabajador y ahorra esfuerzo y tiempo. La tercera etapa, la industrializa-

ción, se da cuando el operario manipula una máquina que es la que directamente transforma la materia, el trabajador sólo - cumple una parte de todo el proceso de la producción del objeto lo que ahorra mucho más tiempo y esfuerzo. La especialización del trabajador está dirigida al conocimiento y mejor aprovechamiento de la máquina. Veamos qué dice C. Marx acerca de la diferencia entre la artesanía y la manufactura:

Para ejecutar sucesivamente los diversos procesos parciales que exige la producción de una obra cualquiera, un artesano tiene que cambiar constantemente de sitio y de herramientas. El tránsito de una operación a otra interrumpe la marcha del trabajo, dejando en su jornada una serie de poros, por decirlo así. Estos poros se tupen si el operario ejecuta la misma operación durante toda la jornada (en la producción manufacturera), o desaparece a medida que disminuyen los cambios de operaciones. Aquí, la mayor productividad se debe, bien al mayor gasto de fuerza de trabajo en un espacio de tiempo dado, es decir, a la mayor intensidad del trabajo, bien a la disminución del empleo improductivo de fuerza de trabajo. En efecto, el exceso de desgaste de fuerzas que supone siempre el paso de la quietud al movimiento, queda compensado por la dura -

ción más o menos larga de la velocidad normal, una vez adquirida, (4).

Así pues, la artesanía, que presupone un trabajador que ejecuta todas las operaciones para llevar a cabo un trabajo dado, es una etapa cualitativamente inferior a la manufactura, que presupone la división de trabajo, (en la producción de un objeto), en varios operarios que ejecutan cada uno una tarea específica. En ésta hay menos gasto innecesario de fuerza de trabajo y mayor rendimiento. Así mismo, la industria es una etapa superior a la manufactura en cuanto a que el trabajo directo lo realiza una máquina teniendo al operario por cerebro conductor (que por otro lado también usa las manos para manejarla). Estos tres cambios, o etapas históricas de la manera de la producción, son elementos del desarrollo de fuerzas productivas. Este es el planteamiento teórico del asunto, pero en la realidad se presentan problemas que atañen directamente el objeto de nuestro trabajo: el arte popular. Por un lado se idealiza el trabajo artesanal haciendo depender, de la forma de producción, la calidad de la obra: *se dice* "toda obra hecha artesanalmente es superior a las otras", pero ni toda obra artesanal es superior a la manufacturada o la industrial, ni tampoco la cualidad estética depende de que se haya hecho artesanalmente sino de otros factores como la expresividad, la imaginación, la habilidad, la significación, etc., y eso, como veremos más adelante, se puede aplicar a toda obra de arte. De esta certeza se sigue que no

es con el fomento de la producción artesanal con lo que se consigue el adelanto de los grupos populares ni mucho menos otras trivialidades como "el rescate de la identidad nacional", etc. Por otro lado encontramos que dentro del capitalismo el desarrollo de las fuerzas productivas, artesanía, manufactura e industria, no ha servido para liberar al trabajador de las cargas del trabajo físico, agobiador y enajenante, sino para ser apropiado por el dueño de los medios de producción, que aprovecha el mayor rendimiento para aumentar la plusvalía explotando con mayor intensidad al trabajador directo. Nestor García Canclini (5) acierta en su tesis sobre este problema cuando dice:

es que las artesanías, como las fiestas y -
otras manifestaciones populares subsisten y
crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división de trabajo necesarios para la expansión del capitalismo .

Esas funciones son para este autor: A) proporcionar objetos de autoconsumo a las comunidades indígenas. b) Solución del desempleo rural y elevar sus magros ingresos. C) Fomentar el turismo ofreciendo objetos típicos. Es decir, económicas. Se venden más y mejor los objetos que se anuncian como hechos a mano. Pero, pienso, es una idealización romántica y huera elevar el trabajo artesanal sobre el ^{este} manufacturero y el industrial y sólo conviene a los intereses del dueño o del comerciante acaparador cuando consigue el mismo rendimiento o la misma cantidad de objetos a través de incrementar su ganancia pagando menores salarios al artesano -

que al trabajador especializado, o menores precios a los trabajadores, que, aumentando su jornada de trabajo, producen a mano, por métodos atrasadísimos, los objetos artesanales. Los campesinos después de cultivar la tierra, producen cacharros de barro, por ejemplo, o las mujeres, (que no dejan de cumplir con "las obligaciones propias de su sexo", y en estos casos, en México, significa moler en metate el maíz y lavar la ropa a gatas, en una piedra a la orilla de un río), en sus ratos de descanso bordan manteles, camisas o vestidos, que a través de las manos de los acaparadores, que se llevarán la mayor parte de la ganancia, serán puestos a la venta en las tiendas de curiosidades para hacerlas llegar a los ávidos compradores que saben apreciar el trabajo hecho a mano. Si es la industrialización una de las características del modo de producción capitalista ¿qué es lo que ha pasado en los países atrasados, tercermundistas, eufemísticamente llamados ahora "en vías de desarrollo", en los que se han mantenido formas atrasadas de producción como la artesanía y la manufactura? Volvemos a solicitar la aplicación metodológica de la ley del desarrollo desigual y combinado, que es la que puede explicar este fenómeno: en estos países, por otro lado los mayores productores de arte popular, el capitalismo ha mantenido y propiciado la supervivencia de modos atrasados de producción, y en muchos casos también de relación: esclavitud, servidumbre, etc., para rebajar los costos de producción con menores salarios y menos prestaciones laborales y con menores obligaciones en cuanto a de

recho con campesinos libres a los que no los liga contrato ni obligación salarial.(6) El mejor estudio que se ha hecho en México sobre este problema y con el enfoque que le hemos dado aquí, es sin duda el ensayo de Victoria Novelo "Para el estudio de las artesanías mexicanas".(7). Examina el concepto y los problemas económicos, sociales y artísticos de las artesanías en México, pero de igual manera puede decirse que sus afirmaciones se pueden aplicar no sólo a América Latina o América Indígena, sino a todos los países dependientes del imperialismo y a las clases sociales subordinadas en todos los países, Dice:

Una de las expresiones del particular desarrollo que tiene el capitalismo mexicano es la realidad de una sociedad de clases sumamente polarizada y desigual, producto de un agudo proceso de concentración de la riqueza. Y aun cuando el proceso de industrialización y su grado de desarrollo es el que marca el ritmo de crecimiento general del país, podemos encontrar formas de producir bienes que están muy lejos del sistema industrial de las fábricas y que sin embargo forman parte del proceso capitalista general. La producción de artesanías es una de ellas.(8)

Acertadamente la autora encuentra que no toda la producción del pueblo es artesanal sino que hay una gran can-

tividad que se hace en forma manufacturera en la que aparecen ya relaciones salariales y en donde el trabajador no es dueño de sus medios de producción. El producto, que en la tienda de curiosidades o en el supermercado seguirá llamándose "artesanía" es manufacturado en talleres donde impera la explotación del trabajo o también bajo la forma de "trabajo a domicilio", en todos los cuales, además de los bajos ingresos del productor directo, éste sufrirá la anulación de su propia creatividad pues la producción estará regida por los requerimientos del mercado.

En este momento podemos llegar a algunas conclusiones: primero: en relación al proceso laboral artesanal, no todo objeto llamado "artesanía" en el mercado es elaborado artesanalmente. Muchos de ellos son manufacturados o industrializados (incluso por transnacionales). Segundo: en ocasiones se le confiere un valor estético al objeto "artesanal" por el hecho de ser hecho a mano, sin embargo no todo lo hecho sin máquinas es valioso, el valor estético radica en otras cualidades. En otras ocasiones a todo lo hecho a mano, "artesanalmente", se le considera inferior, primitivo, pobre estéticamente por ser "arte manual". Tercero: muchos objetos hechos a mano no son considerados usualmente como artesanías ni como artes manuales a pesar de estar hechos a mano, por ejemplo: las obras de arte de la pintura y la escultura. Cuarto: se acostumbra calificar como artesanía toda creación del pueblo, o para el pueblo, que no corresponde a la creación de los artistas reconocidos por la clase dominante o a la producción industrial. Quinto: se supone que

toda artesanía es burda, en todo caso, no se la valora estéticamente sino por su origen y destinatario.

No estamos en contra del uso, por demás muy extendido, de la palabra "artesanía" para calificar ciertos productos, lo que sostenemos es que hay que clarificar su significado para poder atribuirle a los objetos precisos. Sobre todo, establecer las bases conceptuales para poder distinguirlos de las obras del arte popular.

¿Qué es la artesanía? ¿Cuáles son los objetos artesanales?

1) Artesanía es un producto que implica la relación directa del trabajador con el material en un proceso individual.

2) La artesanía debe ser considerada como diferente al arte aun cuando en éste también se empleen directamente las manos (mediadas por instrumentos o herramientas no mecánicos) y el proceso sea llevado a cabo en su totalidad por el creador. Las notas características deben ser la contraparte de las que señalamos para el arte: la artesanía no expresa ni comunica significados espirituales, y aún cuando pueda gustar, su impacto estético no llega a la hondura del arte, se queda en un nivel decorativo. No permite la afirmación de la esencia humana y puede reforzar la enajenación cuando se inscribe dentro de la producción del seudo arte para las masas y/o el Kitsch.

3) Objetos de artesanía pueden ser los de uso cuyas formas y funciones se remontan hasta las lejanas épocas de la transformación del nómada en sedentario y agrícola.

tor. Por ejemplo, en México subsisten plasmadas en multitud de objetos utilitarios como jarros, morrales, cazuelas, metates, molcajetes, petates, que siguen siendo fabricados y usados por millones de personas. Representan dramáticamente el atraso al que se han visto condenadas por el desarrollo desigual del país. No son objetos artísticos y deben ser confinados a los museos etnográficos y sustituidos por objetos que dignifiquen la vida humana, sobre todo salvando a las mujeres de trabajos infrahumanos y extenuantes.

4) Diversos objetos de la vida diaria sin pretensiones de belleza como los juguetes. Puede haber juguetes bellos pero no es lo frecuente.

5) Artesanías son también objetos hechos a mano que copian y producen modelos de arte popular (o del "gran arte". Su valor estético está referido a un original que sí puede ser una obra de arte. Su relación con ésta es semejante a la que hay entre las reproducciones gráficas y las grandes obras del arte universal. La reproducción remite a la obra original y su valor estético no está en relación a la calidad de la reproducción (aunque ésta sí es importante). La diferencia entre una relación y otra, la "gran" obra y la reproducción industrial y la obra popular y la artesanía estará en 1) que el modelo en el arte popular por lo general no está firmado y 2) en que, ya que la reproducción está hecha a mano, puede presentar divergencias con el modelo original por la propia inhabilidad del copiadore o por su peculiar inventiva que lo lleve a eliminar, agregar o modificar el original.

6) Todos los objetos de elaboración artesanal que presenten las características del Kitsch, y que siendo decorativos, encantadores, simpáticos, etc., no se deben considerar arte.

Una vez aclarada, convencionalmente, la palabra artesanía, volvemos a los problemas sociales que presenta su elaboración y su fomento. Indudablemente se ha usado en forma peyorativa; artesanía remite, como habíamos dicho, a lo "mal hecho"; a lo hecho por el pueblo, a lo no valioso para la cultura dominante. La misma tendencia de llamar a todo arte plástico popular "artesanía" es una forma elitista y con intenciones degradantes. En el sentido social y económico, la artesanía no tiene el mismo precio que el gran "arte", el autor no debe pretender nombre, fama y dinero. Esta posición ha tenido su contraparte en políticas de protección, fomento y difusión de las artesanías (y del arte popular) por parte de instituciones privadas o estatales que a falta de una base conceptual acertada han contribuido a la marginación y explotación de los trabajadores y a la difusión de objetos que no son auténticamente populares sino productos del arte de masas.

Victoria Novelo señala la incongruencia que revelan estas políticas y critica el enaltecimiento del objeto en demérito de las condiciones económicas y sociales de los productores:

"Por ejemplo, ¿de qué sirve reconocer lo artístico, no manual, lo valioso, culturalmente hablando, de una producción cuando los productores viven en la pobreza, se enfrentan a condiciones de precio de la materia prima que inhibe

la producción, mermados en sus magros ingresos por la explotación comercial de que son objeto, o son perseguidos por la policía por vender sin permiso?".(9)

Néstor García Canclini concluye su obra Las culturas populares en el capitalismo proponiendo una alternativa para los problemas sociales de los productores de artesanías (¿y arte popular?):

La conclusión no puede ser otra: el futuro de las culturas populares depende del conjunto de la sociedad. Necesitamos que los artesanos participen, critiquen y se organicen, que redefinan su producción y su manera de vincularse con el mercado y los consumidores: pero también precisamos que se forme un nuevo público, un nuevo turismo, otra manera de gustar y pensar la cultura. Necesitamos una modificación sistemática de todos los medios de producción, circulación y consumo cultural. Debemos reorganizar las instituciones de promoción y difusión artística y artesanal, construir otra historia del arte y otra teoría de la cultura, otras escuelas y otros medios de comunicación a fin de que los procesos culturales que encerramos en las vitrinas del Arte se reubiquen en la vegetación de los hechos y mensajes en medio de los cuales aprendimos a pensar y sentir. Pero esta reorganización del campo cultural deberá cumplirse cabalmente en una sociedad que no se base en la explotación

mercantil de los hombres y de sus obras. Si con
seguimos que las artesanías, las danzas, las
fiestas contribuyan a alcanzarla, que se mezclen
con las batallas comunes de la vida rural y ur-
bana, tendremos el orgullo de poder escribir la
cultura con minúscula. Será la única manera de
no seguir escribiéndola entre comillas".(10)

4. ARTE POPULAR Y "ARTE DE MASAS".

Cuando a partir de 1848 aparece en alemán el Manifiesto del Partido Comunista, y a continuación es traducido a varias lenguas, se difunde rápidamente por los países europeos y por América. (11) Entonces la burguesía, clase hegemónica, se echa a temblar. Carlos Marx y Federico Engels son tan explícitos en su declaración de guerra al capitalismo, a la clase que lo sustenta y a todas las formas de explotación que le sirven para su reproducción, que provocan una violenta reacción que se manifiesta en todas las formas de represión y lucha, desde económicas y políticas hasta la promoción de teorías de autores supeditados al sistema capitalista. Nada mejor que las teorías positivistas para revestir de "cientificidad" a la ideología liberal. Percatados numerosos autores de la fuerza de los conceptos del materialismo dialéctico, o arremeten abiertamente contra ellos, o, los absorben y los aprovechan para fundamentar sus propios sistemas teóricos económicos y sociológicos que cimentan el sistema capitalista y lo hacen aparecer como "el mejor de los mundos posibles".

Uno de estos conceptos acuñados por los fundadores del materialismo dialéctico y que ha sido usado ampliamente por el pensamiento burgués es el de "masas", referido a las grandes mayorías oprimidas y explotadas por el capital. El siglo XX ha sido pródigo en trabajos en los que se trata de dilucidar el contenido del término y de resolver los problemas que acarrea su existencia, cada vez más notoria, sobre

todo en relación a la cultura, pero falseando, en su provecho, la primitiva connotación del término.

En el Manifiesto, Marx y Engels se refieren por masa a todos los trabajadores despojados, que si bien no siempre tienen organizaciones defensivas o de lucha ni conciencia clara de su explotación, sí forman una clase social polarizada con la dominante; dicen:

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. (12).

En la época de lucha de la burguesía en contra de la aristocracia, aquélla moviliza a los trabajadores para lograr sus propios fines de hegemonía. Cuando Marx y Engels señalan este periodo hablan de masas:

En esta etapa, los obreros forman una masa dise
minada por todo el país y disgregada por la com
petencia. Si los obreros forman en masas compac
tas, esta acción no es todavía la consecuencia
de su propia unidad, sino de la unidad de la bur
guesía, que para alcanzar sus propios fines polí
ticos debe -y por ahora aún puede- poner en movi
miento a todo el proletariado. (13)

Posteriormente, cuando el capitalismo ha logra-
do un lugar predominante internacionalmente, las masas son
las grandes mayorías explotadas. Son el "pueblo". Además de
conformar una clase social bien definida, es el fermento que
acabará con el propio sistema que lo hizo posible:

Pero la industria, en su desarrollo, no sólo -
acrecienta el número de proletarios, sino que
los concentra en masas considerables; su fuerza
aumenta y adquieren mayor conciencia de la mis-
ma. (14).

No es la teoría que señala la existencia de ma-
sas explotadas lo que alarma a la burguesía sino el objeti-
vo potencial revolucionario demandado en el mismo texto del
Manifiesto y en otras publicaciones de los comunistas:

Los proletarios no tienen nada que salvaguardar;
tienen que destruir todo lo que hasta ahora ha
venido garantizando y asegurando la propiedad
privada existente. (15).

Para la ideología liberal, predominantemente in
dividualista, las masas empiezan a ser peligrosas.

En 1920 Lenin utiliza el término masa en el mis-
mo sentido que Marx y Engels. Hablando de Inglaterra en don-
de aparecen ciertas organizaciones obreras, dice que:

La situación monopolista de dicho país dio lu-
gar a que surgiera de las "masas" una aristocra-
cia obrera, semipequeñoburguesa, oportunista.

Más adelante, refiriéndose a los partidos polí-
ticos define a las masas:

Los partidos oportunistas se han separado de las
"masas", es decir, de los sectores más vastos de
trabajadores, de su mayoría, de los obreros peor
retribuidos. (16)

Indudablemente para la burguesía, y por consi -

guiente para el pensamiento liberal, las masas en sí se han vuelto la mayor amenaza. Mientras luchan por vencerlas o mediatizarlas, tienen la necesidad de darle al término el sentido más peyorativo para, simbólicamente, restarles fuerza y pretender dominarlas. Entre todos los autores que empiezan a bordar teorías acerca de las masas y de la "cultura" de las masas, examinaremos algunos:

Sigmund Freud aborda el problema desde el punto de vista de la psicología. Cita a Gustavo Le Bon (17) quien tiene mucho éxito dentro de la intelectualidad europea con su libro Psicología de las multitudes. Sin hacer una discriminación de grupos humanos, los caracteriza como entregados al instinto, irresponsables por anónimas, cuya acción procede por el contagio de los demás y no por una reflexión individual y conciente, que ceden al interés colectivo "aptitud contraria a su naturaleza" (18) "y que entregan su voluntad al mando de un jefe que toma el papel de hipnotizador". Otro autor citado por Freud es Mac Dougall que escribe The Group Mind; (19) agrega a lo dicho por Le Bon que la masa (group) carece de organización aunque poseen (los individuos de la masa) algo en común que los hace tener los mismos fines y los mismos sentimientos. Mac Dougall atribuye la posibilidad del grupo o masa a una situación afectiva inferior, más que reflexiva: "Cuanto más groseras y elementales son las emociones, más probabilidades presentan de propagarse de este modo en una masa". (20).

Citemos a S. Freud en una síntesis de la posición de Mac Dougall para tener una muestra clara de lo que

la teoría burguesa piensa sobre la masa:

El juicio de conjunto que Mac Dougall formula sobre la función psíquica de las multitudes simples 'desorganizadas' no es mucho más favorable que la de Le Bon. Para él, tal masa es sobremodera excitable, impulsiva, apasionada, versátil, inconsecuente, indecisa y, al mismo tiempo, inclinada a llegar en su acción a los mayores extremos, accesible sólo a las pasiones violentas y a los sentimientos elementales, extraordinariamente fácil de sugestionar, superficial en sus reflexiones, violenta en sus juicios, capaz de asimilarse tan sólo los argumentos y conclusiones más simples e imperfectos, fácil de conducir y conmover. Carece de todo sentimiento de responsabilidad y respetabilidad y se halla siempre pronta a dejarse arrastrar por la conciencia de su fuerza hasta violencias propias de un poder absoluto e irresponsable. Se comporta, pues, como un niño mal educado o como un salvaje apasionado y no vigilado en una situación que no le es familiar. En los casos más graves se conduce más bien como un rebaño de animales salvajes que como una reunión de seres humanos. (21)

Perdónese lo extenso de esta cita pero considero que es importante dado lo explicativo de su caracterización de masa. Evidencia claramente lo que pensaba la burguesía de la masa, sobre todo alarmada por su aparición, su dimensión

y su potencial destructivo y revolucionario.

La solución que da Mac Dougall a los problemas que presenta la formación de masas es precisamente su individualización a través de organizaciones que regulen y encaucen ese potencial. Es decir, convertir la masa en individuos.

→ → ¿Qué es lo que Freud acepta y qué critica de esas posiciones?

Acepta que el individuo sufre una transformación en cuanto es absorbido por la masa, que pierde su sentido de responsabilidad y su facultad de raciocinio individual. Acepta el factor de contagio y la proclividad a la sugestión a condición de explicar psicoanalíticamente estos procesos. Acepta de Mac Dougall el factor afectivo como predominante en la constitución de una masa pero lo lleva hasta su límite cuando lo identifica con la libido, la fuerza del amor, que es la que lleva a la masa a identificarse como hombres amantes entre sí y amantes de un jefe, como hijos de un padre, jefe o padre que es el jefe de la multitud; identificación donde emplea la libido generada por el instinto sexual coartado en su fin.

Nuestra esperanza se apoya en dos ideas. Primeramente, la de que la masa tiene que hallarse mantenida en cohesión por algún poder. ¿Y a qué poder resulta factible atribuir tal función si no es a Eros, que mantiene la cohesión de todo lo existente? En segundo lugar, la de que, cuando el individuo englobado en la masa renuncia a lo que le es personal y se deja sugestionar por

los otros, experimentamos la impresión de que lo hace por sentir en él la necesidad de hallarse de acuerdo con ellos y no en oposición a ellos; esto es, por 'amor a los demás'. (22)

En la relación del hombre masa con los demás componentes de la misma y con el jefe se dan los mismos fenómenos que entre la relación amoroso-afectiva entre dos personas: a) la identificación "donde el objeto (amoroso) ha ocupado el lugar del ideal del yo". Hay una servidumbre entre el sujeto y el objeto (en este caso el jefe). Es un caso semejante a la hipnosis:

Tal masa primaria es una reunión de individuos que han remplazado su ideal del 'yo' por un mismo objeto, a consecuencia de lo cual se ha establecido entre ellos una general y recíproca identificación del 'yo". (23)

El llamado "instinto gregario" no es tal. La identificación con los otros en un grupo proviene del deseo de que si el jefe no puede amar a sólo uno, ame por igual a todos. De ahí, según Freud, las demandas de "igualitarismo" dentro del contexto de la justicia social, formando la base de la "conciencia social" liberal. En el fondo, dice, de toda sociabilidad está la horda. "La horda se nos muestra, pues, como una resurrección de la horda primitiva". (24). La individualización es un proceso histórico tardío. En la masa el jefe es el padre amado y temido. Los lazos entre éste y la masa son eróticos.

Freud demanda que no se hable de "masa", "multi"

tud", group, en abstracto, "pues podemos distinguir muy diversas variedades y direcciones muy divergentes e incluso opuestos a su formación y constitución". (25)

Ya antes había pedido que se distinguiera entre "las masas revolucionarias, especialmente las de la Revolución Francesa" y las masas organizadas de alguna manera (26) como la iglesia y el ejército. Además, un solo individuo puede pertenecer a varias masas: "su raza, su clase social, su comunidad confesional, etc", pero el problema aparece cuando en algún momento crítico, abandona esos grupos para identificarse con una más general con los atributos de primitivismo, irresponsabilidad, violencia, etc.

Independientemente de la valoración que se haga a las tesis de Freud sobre las razones que hacen de las multitudes masas irresponsables, irracionales, primitivas, etc., lo que es evidente en este autor y los que cita, es la caracterización de las masas como cualitativamente inferiores al individuo. Y en el fondo de todo ello, se evidencia el miedo que el individualismo siente ante el poder de las masas.

Más claro aún en esta posición es José Ortega y Gasset que publica en 1930 La rebelión de las masas. Siguiendo las ideas de Spengler en la Decadencia de Occidente, lamenta que el siglo XX sea la época de la rebelión de las multitudes, del hombre-masa que representa una amenaza para la cultura occidental. La creación del siglo XX ha sido el colectivismo en contraposición al individualismo del XVIII y "a lo largo de cien años, no ha hecho sino crecer hasta inundar todo el horizonte". (27)

Fues,

En una buena ordenación de las cosas públicas, la masa es lo que no actúa por sí misma. Tal es su misión. Ha venido al mundo para ser dirigida, influida, representada, organizada -hasta para dejar de ser masa o, por lo menos, aspirar a ello-, pero no ha venido al mundo para hacer todo eso por sí. Necesita referir su vida a la instancia superior, constituida por las minorías excelentes". (28)

En Europa, en el siglo XX (recuérdese: Ortega y Gasset escribe en 1930) se da el fenómeno de la emergencia de las masas. Esto para el autor es un signo de decadencia, lo que alarma al autor español:

Hay un hecho que para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea en la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentear la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer. Esta crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama la rebelión de las masas. (29)

¿Qué es la masa para Ortega y Gasset? En su exposición enmascara lo que hay de cierto en la rebelión de las

masas que es la lucha de clases, aunque en el fondo, es lo que le preocupa:

La masa es el conjunto de personas no especialmente calificadas. No se entiende pues, por masas sólo ni principalmente "las masas obreras". Masa es el nombre medio. No se trata, pues, de clases sociales, ni siquiera de grupos sociales permanentes; se trata de funciones,(30) (...) - La división de la sociedad en masas y minorías excelentes no es, por lo tanto, una división en clases sociales, sino en clases de hombres, y no puede coincidir con la jerarquización en clases superiores e inferiores.(31) (...) El hombre masa es el hombre cuya vida carece de proyectos y va a la deriva. Por eso no construye nada, aunque sus posibilidades, sus poderes, sean enormes. (32) El hombre masa proclama el derecho a la vulgaridad y se niega a reconocer instancias superiores a él. (33)

Por si no fueran suficientemente evidentes estas citas para demostrar la orientación ideológica del autor, - veamos que dice sobre las revoluciones que son hechas, por supuesto, por las masas:

Las revoluciones, tan incontinentes en su prisa, ni dignamente generosa, de proclamar derechos, han violado siempre, anulado y roto el derecho fundamental del hombre, tan fundamental, que es la definición misma de su esencia: el derecho a

la continuidad. (34)

Si en Freud todavía encontramos la preocupación de diferenciar diversas clases de muchedumbres, para Ortega y Gasset son masas todos los que no destacan en la vida de alguna manera y aunque ha dicho que no se refiere a la clase social es obvio que sus masas "vulgares" es el proletariado cuya potencialidad rebelde y revolucionaria asusta tanto a los ideólogos burgueses.

Ahora bien, es indudable que estos autores, de alguna manera, se están preocupando de un fenómeno real, la aparición de "un hombre-masa" que sí aliena su personalidad: ante un jefe, una idea religiosa, patriótica, etc. El problema, y no es gratuito, está en que los autores burgueses no se dan cuenta, o si se dan no les conviene decirlo, que esta masificación, con su identificación y poder de sugestión, es un fenómeno histórico específico del sistema, es el producto de la enajenación que ya había descubierto Marx ochenta años antes.

Si el hombre se afirma como hombre a través del trabajo creador, se pierde a sí mismo en el trabajo asalariado donde pierde el objeto de su trabajo, pierde su trabajo y se pierde a sí mismo.

El trabajo enajenado (es) 1) porque convierte a la naturaleza en algo ajeno al hombre, y 2) porque se enajena a sí mismo, su propia acción activa, su actividad vital, hace del género algo ajeno al hombre; hace que su vida genérica se convierta en medio de la vida individual. En primer

lugar enajena la vida genérica y la vida indivi
dual en su abstracción, en el fin de la vida ge-
nérica del hombre. La vida aparece sólo como me-
dio de vida. (35)

¿Quiénes son los que se enajenan en el sistema
capitalista? Seguimos los textos de Marx y Engels. Dicen, se
enajenan todos los que entregan su esencia humana al dinero
y se hacen esclavos de las mercancías. Dinero y objetos sus
tituyen al hombre y a la esencia humana, en el lugar de la
persona se afirma la propiedad privada. (36) Los product
ores, como habíamos dicho en otro contexto, crean el objeto y
la necesidad del objeto esclavizando a los hombres a necesi
dades artificiales en las que no priva el goce sino sólo el
consumo.

Esta enajenación se muestra, en parte, al produ
cir el refinamiento de las necesidades y de sus
medios y, por otra, el bestial salvajismo, la -
total, brutal y abstracta sencillez de la necesi
dad; o, más bien, simplemente al renacerse a sí
misma en su adverso sentido. Incluso la necesi
dad de respirar el aire libre deja de ser una -
necesidad para el obrero, pues el hombre retorna
a su caverna, sencillamente apestada por la mefí
tica pestilencia de la civilización y en la que
habita sólo precariamente, como un poder ajeno,
de la que se puede ser arrojado cualquier día si
no paga. Tiene que pagar para vivir en esta casa
mortuoria. (...). La luz, el aire, etc., la más

simple limpieza animal dejan de ser una necesidad para el hombre (...). No sólo no tiene ya el hombre necesidades humanas, sino que desaparecen - para él hasta las necesidades animales (...). La economía política, la ciencia de la riqueza, es, por tanto, también, al mismo tiempo, la ciencia de la abstinencia, de la privación, del ahorro, y llega realmente a ahorrar al hombre incluso la necesidad de aire puro o de movimiento físico - (...). Su dogma fundamental es la autorrenuncia - ción, la renuncia a la vida y a todas las necesidades humanas. Cuanto menos comas y bebas, cuantos menos libros leas, cuanto menos vayas al teatro, al baile y al bar, cuanto menos pienses, - ames, teorices, cantes, etc., tanto más ahorrarás, tanto mayor será tu tesoro, que ni la polilla ni el óxido devorarán, mayor será tu capital, etc.

(37)

En la enajenación por el trabajo ajeno, por las mercancías o por el dinero el hombre se pierde, se vacía y un hombre vacío necesita llenarse con algo, a falta de ideología propia adopta ^{una} ideología ajena que no representa sus propios intereses; a falta de cultura, sobre todo de la verdadera fruición del arte, consume la "cultura" y -el "arte"- que la clase dominante y todo el aparato industrial fabrica para él. Esta cultura tiene dos fines: apaciguar la falsa conciencia, divertir, distraer, diría Freud dar un escape a la libido reprimida, contentar, consolar, etc., y por otro, reprodu

cir la ideología de la clase dominante haciendo aparecer su moral, sobre todo, como la absoluta y natural del individuo. A ésta se le ha llamado "cultura de masas", "cultura popular", etc., sin hacer una distinción ni entre masas ni en cuanto a lo que es verdaderamente popular como producto del pueblo y que responde a sus propios intereses.

Uno de los autores que va a comenzar a hablar de una "cultura de masas" es Arnold Hauser en su libro Philosophie der Kunstgeschichte publicado en Munich en 1958 y traducido a varias lenguas, entre ellas al español donde adquiere el título de Introducción a la historia del arte que ya hemos citado. Algunas de las afirmaciones de este autor son: la historia del arte occidental desemboca indefectiblemente en el "arte de masas" que es un pseudoarte; éste es el arte "popular". Lo que ha hecho el pueblo antes del siglo XIX, apogeo de la burguesía, es arte del pueblo y el pueblo al que se refiere es al campesinado pues en los obreros de las ciudades desaparece el "pueblo" para formar la "sociedad de masas". El arte de esta sociedad es falso, repetitivo, productor de estereotipos, vulgar, de mal gusto, inferior absolutamente al arte "elevado"; produce objetos en serie, es un engendro de la sociedad capitalista. Por otra parte los grandes creadores del arte han sido populares en el sentido que por su universalidad van dirigidos a todas las capas sociales y ^{este arte} surge de las conciencias más excelsas de los pueblos. (38).

Hauser, identificado aparentemente con el materialismo dialéctico, aplica algunas tesis de Marx en su ané

lisis del arte y la sociedad- es más bien directo heredero de la sociología de Weber, del pesimismo de Spengler y Ortega y Gasset y mezcla en sus análisis varios métodos además del marxismo: el socialismo weberiano, el psicoanalítico y el formalista. (39) Hauser no puede evitar caer en el pesimismo culturoológico y la idea de la muerte de la cultura, - la alta cultura, en aras de la cultura de masas.

La crítica que le hacemos, sólo en los puntos - que aquí hemos tomado en cuenta es que: 1) el método materialista dialéctico no puede ser combinado con otros métodos - como el sociologismo burgués, etc. (40) 2) no ha tomado en cuenta que sí hay masas enajenadas, consumidoras de la cultura de masas, pero también hay masas revolucionarias y que su emergencia y lucha producirán el cambio del sistema. 3) Que hay una gran diferencia entre arte popular y arte de masas, distinción que corresponde a la diferencia entre hombre del pueblo y el hombre masa.

En la culturología burguesa, el llamado pueblo, masas, multitudes, etc., es un estrato social (eluden llamarle clase) monolítico y eterno al que se pertenece absolutamente y el que por naturaleza es inferior, inconsciente, irreflexivo, instintivo, defectuoso, infantil, primitivo, - por lo que sus productos, sobre todo los culturales, no pueden equipararse a los de las élites, a los hombres excepcionales, a la cultura "cultura", la cultura superior. Esta tendencia ya la hemos examinado con sus causas profundas respecto al arte popular en general y al folclor. La polémica internacional sobre la cultura de masas se desarrolla poste

riormente en varias corrientes: 1) la francamente burguesa - que reproduce las características principales de esta ideología, 2) todas las posiciones que pudieramos llamar "eclécticas", las más de las cuales ocultan tras una fraseología marxista las mismas tesis de la culturología burguesa, 3) la marxista que penetra profundamente en la crítica al sistema capitalista y da perspectivas socialistas al problema de la cultura en general y del pueblo en particular.

Demos algunos ejemplos de estas tres posiciones en relación a la cultura de masas:

1) Alan Swingewood, sociólogo inglés, sostiene - en su libro El mito de la cultura de masas (41), que en contra de la visión marxista y pesimista de los teóricos de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse) que consideran que la tecnología y la cultura capitalistas están en crisis y degeneración,

lejos de degenerar en un "sin sentido bárbaro" (Adorno y Horkheimer) y declinar irreversiblemente, han llegado a nuevos pináculos de riqueza y diversidad económica y cultural, en una escala - sin precedentes en la historia de la humanidad; así como no hay una crisis final en el capitalismo, tampoco hay una crisis final en su cultura.

(42)

Para Swingewood la industrialización y la organización económica y social del capitalismo han traído, por una parte, la democratización de la cultura al incorporar a ella a cada vez más grandes mayorías por medio de la educación y los

medios masivos de comunicación: y por otra, al propiciar que cada vez aparezca más tiempo libre para dedicarlo a actividades que propician la fusión social como la cultura y el deporte. Quiere sugerir

que la cultura popular que ahora es una industria capitalista (esto lo dice arriba), en la - muy organizada forma que toma en las sociedades industrializadas modernas, al funcionar como el medio del orden y la cohesión social, lo hace a costa de su potencial universalidad. (Pero en el futuro y dado el desarrollo democrático del mismo sistema) una auténtica cultura popular, construida sobre el tiempo libre debe brotar orgánicamente de la propia gente y expresar sus valores, aspiraciones y prácticas, no sería una cultura fabricada por profesionales para un anónimo mercado masivo. (43)

2) Entre los autores influenciados por el marxismo pero fundamentalmente estructuralistas, que han hecho - aportaciones importantes para el análisis de la cultura de masas y dentro de ella el arte y la comunicación masiva, podemos mencionar a Umberto Eco, Abraham Moles, Roland Barthes, Gillo Dorfles, etc.. Umberto Eco nos da las características de la cultura de masas: 1) produce efectos efímeros (hojas volantes, periódicos, noticias por radio, tv., etc.), 2) Los objetos son producidos en función del efecto que quieren producir. 3) Son producidos por una industria que es "sistema de condicionamientos con los que todo operador de cultura

debería contar, si quiere comunicarse con sus semejantes: - ocupar una posición dialéctica, activa y cómplice, respecto a los condicionamientos de la industria cultural; se ha convertido en un operador de cultura, en el único medio con el que puede cumplir su función". (44) 4) La cultura de masas - es un concepto "apto para indicar un contexto histórico preciso (aquél en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación -desde las propuestas para la diversión evasiva hasta los llamados de interioridad- aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos de otros períodos" (45).

Aun cuando, sigue diciendo Eco, la cultura de masas ha sido hecha por la clase dominante con fines de lucro y/o transmitir su ideología, "las masas (en ciertos momentos) imponen un "ethos propio", (46) cambian el sentido del mensaje, lo utilizan para sus propios fines.

Eco concluye diciendo que el problema planteado por autores, ya sean integrados (al sistema) o apocalípticos (críticos) no debe ir en el sentido de si los medios masivos de comunicación (mass media) son buenos o malos sino que la pregunta debe ser ¿ qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículos de valores culturales ?

3) Los teóricos marxistas orientan sus trabajos sobre todo a hacer una crítica de la sociedad burguesa y a dar perspectivas para una cultura integral fincada en el establecimiento de una sociedad comunista, por ejemplo, Arman

Mattelart, Hund. D. Wulf, etc. En la URSS, y ahora en Cuba, los autores se ocupan de examinar los problemas que presenta la cultura y su transmisión en el socialismo para hacerla verdaderamente integral.

Uno de los análisis más claros sobre el problema que se han hecho y que han influido poderosamente en la teoría marxista posterior a su publicación en 1965, es el que hace Adolfo Sánchez Vázquez en su multicitado libro Las ideas estéticas de Marx.(47) Algunas de sus ideas las podemos resumir así:

a) El arte de masas (y por lo tanto la cultura) es un fenómeno histórico propio del sistema capitalista.

b) En él rigen las leyes del capitalismo como la ganancia , (los objetos artísticos se vuelven mercancías), la ley de la oferta y la demanda, la producción para el consumo. c) Los medios masivos de comunicación no impulsan "un arte superior sino un arte inferior, banal, rutinario que es el que corresponde a los gustos del hombre-masa, hueco y despersonalizado de la sociedad capitalista y que el propio capitalismo - está interesado en mantener en su oquedad espiritual" (48). El hombre-masa es el hombre enajenado, cosificado de acuerdo con la tesis de Marx.(49) La producción industrial de su arte aparentemente satisface el gusto de las masas, lo que sucede es que la industria produce el objeto, la necesidad y el gusto por el objeto. f) No exige una apropiación seria y profunda por parte del espectador, no aborda problemas, "no cala en las fibras más hondas de nuestro ser y, finalmente, que en lugar de esperanzas fundadas, sólo ofrece el

señuelo de falsas o achatadas soluciones y de narcotizantes ilusiones", (50)

¿Cuál es la alternativa para enfrentar la enajenación, cosificación y penetración de ideología dominante en el pueblo, al arte de masas? Sánchez Vázquez responde que el "arte verdaderamente popular". Sin embargo, como vimos en el capítulo sobre el arte popular, la concepción sobre éste de Sánchez Vázquez adolece de algunos errores, (51) no así en las perspectivas que da de luchar por un arte capaz de vencer el seudoarte con uno que verdaderamente "cale profundamente en su tiempo y sea expresión auténtica de un pueblo o de una nación". (52) Es decir, un arte del pueblo y para el pueblo. Volveremos a este problema en el último capítulo.

Ilustraciones 15

El problema para nosotros, en el contexto de las definiciones, se reduce a señalar las diferencias entre arte de masas y arte popular. En cuanto al seudo-arte creado por la industria de la comunicación de masas la diferencia con el arte popular es clara. El seudo-arte para las masas es creado artificialmente por una industria de signo capitalista. Entonces su función esencial es reproducir la ideología de la burguesía, y con ello propiciar la producción y reproducción del capital. El Estado o instituciones educativas, oficiales o privadas influenciadas por la producción burguesa, o, lo que es peor, en franca alianza con ésta, implementa políticas de reproducción y difusión de arte de masas, con los pretextos de "darle al pueblo lo que le gusta" o de "rescatar la identidad nacional". Todo esto no es arte popu

lar ni, mucho menos, arte para el pueblo. El arte popular insistimos, es producido por el pueblo trabajador, oprimido y explotado, representa sus propios intereses y satisface - sus propias necesidades. El arte para el pueblo, independientemente de su productor, es el arte que eleva culturalmente al pueblo, lo libera de su enajenación, le permite reconocerse como clase social, apoya sus luchas revolucionarias, lo prepara para el cambio revolucionario.

Lo que sí nos acarrea problemas difíciles de solucionar es una modalidad del arte de masas, el Kitsch, su do-arte cuyos productos son confundidos más frecuentemente con el arte popular.

5. EL ARTE POPULAR Y EL KITSCH

Una modalidad del pseudo-arte de masas es lo que se ha llamado ^{el} Kitsch, asunto que abordaremos ahora con el fin, no de elaborar un ensayo sobre este fenómeno, trabajo que han hecho varios autores más calificados, sino para delimitarlo del arte popular, ya que se confunden con frecuencia ocasionando graves perjuicios en la apreciación de éste.

El kitsch como otras manifestaciones del pseudo-arte, y todo fenómeno social, no aparece por generación espontánea sino sus causas están profundamente enraizadas con el contexto social que lo hace posible y que además favorece su proliferación y su expansión. Por eso, examinaremos primero las condiciones históricas en que aparece, luego trataremos de delimitarlo por sus características y modalidades más importantes.

No es completamente de nuestro agrado utilizar una palabra del idioma alemán por toda la carga ideológica que esto acarrea, sin embargo, no se ha encontrado en español una tan específica que se refiera a un fenómeno que por objetivo y frecuente no es posible ignorar ni soslayar.

Kitsch se deriva del alemán Kitschen, "es decir frangollar, y en particular hacer muebles nuevos con viejos (o al revés:) se trata de una expresión familiar: - verkitschen que es 'hacer pasar gato por liebre' " (53). Esta palabra tomó connotación específica a partir de 1860, fecha desde la que algunos autores alemanes la empezaron a utilizar para denotar un fenómeno de pseudo arte que se hacía

patente en el desarrollo y decadencia del Romanticismo.(54) La palabra corrió con suerte gracias a la proliferación en otros países de este fenómeno que apareció en todas las ramas del arte. También a que otros idiomas no tenían una equivalente; por ejemplo, en español tenemos "lo vulgar", "lo cursi", pero ya que se pueden referir a muchos aspectos de la vida que no son precisamente artísticos, se ha preferido usar la alemana. Así, se ha incorporado a otros idiomas como el francés, el inglés, el ruso, etc., volviéndose su uso casi universal. Kitsch es un término que se debe usar sólo en función del arte, como un no arte, o, un pseudo arte. Pertenece a la esfera de la cultura de masas por corresponder a los gustos y necesidades del hombre-masa que busca antes que la fruición del arte elitista y hermético, la producción de un efecto consolador dentro de su propia enajenación. Es equivocado entonces, referirnos como Kitsch a objetos que no tienen pretensión de ser tomados como arte.

El Kitsch como pseudoarte cumple con dos funciones: una, ser un sucedáneo del arte para individuos que lo buscan como si fuera un productor de placer (superficial y momentáneo) y que son incapaces de una fruición más seria y comprometida; y otro, el de adquirir un prestigio social, dentro del grupo social al que se pertenece, aparentando cultura, buen gusto, etc.

Dos son los aspectos que presenta este fenómeno: por una parte, un mundo de objetos que se sirven del arte trasponiendo obras de arte indiscutibles o utilizando medios artísticos para una función diferente a la que deben

tener; y por otra, un modo de vivir esos objetos, lo que produce un hombre-kitsch. Sin este hombre y esta actitud ante la vida y ante el arte, el mundo de objetos no cumpliría su objetivo y es más, nunca se hubiera producido... es decir, hay que ser kitsch para producir y disfrutar el Kitsch.

¿El Kitsch es un fenómeno propio de nuestra época o siempre ha habido Kitsch como una contradicción al arte? ¿Es posible que el arte, desde su origen, haya dado lugar a su antinomia, el no-arte, tal como el bien al mal, la luz y la oscuridad, etc? Aunque algunos autores mencionan la posibilidad de un Kitsch en épocas ^{pasadas} (antes del siglo XIX), resuelven el problema planteando, con razón, que son los ojos de los hombres del siglo XX los que juzgan en ese sentido obras de otras épocas, por lo que se podría incurrir en el error de juzgarlas con un "gusto" diferente al que sirvieron en su contexto histórico. Al no encontrar una solución que sirva para delimitar lo Kitsch en cualquier época, se deciden por localizar su origen a mediados del siglo XIX.

a) Orígenes del Kitsch.

El siglo XIX se ha caracterizado como el siglo del pleno ascenso de la burguesía y de su consolidación como clase dominante a partir del triunfo de la revolución burguesa. Así también, la difusión del liberalismo como ideología de los nuevos tiempos: la superación de la opresión de las ideas aristocráticas que establecían diferencias entre los hombres basadas en el nacimiento y no en el valor individual o más claramente en el valor de su riqueza como sos-

tiene la burguesía. La liberación de trabas insalvables, - como lo era el nacimiento, dio esperanza a todos los hombres de adquirir un prestigio social del que habían estado segregados y abrió la posibilidad de llegar a formar parte de la clase dominante que antes estaba cerrada para ellos. El liberalismo defiende el valor de la persona fincado en la propiedad privada individual, en el llamado "propio esfuerzo" y en la libre entrada al mundo de la competencia donde según ellos, triunfa el más hábil, el más inteligente. Este hombre es el que resulta ser el modelo bueno de la sociedad.

En el nivel político es el tránsito de la monarquía absoluta a la monarquía parlamentaria o a la república, con todos los matices de que es pródigo el siglo XIX.

En la esfera del arte este contexto tendrá una influencia decisiva en la aparición y desaparición de estilos: son "liberados" los artistas de la imposición de normas establecidas por las estructuras dominantes como la Iglesia o el Estado. De ahí que el Romanticismo fue el estilo más representativo del momento en que se consolida la burguesía con su ideología liberal, pues encarna los ideales del "dejarme hacer" que era la norma económica esencial. El Romanticismo, además de ser un estilo artístico fue un estilo de vida, pero también un deslizamiento hacia producciones inauténticas que se hicieron pasar por arte. Así dio origen a un arte abortado, al hijo natural del Romanticismo, al seu do arte, al Kitsch.

Este proceso de "liberación y aburguesamiento" dio origen a la emergencia de las clases sociales dominadas

que quisieron ganar posiciones superiores (social y económicamente). La burguesía desplazaba a la aristocracia y las "clases medias" aspiraban a ocupar sitios en la burguesía.

Hasta el siglo XX se empieza a notar un movimiento en la clase oprimida que quiere ocupar plazas en la "mediana". En un principio, la burguesía como clase en emergencia pero todavía oprimida por la aristocracia feudal, abomina y combate los modos de vida de ésta y trata de diferenciarse, pero una vez que llega al poder empieza a reproducir los modelos de clase que combatió. Hay que ver el cuadro de David sobre la coronación de Napoleón como emperador, en grandiosa ceremonia, con la pompa de los antiguos reyes, en Notre Dame de París, cuando unos años antes los gobiernos revolucionarios, sin los cuales Napoleón no hubiera logrado el poder, habían intentado derruir la catedral junto con toda la aristocracia. De ahí que la nueva clase en el poder, la burguesía y la nueva aristocracia aburguesada que todavía lo tenía, aunque fuera sólo formalmente, reprodujeron los modelos de vida antiguos en sus convencionalismos sociales, en sus objetos cotidianos, en su arte académico, etc. Y la "clase media" reprodujo los modelos de esa burguesía, es decir, se inicia el proceso de copia, de imitación de modos de vivir y con ella la necesidad de objetos que sustenten y manifiesten ese modo de vivir. En el principio de este proceso, el "buen gusto", el refinamiento lo imponían los modos de vida franceses e ingleses, de ahí que se tomaba el té a las 5 en las plantaciones del sur de los Estados Unidos o se movía el té con cucharita de plata en los desiertos de México.(55) En el siglo XX

es el "modo de vida americano" el que se impone dentro de la cotidianeidad del burgués y el clasemediero con ínfulas de burgués. En México se cambia lo francés por lo gringo pero también aparece el adjetivo "naco" aplicado a todo aquel arribista que o no imita esos modelos o no lo hace con "propiedad". (56)

b) El Kitsch y las clases sociales.

La mayor parte de los autores asocian el Kitsch con la clase media como principal consumidora de éste aunque otras clases también participan activamente en su producción, distribución y consumo. La clase media está compuesta por comerciantes profesionistas independientes, pequeños industriales o manufactureros, asalariados de alto nivel, cuyos ingresos sin ser de burgueses, dueños de los medios de producción, propician que vivan como ellos. Los individuos de la clase media y las "masas" en general imitan el modo de vivir de otra clase social que sienten superior y a la que aspiran. Este vivir de prestado es lo que hace de la clase media el campo propicio para producir el Kitsch y para consumirlo. Pero estamos generalizando, lo que siempre es equivocado cuando se refiere uno a fenómenos sociales. Intentaremos matizar este planteamiento. No toda la clase media imita. Podemos encontrar sectores importantes de jóvenes, profesionistas, artistas, que siendo de clase media se salvan de esta caracterización. Posiblemente nos ayude una dilucidación de este problema la proposición de Dorfler, en cuanto que debemos distinguir entre clase económico-financiera y clase in-

telectual y que no necesariamente corresponden en la realidad concreta. En algunos individuos, a una alta clase económica corresponde un alto nivel intelectual; en otros casos, el individuo puede pertenecer a la gran burguesía y su nivel intelectual ser menos que mediano. Dorfles se refiere al medio europeo, en donde puede ser frecuente no encontrar correspondencia entre la clase económicamente alta y la clase alta intelectual. (57) En nuestros países latinoamericanos, dominados, subdesarrollados, o del tercer mundo, como quiera llamarlos, la existencia de este tipo de clases y su correlación es diferente. En nuestros países la educación ha sido patrimonio de la clase dominante, siendo los componentes de ésta los que han tenido posibilidades de adquirir una "alta cultura" (llamamos aquí cultura al cultivo de la mente en las ciencias y las artes), cosa que estuvo negada a las amplias mayorías desposeídas. Esta podría ser la regla que ha tenido sus excepciones en las cuales sí podemos diferenciar, si no específicamente "clases", sí niveles de cultura en los cuales no necesariamente coinciden los altos niveles intelectuales con la posesión de capital. Sobre todo si tomamos en cuenta que precisamente los intelectuales de vanguardia, cuyo origen puede ser la clase media o el proletariado, no sólo no son burgueses, sino que vienen a ser sus más radicales enemigos y detractores. Por otro lado, y es frecuente también en Iatinoamérica, existe el burgués ignorante, hasta zafio, cuyo prestigio social está fincado sólo en la cantidad de dinero que tiene como capital o que gasta en su supervivencia. Sin embargo, estos burgueses y la clase media que sigue sus

pasos, se ven obligados a dar una apariencia de superioridad intelectual, la que, en calidad de pura apariencia, viene a constituir el más refinado Kitsch, un pseudoarte suntuoso y espectacular. Hay que ver las residencias gotizantes, los palacetes mudéjares, los castillos medievales, o los partenones que se construyen los burgueses, o los "arribistas", interiores internacionales con muebles de diversos estilos sobre pisos de parquet bajo arañas de mil cristales. Posiblemente, en algunos casos pueden no ser cursis ni vulgares, pero hay una atmósfera de falsedad que los desenmascara a los ojos críticos. En nuestro medio, los burgueses ilustrados les han puesto como mote "los nuevos ricos".

Concretemos: la burguesía de nuestros países latinoamericanos de mediano y bajo nivel intelectual y la capa social que arrastra en su camino, la llamada "clase media" de semejante nivel cultural, forman el campo natural de la proliferación del Kitsch, son sus productoras y consumidoras. Pero también es para las masas, En muchas ocasiones los objetos kitsch se producen industrialmente para el consumo masivo y son absorbidos siempre que se reproduzcan estilos de vida burgueses reforzados con la publicidad por medio de los "mass media". Como en todo arte de masas, se produce para el gusto y se crea un gusto para la producción.

En cuanto al pueblo, es decir, a las mayorías trabajadoras de una nación ¿cuál es su participación en el Kitsch? El pueblo es afectado en dos sentidos: 1) puede contaminarse con todas las formas de pseudoarte y sobre todo con el Kitsch al adquirir el afán de imitar a la burguesía y

2) entra a la producción de objetos kitsch. Por un lado se convierte en hombre-kitsch y por otro en productor. En este proceso intervienen varios factores que pasaremos a examinar.

Uno de los fenómenos sociales característicos - del siglo XX en toda América Latina, pero sobre todo en nuestro país, ha sido el desplazamiento de grandes masas del campo a la ciudad. Entre los factores causantes de esta migración algunos son: 1) capitalización de la explotación agrícola: se sustituye al campesino por el asalariado y a éste por la máquina; donde antes se sostenían varias familias de campesinos en una economía de autosuficiencia, ahora se ocupa a un solo operador, proceso que se ha acelerado en forma desigual por los errores en la aplicación de la reforma agraria que lejos de haber producido una población agrícola de mejor nivel de vida, la ha pauperizado y a veces sumido en la miseria. 2) Los restos de caciquismo, ya aburguesado, que impide la seguridad y la tranquilidad de vida en el campo. Entre otros, estos factores han provocado la llegada de grupos campesinos a las grandes ciudades, los que, cuando menos, esperan encontrar los medios para la sobrevivencia en empleos y subempleos y que carecen de las ventajas que una ciudad debería dar, como son el empleo seguro, la salubridad, la educación, etc. En estas masas se produce la pérdida de su cultura tradicional, agraria, con valores propios, junto con la no adquisición de otra mejor o peor -no es el caso valorar- pero una cultura con cierta estructura de valores, creencias, conocimientos y objetos formadores. Estas masas tienen como propósito fundamental, después de sobrevivir, -

salir, como sea, de la marginalidad a que se ven condenadas. Muchas veces, incluso, se ven desclasadas puesto que abominan de su posición, sin adquirir una conciencia de clase y luchar como clase, sino que entran en el mundo de la competencia individual con la aspiración de formar parte de la "clase media". Uno de los signos de haber conseguido (aunque no lo hayan conseguido) este propósito, propósito que se vuelve una finalidad vital, es poseer objetos que muestren esa ascensión. La mayoría de sus ingresos no son para la educación, la salubridad y la recreación, sino para la obtención de objetos, la mayoría de las veces suntuarios, que les formen una atmósfera tranquilizante y les creen un prestigio social dentro del grupo en que vivan. Objetos que les hacen sentirse liberados del estigma de ser considerados "pobres", calificativo que toma el carácter de insulto. Estas masas asimilan la ideología de la burguesía, que ya asimiló la "clase media", sobre todo, los signos exteriores. Estos individuos (grupos, familias, etc.), a medida que obtienen mayores ingresos arriban a la clase media (de ahí llamarlos respectivamente "arribistas"), se vuelven tan imitadores o más que los que ya estaban en niveles superiores. Son los grandes consumidores del kitsch. Con el tiempo llegarán a convertirse en homages-Kitsch como el que más. Uno de los caminos para "elevar el nivel de vida", es decir, para escalar posiciones "superiores" es, aparte de la posesión de bienes y dinero, la educación y de ahí el aumento masivo de la población estudiantil que exige se le dote de instrumentos para "mejorar". A la masificación de la enseñanza acom

paña el fenómeno de la depreciación de los niveles académicos por lo que se ha llegado a la expectativa de querer lograr, cuando menos, la adquisición por parte del educando, de una "cultura básica". Esta se plantea como la transmisión de una serie de conocimientos que, sin pretender lograr altos niveles de cultura, formen una base cultural actualizada. Aun en el caso de lograrse esta expectativa implementando una política educacional adecuada, los fines de los así educados no cambiarán, seguirán siendo el abandono de posiciones caracterizadas como inferiores, para elevarse en la escala social. Por otra parte, siendo tan "básica" la cultura transmitida, en caso de lograrla, por fuerza es superficial y reproductora del sistema, es decir, se basa en la adquisición de lo más superficial y falso de la cultura de la clase dominante, de sus modelos. Esta "educación" no permite una crítica valiente ni una toma de conciencia de clase en el proletariado, promueve en los jóvenes, más que el deseo de autenticidad, el de imitación, lo cual, en el arte y en la actividad estética de la vida diaria, no puede conducir más que al pseudoarte y al Kitsch.

¿Pero qué sucede con los campesinos, comerciantes y artesanos que se han quedado en sus lugares de origen? Son individuos y familias que teniendo algún medio económico de vida no han querido cambiarlo por el espejismo de la gran ciudad. Se han quedado también campesinos apegados a la tierra que se resisten a cambiar a pesar de la miseria y también algunos que han logrado sobrevivir por medio del pequeño comercio o la fabricación de objetos a los que se

les ha llamado "artesanía". Pero es la fabricación de objetos que ya no responden a una necesidad real, sino a las necesidades de un mercado. ¿De qué otra manera, sino vendiendo sus productos, podrían sostenerse estos individuos, familias o comunidades? Sólo produciendo para la venta, pues la garantía de sobrevivencia está fincada en la obtención de dinero para la compra de otros objetos satisfactorios de sus necesidades que sólo están en el mercado. Esta producción, pues, - ya no está supeditada a las necesidades sociales de un grupo humano o las de expresión personal del creador del objeto, - sino a requerimientos extrínsecos. Entonces, si las necesidades del comprador y el consumidor potenciales son de objetos kitsch, el productor antes creador de arte popular, se convierte en productor de objetos inauténticos, de objetos -- kitsch. Esta producción se ve auspiciada por programas de "fomento de las artesanías", locales o nacionales, privadas u oficiales, que además, muchas veces enmascaran programas de explotación del trabajo manual por parte de acaparadores, - distribuidores, comerciantes que pagan ínfimos precios por el objeto del que obtienen grandes ganancias al hacerlo llegar al público consumidor.

Este proceso tiene, a este nivel, un matiz interesante: no todo el público comprador de este tipo de objetos busca la kitsch, también hay un sector importante de la "clase media" que apreciando el valor estético de las obras populares, escoge las auténticas, las aprecia y... las compra. Un gran sector de gente de vanguardia usa y adorna su casa con objetos populares estimando sus valores estéticos y

humanos, y, además, las causas para significar un rechazo a las formas establecidas como "de buen gusto" por la clase dominante. García Márquez fue a Suecia, a recibir el Premio Nobel, vestido de guayabera. ¿Esta actitud es kitsch?//Hemos explicado las condiciones sociales e históricas que han dado lugar a la aparición de una excrecencia del arte al que, en espera de una palabra mejor, le llamamos Kitsch; hemos visto aparece en el siglo XIX y que en el XX, sigue proliferando a costa de todas las ramas del arte, música, literatura, pintura, etc.; que es un fenómeno universal pues se da en todas las naciones y que afecta a todas las clases sociales y que aún puede trascender a los países de régimen socialista, degradando la genuina producción artística; que su influencia en el arte popular es más grave todavía que en el arte profesional, que ya cuenta con sus cauces propios y que posee sus criterios de valoración. Al arte popular lo sustituye, lo mistifica y tiende a reemplazarlo, creciendo a su costa, amenazando con desaparecerlo ante la oleada masiva de objetos semi-artisticos que son lanzados al mercado con el fin de satisfacer las necesidades estéticas de las mayorías.

c) Definición del Kitsch

Pero, ¿qué es el Kitsch? ¿puede definirse al -- Kitsch? No siendo un estilo, no se pueden dar los elementos formales que lo distingan de otros estilos. No siendo una corriente, no se pueden especificar sus tendencias y su desarrollo. En lugar de ser un estilo o una corriente, el Kitsch es una manera de ser, lo que ha producido, según los autores citados, la emergencia de Kitsch Mensch, "hombres -

kitsch". Más que definir al kitsch hay que caracterizar este tipo de hombre.

No es casual que la actitud kitsch frente al arte haya surgido precisamente cuando se consuma un divorcio - entre arte y público, lo que sucede precisamente cuando los artistas de vanguardia en el siglo XIX tienen la necesidad de expresarse libremente, fuera de las exigencias, tanto de los rectores académicos del arte como del público que de alguna manera había sido educado en su gusto por las mismas direcciones artísticas oficiales. Es conocido el rechazo a los pintores impresionistas por parte de la crítica consagrada de su tiempo y la poca aceptación por parte de los grandes públicos de las nuevas corrientes que se fueron haciendo cada vez más incomprensibles, como en el caso de los cubistas o francamente rechazadas por contrarias al gusto y a la moral vigentes, como en el caso de los expresionistas alemanes. Se consideraba, entonces, que no eran compatibles con el arte y con el buen gusto temas como la prostitución, la homosexualidad o la vida en los bajos fondos de las sociedades desarrolladas. La aceptación de los estilos contemporáneos exige del receptor una tarea complicada que comprende el conocimiento de la génesis y desarrollo de tales estilos combinada con una práctica de recepción de esas nuevas formas. Esta circunstancia ha llevado al arte contemporáneo a ser patrimonio de una élite, quedando para las clases inferiores el seudo arte para las masas que les produce una suerte de encantamiento, un camino para la evasión. Es Gillo Dorfles el autor que nos da la mejor caracterización del hombre con-

formado en sus gustos por el arte para las masas al que llama "hombre-Kitsch":

Muy distinto es el caso del hombre-Kitsch y, en general, del sector de público que adopta una actitud decidida e irremediablemente equivocada con relación al arte. Se trata casi siempre de una - incompreensión manifiesta tanto hacia el arte moderno como hacia el arte antiguo "difícil" (es decir, el más serio). Se trata de individuos que creen que hay que sacar del arte impresiones agradables, placenteras, edulcoradas; o, sin más, que el arte debe servir como "condimento", como "música de fondo", como ornamento, como "status-symbol", tal vez como medio para figurar en sociedad, y no por cierto como algo serio, como ejercicio fatigoso, actividad comprometida y crítica. (58)

Esta actitud y este tipo de consumidor requieren un mundo de objetos que satisfaga su necesidad de endulzar su vida, vida de cualquier manera enajenada, como ya examinamos en el apartado del "seudo-arte". Hay entonces un arte que aparentemente libera pero que en realidad es una enajenación más, pero dorada. En realidad no libera sino que ayuda a la evasión. No plantea problemas sino que hace olvidarlos, no despierta una actitud crítica, adormece. Dice Abraham Moles: "es un estado de espíritu que, eventualmente, se cristaliza en objetos". (59) En el momento que examinemos algunas características del Kitsch en contraposición

con el arte popular, encontraremos que esas notas corresponden a los individuos Kitsch tanto como a los objetos Kitsch, en una relación dialéctica, en la que el hombre Kitsch produce el objeto Kitsch y viceversa.

Dado que lo Kitsch es algo complejo, que no se puede definir por un sólo rasgo esencial que no tomaría en cuenta todos sus aspectos y sus matices, los autores ^{no} han tratado de determinar explícitamente su significado. Abraham Moles, por ejemplo, propone ir a casos concretos para ir señalando en ellos los aspectos que colocarían esos objetos dentro de esa denominación. (60) Tanto Eco como Dorfles equiparan el Kitsch con el mal gusto. El primer autor titula un capítulo de su libro Apocalípticos e integrados "Estructura del mal gusto" y Dorfles pone como subtítulo a su libro El Kitsch "Antología del mal gusto" dando por sentado, ambos, que el Kitsch es una deformación del gusto.

Para Umberto Eco no cabe duda que la palabra Kitsch se acuñó precisamente para resumir con ella lo que pertenece al mal gusto. El problema se desplaza a la necesidad de examinar qué se puede entender por mal gusto. En una primera intervención este autor dice que es algo que nos choca instintivamente y que en todo caso debe encargarse a los expertos el señalarlo, pero luego concreta diciendo que es "una ausencia de medida", que puede referirse a muchas incongruencias como la desproporción entre forma y contenido exagerando aquella o al desajuste entre lo expresado y su contexto social e histórico. Además dice que "quizás puedan establecerse reglas de dicha medida, admitiendo que varían se

gún las épocas y la cultura. (61)

Esta posición de Eco corresponde a una visión el
ista y subjetiva, pues ¿quiénes son los que van a poner esas
reglas? Inevitablemente los que se arroguen la autorización
de hacer arte, es decir, las élites, que llaman a su quehacer
"verdadero o gran arte". Más adelante Eco, citando a Walter
Killy y a Hermann Broch, acentúa algunas de las característica
cas del Kitsch como exponentes del mal gusto como son: el -
propósito del autor de producir un efecto, estimular los sen
timientos, en la literatura es el uso de adjetivos abundan-
tes y redundantes, en general, crear un objeto comestible. -
Dice Eco: "que produce efectos en aquellos momentos en que -
sus consumidores desearían, de hecho, gozar de los efectos y
no entregarse a la más difícil y reservada operación de una
frucción estética compleja y responsable". (62) ¿En qué es-
triba el mal gusto? Eco agrega que el objeto Kitsch le hace
sentir al espectador que "está perfeccionando una experien-
cia estética privilegiada". (63) Además Eco es cuidadoso al
relacionar el Kitsch con el arte y no con todo lo que sin -
ser arte llamamos en español "cursi".

Gillo Dorfles por su parte, equiparando también
Kitsch con el mal gusto plantea las limitaciones de esta equi-
valencia; señala los problemas de la oscilación del gusto de
acuerdo a épocas y contextos específicos y la imposibilidad
de establecer reglas del buen gusto, aunque dice que sí es
posible distinguir entre dos artefactos: aquél que por car-
tos valores como euritmia, organicidad, equilibrio y "gradi-
bilidad" distingue a la auténtica obra de arte de la que no

lo es. (64)

Los problemas del gusto han sido tratados por la filosofía desde tiempo atrás. Ya le interesaban a Hume y a Kant y en nuestra época, ha incurrido en ellos, entre otros, Galvano della Volpe. Sin entrar a polémica sí es necesario exponer nuestro punto de vista: a) el gusto, "el buen o mal gusto" no puede ser tratado como una categoría científica pues corresponde a la ideología. b) Como instancia ideológica el gusto aparentemente es individual pero en realidad está enraizado en el gusto colectivo y puede ser inducido o modificado por la propaganda o servir a fines extraestéticos: religiosos, políticos, etc. c) La clase dominante señala la dirección del gusto, impone sus propios gustos como los buenos, los adecuados, los refinados. Por estas razones preferimos no tomar en cuenta la identificación entre el Kitsch y el "mal gusto" para proceder a la caracterización del Kitsch, sino buscamos notas menos subjetivas. Es más, podremos encontrar múltiples ejemplos de artefactos que pueden ser tomados como de "buen gusto" en los círculos "refinados" de nuestro país que pueden ser catalogados como perfectos ejemplares del Kitsch, sobre todo cuando éste estriba en la transposición del arte verdadero a un contexto inadecuado; por ejemplo, la biblioteca de una residencia donde los libros están clasificados por su tamaño y el color de la encuadernación sin tomar en cuenta su contenido. Otro ejemplo significativo es, los anuncios por televisión en los que un producto se anuncia no por su valor de uso sino como artículo de "buen gusto" y se le asocia con alguna obra de arte de valor

universal: vinos con obras de Velázquez o Brueghel, casimires con retratos de Rubens, etc.

García Canclini prefiere no tomar en cuenta la noción kitsch por ser una categoría inventada por la misma burguesía para denotar la inferioridad estética de productos no elaborados por ella misma. Nosotros, en cambio, pensamos que es una noción esencialmente crítica y que es útil para distinguir un mundo de objetos que no son arte popular. Concretemos:

D) Los objetos Kitsch no son arte popular. Ejemplos:

1) Al contrario de lo que ocurre con el arte, lo Kitsch es un producto de consumo. no provoca una actividad estética seria sino sólo una impresión placentera efímera. Fabrica efectos que inciden en los sentimientos: veamos, como una pequeña muestra entre miles una canción calificada como "popular" de los años sesenta:

Quíreme, quíreme, quíreme
mírame, mírame, mírame,
si sabes que me gustas mucho
tu no lo puedes negar... etc.

(Jesús Rodríguez).

2) Se manifiesta el Kitsch en multitud de adornos gratuitos para la vida cotidiana. (66) Así como la burguesía usa los bibelots encima del marco de la chimenea, - la clase media y los proletarios ponen en repisitas figuras de caolín o barro representando personajes de moda: desde la figura del Pato Donald hasta estatuillas de Cantinflas - asociadas con jarrones con flores artificiales. A la puerta se cuelga una llave enorme, como las que se usaron en las

casas coloniales, con ganchitos para colgar las llaves de la casa. En la arquitectura encontramos multitud de casas - que no son encargadas a un arquitecto y que son hechas por el dueño con un maestro de obras. En ellas predominará la decoración que estará en razón a los recursos económicos y no a valores artísticos. La fachada, más que la distribución interior o la funcionalidad, es lo importante puesto que señala la riqueza del habitante. En el interior se van acumulando objetos inútiles, "bonitos", de todas formas y materiales: juguetitos minisatura que no sirven para jugar, platos y jarras que nunca contendrán comida, adornos de azúcar que estuvieron sobre pasteles de boda y cumpleaños, velas que nunca serán encendidas, reproducciones de bulto en yeso o hueso de La Última Cena, radios en forma de latas de cerveza y sacapuntas que parecen radios, etc. No decimos que esto no pase hasta en las casas de "las mejores familias" (lugar común Kitsch) sino que sucede, y cada vez más, en todos los niveles. Mucha "artesanía" hecha por el pueblo y que llega al pueblo está al servicio de esta manía contagiosa.

En este punto hay que hacer una aclaración, no estamos en contra del adorno cuando es adecuado, en la arquitectura. Las artes decorativas tienen un lugar muy importante en la historia del arte. (67) Los grandes monumentos helénicos, islámicos, barrocos, mayas, son ejemplos del valor artístico del adorno y el ornamento, pero son adecuados y consecuentes con el estilo. A lo que nos referimos es al adorno inútil, recargado innecesariamente, descontextualizado social e históricamente, mezclado, superfluo e inadecuado

3) Además de manifestar una ausencia de medida demuestra el hombre Kitsch una ansiedad posesiva. Los objetos no satisfacen necesidades humanas estéticas, sólo sirven para ser poseídos. Cada vez más los mercados -y en las ciudades los supermercados- están llenos de objetos para ser comprados y exhibidos. El hombre Kitsch, y en el pueblo también hay hombres y mujeres Kitsch, adquiere, guarda, colecciona y exhibe. Lo más grave es que cada día más los artesanos mexicanos participan en la fabricación de los objetos decorativos kitsch. Ejemplos: en Guanajuato se fabrican platos de cerámica con pinturas de Murillo para ser colgados. En un mercado de artesanías en San Luis Potosí encontramos tazas con la figura de un pecho femenino.

4) Los actos y los objetos kitsch producen, orientan y satisfacen la evasión. Películas, espectáculos, "shows" (palabra Kitsch), telenovelas, radionovelas, fotonovelas, "best sellers", revistas de monitos, novelas rosa, tarjetas postales, tarjetas de felicitación en aniversarios, "días" de la madre, del novio o del compadre, de navidad y año nuevo; fiestas de quince años, cursos para la educación de la personalidad, concursos para reinas, miss universo, y así al infinito. Objetos y actos que utilizan medios artísticos y que van dirigidos a encantar, adormecer, distraer, dar falsas ilusiones y expectativas, compensan y gratifican por los sufrimientos cotidianos. Son de "una ternura infinita", refuerzan los buenos sentimientos. Los que revisten formas literarias, dice Moles, presentan personajes de corazón puro: " la mujer bella es pobre, el niño está perdido, el servidor es

fiel, el amigo es leal y el hermano fraternal". (68)

5) Traspone el verdadero arte. Imágenes artísticas conocidas son utilizadas en lugares y por medios distintos a los originarios. Bolsas con la imagen de la Gioconda, pisapapeles reproduciendo grotescamente a la Venus de Milo. Este fenómeno es grave en la música: se han hecho grabaciones por grandes orquestas sinfónicas de arreglos que incluyen las melodías más fáciles y pegajosas de las grandes obras sinfónicas con el propósito de hacerlas asequibles al "gran público". La Universidad Nacional Autónoma de México llevó a cabo una llamada "temporada popular" con la Filarmónica, dirigida a los estudiantes, en cuyos programas aparecen junto con obras indiscutibles, de Khachaturian, Dukas, Borodin, Revueltas, obras "populares", de moda como "Amor sin barreras", el tema del Padrino, "Mi bella dama", y francamente cursis y pasadas de moda como zarzuelas, etc. Los organizadores de esta temporada que se efectuó en mayo y junio de 1984 conjeturaron que el estudiante es además de un hombre-Kitsch, un débil mental. (69) Algunas editoriales ofrecen obras literarias en versiones ilustradas y facilitadas para "niños". La misma Secretaría de Educación Pública ofreció en una serie de "monitos" una versión muy discutible de la Historia de México.

6) Este "refinamiento" se demuestra por medio de nostalgia por el pasado: "todo pasado fue mejor". Carpinteros y talladores, artesanos mexicanos, fabrican muebles que parecen viejos y fuentes de cantera aparentemente coloniales para edificios modernos. En el carnaval cubano de 1983 se

hicieron carros alegóricos con pseudo partenones de cartón y plástico.

Podríamos seguir poniendo ejemplos de toda esta producción seudocultural kitsch en la que se ve envuelto el pueblo tanto en la producción como en la circulación y el consumo.

Una de las maneras para poder distinguir lo Kitsch de lo que es verdaderamente arte, es examinar qué calificativo se le aplica a la obra. Las categorías estéticas son, - por ejemplo, lo bello, sublime, irónico, trágico. En cambio el objeto kitsch admite los siguientes adjetivos: precioso, encantador, tierno, curioso, maravilloso, entretenido, interesante, divertido, curioso, increíble, fantástico, asombroso, elegante, sofisticado, excéntrico, chic, snob, etc.

NOTAS

1. Béla Bartók. Op. Cit. Passim.
2. Porfirio Martínez Peñaloza. Arte popular de México. Op. Cit. Pág. 14.
3. José Rogelio Alvarez. Vidrio soplado, México, Organización Editorial Novaro, 1969. Citado por Ibm. Por otra parte, dice Manuel Toussaint, "Es - indudable que el arte popular forma una rama de esta actividad humana, - pero su campo se reduce a la plástica, y bien torpe es quien no se da - cuenta de ello". Arte colonial en México, 3a. ed. México, UNAM, 1974. En Textos sobre arte popular, Op. Cit. Pág. 200.
4. Carlos Marx. El capital. 3 Vol. 28a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, Vol. I. Pág. 276.
5. Néstor García Canclini. Las culturas populares... Op. Cit. Pág. 90.
6. Confere: Nahuel Moreno "Cuatro tesis sobre la colonización española y portuguesa", en George Novack. Para comprender la historia. Argentina. Pluma, 1975. Págs. 195 a 204.
7. Publicado por primera vez en la revista América Indígena. Vol. XLI, No.2. Abril-junio, 1981 . Reproducción en Textos sobre arte popular. Op. Cit. - Págs. 255 a 274.
8. Ibm. Pág. 262.
9. Ibm. Pág. 274.
10. Néstor García Canclini. Las culturas populares... Págs. 211-212.
11. Carlos Marx y Federico Engels. Manifiesto del partido comunista. Buenos Aires, Pluma, 1974. Págs. 120.
12. Ibm. Pág. 63.
13. Ibm. Pág. 73. [Subrayados míos]
14. Ibm. Pág. 74. [subrayados míos]
15. Ibm. Pág. 77.
16. Vladimir Illich Lenin. "La enfermedad infantil en el izquierdismo" en - Obras escogidas. 4 V. Buenos Aires, Cartago, 1973. Vol. IV, Pág 33.
17. Gustavo Le Bon. Psicología de las multitudes citado por Sigmund Freud - Psicología de las masas. 1a ed. en alemán en 1921. Madrid, Alianza Editorial, 1969.
18. Ibm. Págs. 17-18.
19. Cambridge. Citado por Ibm.
20. Citado por Ibm. Pág 23.
21. Ibm. Págs. 24-25.

22. Ibm. Pág. 31
23. Ibm. Págs. 50 a 53. [subrayado del autor]
24. Ibm. Pág. 60.
25. Ibm. Pág. 31.
26. Ibm. Pág. 22.
27. José Ortega y Gasset. La rebelión de las masas. (1a. ed. Madrid, Revista de Occidente, 1930). México, Alianza Editorial, 1979. Págs. 43-47.
28. Ibm. Pág 144
29. Ibm. Pág. 54
30. Ibm. Pág. 24
31. Ibm. Pág. 84.
32. Ibm. Pág. 95.
33. Ibm. Pág. 160.
34. Ibm. Pág. 60.
35. Carlos Marx y Federico Engels. Manuscritos... Pág. 73.
36. Ibm. Págs 139 y sgts.
37. Ibm. Págs. 120-121.
38. A. Hauser. Introducción a la Historia del arte. Op. Cit.
39. Para una crítica de Hauser, Vid I. Savranski; Op. Cit. Págs. 31 a 45.
40. Néstor García Canclini. Las culturas populares... Op. Cit. Confiesa su eclecticismo metodológico: "Recorrimos sumariamente algunos puntos de intersección entre marxismo, antropología y sociología, pero quedan por tratar otros aspectos culturales para una teoría de la cultura. Entre ellos no son menores los que resultan del aporte de la semiótica a los procesos de significación y de psicoanálisis a los procesos inconscientes de simbolización que están en la base de la producción cultural". Pág. 57.
41. Allan Swingewood. El mito de la cultura de masas. México, Pre-miá Editora, 1979. (La Red de Jonás).
42. Ibm. Pág. 11.
43. Ibm. Pág. 130.
44. Umberto Eco. Apocalípticos e integrados. 5a. ed. Barcelona, Edit. Lumen, 1977.
45. Ibm. Págs. 20 y 21.

46. Ibm. pág. 32.
47. Ibm. Págs. 236 a 262.
48. Ibm. Pág. 239.
49. Ibm. Pág. 242.
50. Ibm. Pág. 249.
51. Vid. Supra. Págs 83 a 86.
52. Adolfo Sánchez Vázquez. Las ideas estéticas... Pág. 271
53. Abraham Moles. El kitsch, Buenos Aires, Editorial Pardos, 1973, 270 pp. Pág. 9.
54. Herman Broch "Poesía y conocimiento" en Gillo Dorfles El kitsch. Antología del mal gusto, Barcelona, Lumen, 1973, 308 pp. Págs. 49 a 67.
55. Abraham Moles, Op. Cit., Pág. 23.
56. Carlos Monsiváis. "No es que esté feo sino que estoy mal envuelto" (notas sobre la estética de la naquiza), en Siempre!. Semanario. Director general José Pagés Illego. Suplemento "La cultura en México". México, 20 de enero de 1976, No. 728, Págs. IV a VIII. Por lo demás despreciada y todo, la naquiza participa del y consume el Kitsch con tanto entusiasmo como la "gente bonita".
57. Gillo Dorfles, Op. Cit. Págs. 33-34.
58. Ibm. Págs. 15-16
59. Ibm. Pág. 11
60. Ibm. Págs. 108 a 109.
61. Umberto Eco. Apocalípticos e integrados. Op. Cit. Pág. 79.
62. Ibm. Pág. 85.
63. Ibm. Pág. 86.
64. Abraham Moles. Op. Cit. Págs. 10 a 12.
65. Néstor García Canclini. Las culturas populares... Op. Cit. Págs. 198-200.
66. Abraham Moles. Op. Cit. Pág. 122.
67. Confere: Domingo García Ramos. Arquitectura y artes decorativas, México, UNAM, 1966. Págs. 1 a 10 y Passim.
68. Ibm. Pág. 126.
69. Ibm. Págs. 131 a 141.

CAPITULO VI

ARTE POPULAR, ARTE PARA EL PUEBLO. CONCLUSIONES.

A pesar de que el objetivo de este trabajo ha sido el definir algunos conceptos esenciales en torno a la problemática del arte popular , es necesario examinar algunas soluciones que se han dado para resolver los problemas anejos a la cultura -y el arte- de los pueblos. Cuando decimos los pueblos nos estamos refiriendo a la inmensa mayoría de seres humanos que sufren la pertenencia a una clase social subordinada, oprimida y explotada por una estructura de dominio. Aunque en todas las sociedades clasistas se ha dado esta división, es en el capitalismo donde el proceso de diferenciación entre dominantes y dominados se ha dado en forma más radical, lo que ha traído como consecuencia, en el terreno de la cultura , enormes masas marginadas de la riqueza cultural universal y que sólo pueden acceder a una cultura falsa, reducida, enajenante, de brillo falso y de evasión. Este hecho, que se da aún en los países altamente desarrollados, se produce también en cuanto a éstos y los países subordinados. La división de la sociedad en clases se ha reproducido a nivel internacional dividiendo al mundo capitalista en dos: los altamente desarrollados, que imponen su dominio y los que tienen que someterse a este dominio (1). Y entre los dos extremos encontramos los estratos medios, por un lado los más receptivos y conteminentales ante la penetración de la ideología dominante y en América Latina la transnacionalización de la "cultura" yanqui, pero por otro lado son el caldo de cultivo para la intelectualidad de izquierda, los artistas progresistas y los militantes de partidos revolucionarios. De las capas medias han surgido la mayoría de luchadores que han tomado como tarea luchar por un cambio de estructuras por una sociedad más justa.

Esta realidad económica y social se manifiesta, como decíamos en el terreno de la cultura. Coexisten dos culturas: la dominante, elitista, más desarrollada y la del pueblo, menospreciada.

da, considerada como inferior y primitiva. Siguiendo la tesis del pensador cubano Roberto Fernández Retamar, el pueblo es considerado como el Calibán, el caníbal, el caribe, el indio, el naco, etc. (2).. Dentro de esta analogía, la cultura popular siempre será un elemento inferior, que sólo debe ser tomado en cuenta como curiosidad o para la manipulación. Hay que reivindicar a Calibán, ser tanto o más humano que sus detractores. Tanto o más hábil, trabajador y creativo; capaz de desarrollar una sensibilidad estética superior ya que no lo guían intereses ajenos a la verdadera afirmación de la esencia humana. Potencialmente no hay diferencia en la habilidad para el arte en cualquier ser humano. Su creatividad puede manifestarse en el arte popular (3) y en la calidad de múltiples artistas que habiendo surgido del pueblo llegan a figurar entre los mayores artistas del arte universal. Estos artistas universales, a los que se refiere Adolfo Sánchez Vázquez, diciendo que producen sus obras para todos los pueblos.

En América Latina se han levantado muchas voces en defensa del calumniado Caliban y de su despreciada cultura. Muchas de ellas se han sumado a los que emprenden la lucha para acabar con las condiciones injustas en las que sobreviven los pueblos oprimidos. Cada militante tiene algo que hacer en la lucha por derrumbar el edificio de la desigualdad, la opresión y la explotación. En el terreno de la cultura y el arte, el papel del artista y del teórico es oponerse a la dominación cultural y es construir una cultura y un arte para la verdadera elevación, disfrute estético y comunicación humana. Ante esta perspectiva surgen varios interrogantes: ¿cómo debe ser esa nueva cultura? ¿Cómo debe construirse? ¿Con qué materiales una nueva sociedad va a nutrir su cultura y su arte? - ¿Es posible, y deseable, borrar el desarrollo histórico y crear una cultura totalmente nueva? ¿Cuál es el papel de los intelectuales, de los artistas progresistas en las sociedades en cambio? ¿Cuáles son, y cuáles deben ser, las políticas que los gobiernos sigan durante el tiempo que dura el proceso de cambio? ¿Qué hacen los gobiernos en América Latina, y concretamente en México, por las culturas populares? ¿Cuáles son las políticas sobre la cultura y el arte en los países socialistas?

Las obras que abordan la teoría de las culturas populares, que tratan acerca de productos culturales de las clases urbanas marginadas y de las etnias desintegradas del proceso civilizatorio, las que recogen, conservan y clasifican los materiales artísticos populares, nos presentan el siguiente panorama:

1) Autores que alientan programas de fomento de las "artesañías". Promueven congresos, elaboran programas, organizan cursos, asisten a foros, crean fideicomisos. Su obra puede ser positiva siempre que evitando confundir arte popular con "arte de masas", aborden directamente, y honradamente, los problemas que plantea la actual dicotomía entre cultura dominante y cultura popular. Que se tenga presente que "fomentar" no quiere decir buscar nuevas formas de explotación que se agreguen a las tradicionales, que no se quiera mantener condiciones miserables de vida en los productores so pretexto de salvaguardar técnicas y formas tradicionales. Deben tener en cuenta que la justicia social, la educación igualitaria y la práctica de una verdadera democracia, son la tierra fértil donde nazca y se desarrolle la verdadera creatividad que es consubstancial al hombre.

2) Otra corriente insiste en que el arte popular, tal como hasta ahora se ha venido considerando, es decir, el arte tradicional, está en proceso de degeneración y muerte. Ante el empuje de la civilización, la internacionalización y la industrialización de los objetos de uso y de los objetos culturales y ante la mercantilización y difusión de la cultura dominante, no hay nada que hacer mas que sepultar todos los elementos caducos y "ponerse al día". Ciertamente las culturas regionales que se han mantenido gracias al aislamiento tienden a desaparecer, primero ante el nacionalismo, y luego ante el internacionalismo provocado por el intercambio comercial entre diversos países, el desarrollo de las comunicaciones y los transportes y la difusión masiva de mensajes. Si bien, en líneas generales, no es deseable mantener en la marginación a grandes grupos sociales con el fin de conservar sus costumbres y tradiciones, negándoles el acceso al progreso, tampoco se debe propiciar la destrucción de lo genuinamente regional y nacional en aras

de una industrialización productora de falsas necesidades y de mercancías consumibles, sobre todo en el terreno de la cultura. Se debe implementar una conciencia nacionalista siempre que funcione como una barrera a la penetración ideológica a la cultura hegemónica. La tarea que se debe imponer a los estudiosos de la cultura popular es la del salvamento y conservación de los productos del pueblo que están a punto de desaparecer sin dejar huella: folclorólogos, musicólogos, historiadores del arte, en fin, todos los investigadores interesados se aboquen a salvaguardar esta riqueza. La tecnología moderna ofrece múltiples medios para apoyar su trabajo, que es urgente. Pero no sólo se presenta la obligación a especialistas de integrar el acervo cultural popular, sino que hay que fomentar lo que nosotros llamamos "el arte para el pueblo".

3) Algunos autores han coincidido en la idea de que hay que empezar a producir un arte para el pueblo. No el arte de masas que enerva y enajena. No el arte producido por la clase dominante para el pueblo como un menor de edad. Un arte para el pueblo que emanado de su propia raíz, satisfaga sus verdaderas necesidades y alerte su conciencia. Arte del pueblo para el pueblo. Posiblemente algo de ese arte sea producido por algún artista profesional, no popular, pero que sí tiene la conciencia del pueblo. Este arte tendrá dos puntos de partida: la educación de las grandes masas populares y la sensibilización estética de las mismas para hacer posible la aprehensión y el disfrute del arte universal de todos los tiempos. De la práctica del arte universal surgirá la creatividad universal en el arte.

4) Debemos tomar en consideración las diversas soluciones que los países socialistas han dado a los problemas del arte y la cultura. Estos se plantean en Rusia aún antes de la toma del poder por parte de los bolcheviques. Lenin, Trotsky y Lunacharsky tomaron sobre sus hombros la tarea de construir en una nueva sociedad una nueva cultura. Cultura que permita a las mayorías tomar conciencia de clase y asimilar los cambios que se propone la revolución proletaria. Problema más grave cuando se plantea crear cultura en países de notorio atraso y que contaban con mayorías marginadas de la cultura universal. Son muchos los problemas que presenta a la

la nueva nación la necesidad de implementar una cultura socialista, pero dos son los principales: la posible subordinación de la cultura y el arte a la política y la disyuntiva entre construir esa cultura a partir de cero o tomar en cuenta toda la cultura anterior. En la práctica la primera respuesta fue la organización del Prolet-Kult, institución encargada de producir una nueva cultura y hacerla llegar a las grandes masas de la URSS que para 1920 "publicaba veinte revistas y sus miembros, distribuidos por los centros de trabajo del país, pasaba de medio millón", (5) Los ideólogos de Prolet-Kult con Bagdánov a la cabeza, negaban todo antecedente cultural y pugnaban por hacer todo nuevo en ese terreno. Lenin y Trosky sostenían, en cambio, que no podía prescindirse de la cultura universal milenaria. Lunachar Ky, como Comisario de Educación, tuvo una actitud intermedia: "compartía el proyecto de crear una nueva cultura, proletaria, pero acto seguido reconocía que para ello el proletariado debía entrar totalmente pertrechado con la cultura de toda la humanidad". (6) En cuanto al problema de la subordinación del arte a la política, tanto Lenin como Lunacharsky tendrán que reconocer que dado el periodo revolucionario y la existencia de fuerzas que se levantaban contra la nueva nación socialista, como táctica política, el arte debería estar al servicio del Partido para aprovechar su enorme potencial en la estructuración de la conciencia proletaria. A esta posición siempre se opuso Trotsky quien proclama por diversos medios que el arte sólo se puede desarrollar en libertad. La primera de estas posiciones fue la que tuvo al fin y al cabo vigencia, por las mismas circunstancias políticas que se dieron, sobre todo a raíz de la muerte de Lenin, y se fue desarrollando hasta desembocar en el rechazo absoluto de todas las corrientes avanzadas del arte universal y el reconocimiento del realismo como único estilo válido para el arte proletario. Esta política, junto con la exigencia de la superación de artistas y organizaciones de artistas se exige en las Resoluciones del Comité Central del Partido Comunista de 1932. El principal ideólogo es Andrei Zhadánov. (7) El sometimiento incondicional del arte a la política se reafirma en las resoluciones del C.C. del P.C. del 14 de agosto

de 1946 (sobre la literatura) y en la del 10 de febrero de 1948 (sobre la música).(8) Es hasta 1956-58 cuando se rectifica, en parte, esta posición reconociéndose los errores de apreciación - que se habían tenido acerca de algunas obras que no correspondían exactamente a la política de Stalin. Es entonces cuando se empieza a combatir el culto a la personalidad. (9) Los Congresos del PCUS (XXIV de 1967 y XXV de 1970) marcan un viraje considerable a las anteriores políticas: se empieza a tomar en cuenta los logros de la cultura universal y se recibe, estudia y critica el arte de los países no socialistas. También la tendencia estilística realista es revisada, ampliada y actualizada. Se toman en cuenta las producciones diversas de las nacionalidades dentro de la URSS. El trabajo teórico sobre los problemas del arte y de la estética reciben un impulso considerable predominando la tendencia a revisar y considerar la obra de los clásicos del marxismo. En el XXVI Congreso del PCUS se señala la necesidad de "cooperar al desarrollo de la cultura y el arte socialistas". (10) Savranski señala las siguientes palabras de L.I. Brézhnev pronunciadas en su informe ante este Congreso.:

Vivir con los mismos intereses que el pueblo, compartir sus alegrías y pesares, afirmar la verdad de la vida y nuestros ideales humanos, participar activamente en la edificación comunista, esto es la auténtica raíz popular y el espíritu del Partido en el arte".(11)

Las posiciones actuales en la URSS en cuanto al arte y la cultura son explicadas por el mismo autor mencionado anteriormente en las conclusiones a su libro La cultura y sus funciones. He aquí uno de sus párrafos importantes:

La política cultural socialista se caracteriza por la aspiración a incorporar las masas populares a la cultura de más alto nivel. Se caracteriza también porque sigue la orientación anticonsumista, es decir, no renuncia a cualquier forma de bienestar material, sino que se niega activamente a convertirlo en fetiche, a considerarlo un fin en sí mismo; el socialismo busca difundir diversas formas de cultura: la ciencia, el arte, la técnica, etc. (12)

Y más adelante:

La cultura socialista pertenece a todo el pueblo. El pueblo es al mismo tiempo objeto y sujeto de la creación cultural. El proceso de formación de la cultura de la sociedad socialista madura se realiza conforme a la concepción leninista de la cultura, según la --cual la creación humana es premisa del progreso social y el desarrollo social en aumento crea las premisas de la plena revelación de los talentos y las capacidades creativas. La dialéctica de lo social y lo cultural puede ser comprendida justamente sólo al ser interpretada como modo de existencia y autorrevelación del hombre en el trabajo creador. (13)

Habíamos mencionado como otro problema surgido en la URSS dentro de las políticas sobre arte ha sido el papel que juegan dentro de esas políticas las diversas nacionalidades al interior - del país. Veamos que opina L.I.Brézhnev :

En la diversidad de formas nacionales de la cultura - socialista soviética se perciben más claramente cada día rasgos comunes, internacionalistas. Lo nacional es más y más fecundado por las realizaciones de otros pueblos hermanos. Este es un proceso progresista. Responde al espíritu del socialismo y a los intereses de todos los pueblos de nuestro país. Precisamente así se sientan las bases de la nueva cultura, de la cultura comunista, que no conoce barreras nacionales y sirve por igual a todos los trabajadores.(14)

Es importante analizar la posición soviética ante el problema de las diversas "etnias" pues es semejante al que se da en los países subordinados, por ejemplo en América Latina. Ante la alternativa: arte nacional o internacionalización del arte, hay que tomar en cuenta varios factores, entre ellos la importancia de los productos culturales regionales y nacionales en su verdadera e inmediata dimensión: afirmarlos, recogerlos, valorarlos, oponerlos a la pe-

retracción de los países hegemónicos capitalistas, no sobreponerlos a los productos artísticos de valor universal y tampoco negarse a la internacionalización de la cultura. La cultura universal será un factor que nivele a todos los hombres y a todos los pueblos. Junto con los objetos y actos artísticos regionales y nacionales, con sus valores estéticos particulares, la posibilidad de participar en condiciones de igualdad del arte universal. En el terreno del arte, ésta sería la estrategia cultural a largo plazo en la construcción del universo comunista.

En China, aunque al principio de su revolución se habían prohiado las premisas del realismo soviético y la tendencia a subordinar la producción artística a las necesidades de la política, Mao Dzedong (15) ^{que} (mantiene esta posición en las primeras épocas revolucionarias), acaba por defender la consideración de que no debe ignorarse el arte universal como tampoco negarse la cultura tradicional china. Acuña su célebre frase "que cien flores se abran, que compitan cien escuelas ideológicas: hay que escardar lo viejo para que brote lo nuevo". (16) Es decir, no limitar ni al arte ni a la ciencia, no exigirle una sola dirección, darle la libertad necesaria para que surgan las "flores", no menospreciar lo viejo sino escoger de ello lo positivo, lo valioso, para fincar en todo ello la nueva cultura. Sin embargo, diez años de "Revolución cultural" hicieron retroceder este primitivo planteamiento anulando, ^{en} ese lapso, el desarrollo de la cultura. A partir de la caída de "la banda de los cuatro" en China se empezó a dar cabida al arte occidental y al arte tradicional chino. Un viaje a ese país - en 1980 ^{me} permitió hacer algunas observaciones importantes ^{que expongo} en estos renglones: en general se evidencia un fuerte desarrollo educativo y cultural, el fomento de la actividad artística del pueblo en general. La difusión masiva de los elementos artísticos por medio del cine, la radio y la televisión. La construcción y conservación de centros museográficos. El fomento del teatro, la ópera, la pantomima, la danza, etc. La educación artística, sensibilidad y habilidad, desde la primera infancia en guarderías, preescolares y casas de pioneros. La obtención de tiempo libre y las maneras de canalizarlo a actividades artísticas, sobre todo dentro de la rama del arte tradicionalmente más elaborada en China: la pintura. El apoyo oficial a grandes grupos artísticos y su difusión a otras par

tes del mundo como la Opera de Beijin y grupos de danza tradicional o moderna. Incluso el reconocimiento a artistas individuales. Por otro lado, se fomenta y organiza ampliamente la producción de objetos artísticos, tradicionales, en grandes factorías en donde laboran cientos de obreros y obreras que producen, entre otras, esculturas de piedras semipreciosas o en madera, porcelanas, sedas estampadas a mano, pinturas sobre papel o seda, tapetes o tapices, papel picado, etc. Alguna parte de esta producción se destina al consumo interno como las "estampas de año nuevo" de Tientsin pero la mayoría está dedicada al comercio exterior que es promovido para conseguir dólares para llevar a cabo sus programas de desarrollo.

Considero que no es éste el lugar para llevar un estudio sobre la teoría, la práctica y las políticas culturales y artísticas de los países socialistas. Mi propósito es sólo señalar en líneas generales la orientación que han tenido. Un caso interesante es la práctica artística en Cuba; son indudables sus avances en varios sentidos: eliminación del analfabetismo, superación de los niveles académicos y fomento de las artes. La libertad en el terreno artístico ha dado por resultado no sólo una producción importante sino la emergencia de vanguardias. La literatura, la música y la danza cubanas ocupan un lugar importante en la creación internacional. Se han incrementado las investigaciones sobre arte popular, sobre todo en relación a sus raíces africanas. Y lo que es más importante, se crean organizaciones para difundir el arte y estimular su creación; no sólo en cuanto al arte profesional sino en cuanto a actividad cotidiana de todos los habitantes (17).

Sólo nos resta esbozar nuestra posición en cuanto a la proyección del arte popular en la construcción de una sociedad

socialista y las perspectivas que entendemos deben ser las que se abran para el arte. Para esto dividimos el problema en dos temas: 1) el papel del arte en las sociedades que luchan por su liberación, y 2) nuestra posición en relación al arte en los Estados obreros.

En cuanto al primer problema estamos de acuerdo en principio con la posición de Néstor García Canclini, expresada en su libro Arte popular y sociedad en América Latina en donde examina lo que se ha hecho en América Latina para contrarrestar el "seu do arte de masas y en favor de llevar el arte a las mayorías trabajadoras e involucrarlas en la creatividad estética". García Canclini le llama a éste "arte popular", nosotros preferimos darle el nombre de arte para el pueblo:

El arte popular, producido por la clase trabajadora, o por artistas que representan sus intereses y objetivos, ponen todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de su producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación. Para ello debe apelar no sólo a la sensibilidad y la imaginación, sino también a la capacidad de conocimiento y acción. Su creatividad y su placer consisten en ese trabajo sobre el lenguaje que lo potencia hasta convertirlo en una forma de praxis.⁽¹⁸⁾

De ser posible la creación -y hay que luchar porque sea-, desarrollo y práctica del arte para el pueblo,

pensamos que será (y es ya) un arte de transición que indudablemente juega y jugará un papel importante en las luchas de liberación. Su papel principal es: la creación de una conciencia proletaria y revolucionaria en las masas y en el rechazo a la penetración de ideología burguesa imperialista.

En cuanto al arte en las sociedades de gobiernos obreros nos remitimos nuevamente a Trotsky, quien desde 1917 afirma su posición de tomar en cuenta toda la cultura del pasado y sobre ella, con nuevas orientaciones, construir la de las sociedades socialistas. Este arte no deja de ser, también, un arte de transición. (19) Siendo una cultura y un arte nuevo, nutrido en la práctica humana milenaria, es un arte del pueblo. También el arte popular lo nutrirá, no con sus formas más burdas y atrasadas, sino con el acervo que represente lo mejor del pueblo. En ese sentido el nacionalismo no es más que un escalón para ascender a la creación de un arte universal. (20)

Nuestra edad no es la edad de una nueva cultura, todo lo más, un peldaño que a ella conduce. Lo primero es la asimilación colectiva de los principales elementos de la antigua cultura, que abrirá el camino hacia la nueva. (21)

Es una cultura, y un arte, de transición, como el mismo socialismo. Así no se puede hablar de una completa cultura proletaria

no, si por tal entendemos un sistema orgánico de conocimiento y técnica, armoniosamente desarrollado en todos los terrenos de producción material e intelectual.

Conseguir, tal como estamos empeñados, que cientos de millones de hombres aprendan por primera vez el arte de la lectura y la escritura y las cuatro operaciones

fundamentales de la aritmética, es una de las manifestaciones de mayor importancia cultural que cabe - imaginar ahora. La nueva cultura no tendrá esencia aristocrática, ni se destinará a una minoría privilegiada, aunque será patrimonio general de las masas y de la comunidad. Aquí también la cantidad se convierte en calidad, y al par que las masas incrementan su intervención en la cultura, ascienden en nivel intelectual y modifican su fisonomía. Pero este cambio se consumará tras una serie de etapas históricas. Y a medida que ocurra, se irán desdibujando los rasgos específicos del proletariado y desaparecerán las bases de una cultura proletaria.(22)

Pero sólo la revolución proletaria puede llevar a cabo la tarea de la construcción de una nueva sociedad y una cultura acorde con ella, que permita "a toda la humanidad elevarse a las alturas que sólo genios ^{so} litarios han alcanzado en el pasado".

Entonces, como dijimos en la Introducción de este trabajo, no habrá más arte popular y arte dominante: toda cultura y todo arte será del pueblo y para el pueblo. Todo arte será popular.

NOTAS:

1. Darcy Ribeiro. El dilema de América Latina. México, Siglo XXI, 1971, divide la sociedad en cuatro estratos: 1) las clases dominantes, 2) sectores intermedios, 3) clases subalternas pero integradas al proceso de producción y 4) clases oprimidas, marginadas (Pág. 8). Este mismo autor nos ofrece una estadística reveladora del estado de cosas en América Latina (exceptuando a Cuba) en relación a la América anglosajona:

1968

territorio en miles de kms.	población millones	P.I.B. millones dólares	P.I.R. per cápita dólares	Estudiantes Universita- rios	población urbana %	analfabetos %	
19,339	222.0	766.5	3454	7361.6	76	3	América anglo sajona
19,908	251.3	92.6	370	958.3	53	30	América Latina

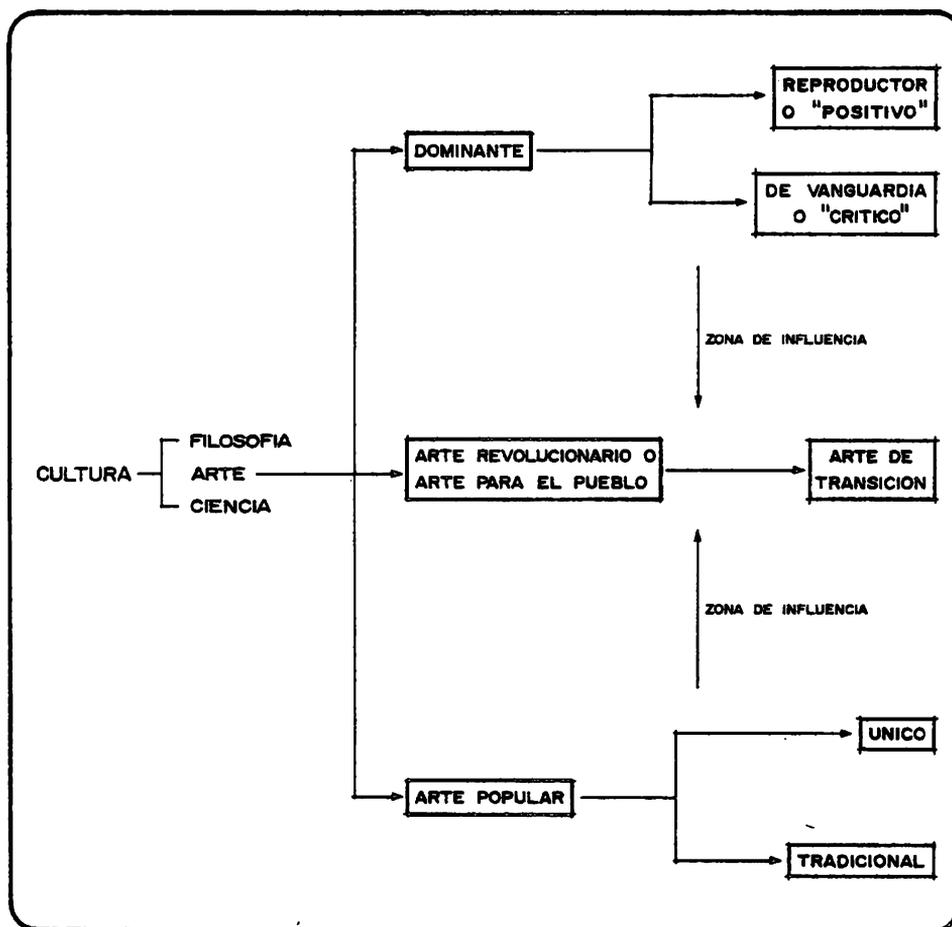
2. Roberto Fernández Retamar. Caliban. Edición interna del CCHN.
3. Diego Rivera en Azulejos. Tomo I, N° 3. Octubre de 1921 y reproducido en La Semana de Bellas Artes, semanario. Coordinación general Abraham Orozco González. México, SEP, N° 202, 14 de octubre de 1981, pág. 6, dice: "Felizmente este pueblo mexicano tiene desarrollado en grado increíble, el sentido plástico, todo lo producido por él tiene el sello de un arte superior, simple y refinado, a la vez, en todo hay un sentido de la belleza, salvo en lo que concierne a la gente que remeda lastimosamente lo de ultramar, y, es ciega y sorda a la vida y al arte: maravillosa flor - que aquí nace diariamente. Este profundo sentido plástico de la gente mexicana se manifiesta, de un modo dominante aun en las artes que no son - precisamente las del dibujo; el sentido del color, la materia, el movimiento, y la proporción como principales medios de manifestarse."
4. Confere: Daniel Rubín de la Borbolla. "Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento", ensayo publicado en la revista América Indígena, México, enero de 1959, V. XIX, N° 1 y reproducido en Textos sobre arte popular, Op. Cit. Pág. 125 a 135. Manuel Gamio "La industria nacional" en Forjando Patria, México, Porrúa, 1961. Reproducido en Textos... págs. 137 a 143. Porfirio Martínez Peñaloza. Permanencia, cambio y extinción de la artesanía en México, México, Fonart, 1982.
5. Adolfo Sánchez Vázquez. Sobre arte y revolución. Op. Cit. pág. 52
6. Ibm.
7. "Sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias". Resolución del CC del PC de la URSS, del 23 de abril de 1932. En Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo. Op. Cit. Vol. II, pág. 234 y - Andrei Zhadánov, "El realismo socialista". Discurso pronunciado en el - Primer Congreso de Escritores Soviéticos, el 17 de agosto de 1934. En - Ibm. Vol. II, págs. 235 a 240.

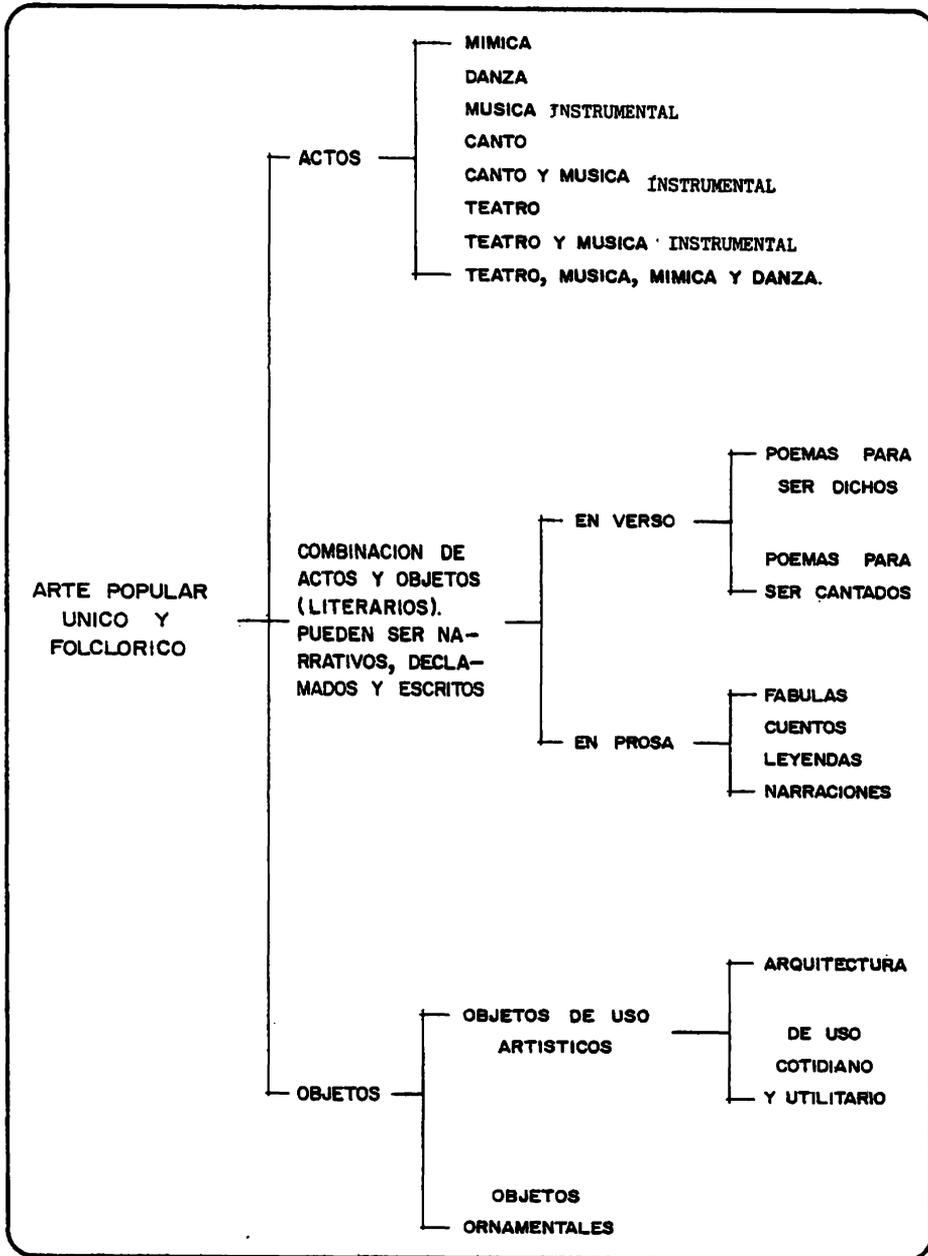
8. Ibm. Vol. II, págs. 241 a 249.
9. Nota de Adolfo Sánchez Vázquez en Ibm. Vol. II, pág. 249.
10. I. Savranski. La cultura... Op. Cit. pág. 243.
11. Ibm. pág. 244.
12. Ibm. pág. 245.
13. Ibm. pág. 247.
14. L. I. Brézhnev. Por el camino de Lenin. Discursos y artículos. 4 T. Moscú, 1974, V, IV, pág. 59. Citado por A.M. Aslanov. "El desarrollo de la cultura espiritual socialista: influencia y enriquecimiento mutuos de las culturas nacionales" en La estética marxista-leninista y la creación artística. Recopilación. Moscú, Progreso, 1980, pág. 61
15. Mao Dzedong. "Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenan". En Obras escogidas. 2 V. Buenos Aires, Platino, 1959.
16. El hecho de haber traducido la palabra "destruir" en lugar de "escardar" trajo como consecuencia interpretar mal la sentencia de Mao. De esa manera, aparentemente, Mao daba razón a los que querían negar todo el arte anterior, el arte europeo y todo lo que se estaba haciendo en los países no socialistas.
17. Un ejemplo puede ser el Movimiento de Artistas Aficionados, cuyo vigésimo aniversario fue recordado en la revista Revolución y Cultura. Dir. Miguel Angel Botalin. La Habana, septiembre de 1980.
18. Nestor García Canclini. Arte popular y sociedad en América Latina. Op. - Cit. pág. 74 (subrayado del autor).
19. León Trotsky. Literatura y revolución. Argentina, El Yunque, 1974, pág. 33.
20. Ibm. Pág. 40
21. Ibm. Pág. 119.
22. Ibm. Pág. 121.
23. Ibm. Pág. 287.

CAPITULO VII.

Clasificación del arte popular.

En base al trabajo metodológico de algunos autores, proponemos la siguiente clasificación del arte popular.





Clasificación de la producción de objetos artísticos populares por sus materiales más importantes.

- TIERRAS: barro, caolin, etc.
- TEXTILES: algodón, lana, fibras sintéticas.
- MADERA.
- LACAS PARA MADERA.
- FIBRAS VEGETALES PARA CESTERIA Y JARCERIA.
- METALES: Plata, oro, otros metales.
- CUERO.
- VIDRIO.
- PLUMAS.
- PAPEL.
- PRODUCTOS VEGETALES FRESCOS.
- PRODUCTOS COMESTIBLES: dulces, etc.
- ETC. (la inventiva popular es tan grande que utiliza cualquier material a su alcance.)

Clasificación de objetos de arte popular de acuerdo a las ramas del arte.

En objetos
utilitarios

como objeto
ornamental

PINTURA

Sobre papel, papel de amate, madera, vidrio, tela, lamina, piedra, muros, cerámica, mosaico, etc.

ESCULTURA

En cerámica, madera, vidrio, metales, piedras, estucos.

ARQUITECTURA

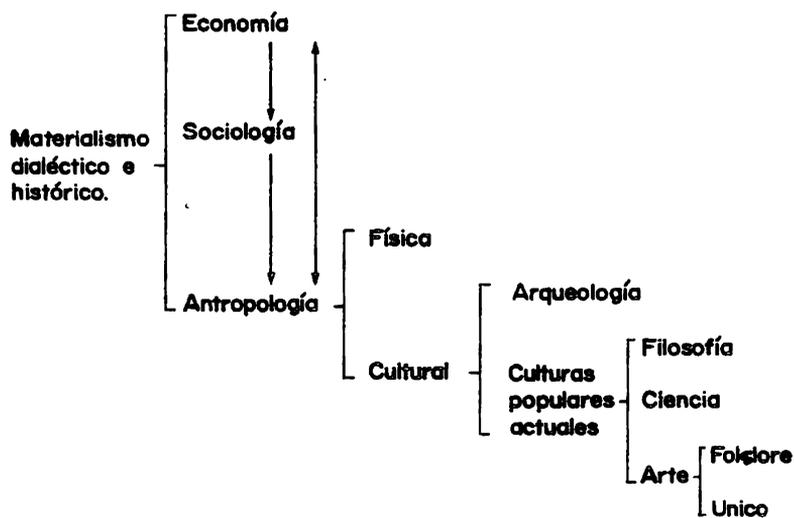
Con todos los elementos que el hombre del pueblo puede disponer en su entorno para cimientos, muros, cubiertas, recubrimientos, etc.

Clasificación metodológica del arte popular

DICIPLINAS.

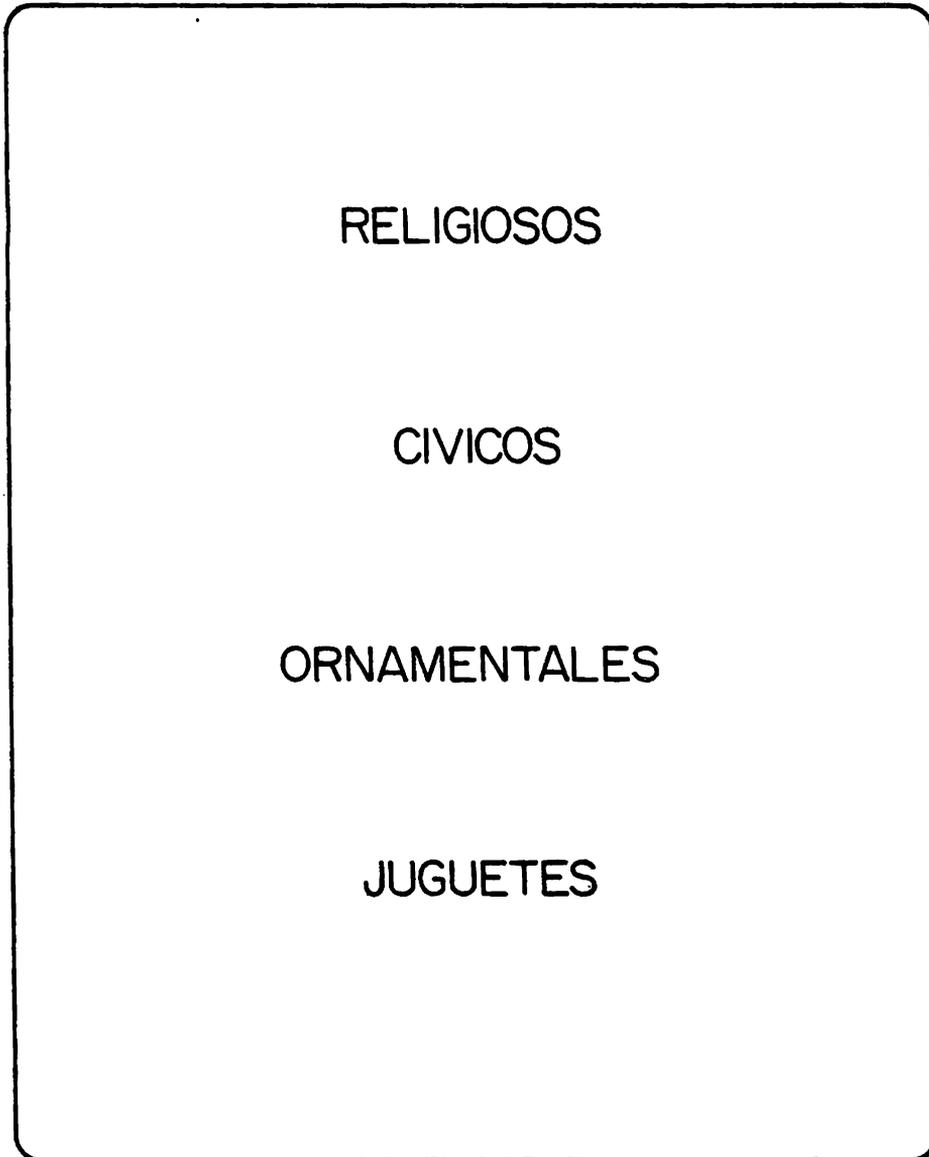


METODO.



LAMINA-VI

Clasificación de productos del arte popular, en general, de acuerdo a sus funciones.



Clasificación de V. Gusiev para lo que llama folclor.
(sólo actos y combinaciones (literarias)).

ESQUEMA "A"

A.- GENEROS EPICOS. Aquellos en que predomina la tipificación de fenómenos de la realidad objetiva sobre la expresión de la relación del hombre hacia ella.

B.- GENEROS LIRICOS. Aquellos en que predomina la tipificación de las relaciones del colectivo hacia la realidad.

C.- GENEROS DRAMATICOS. En lo que en lo subjetivo se expresa como objetivo. Se da como si fuera la realidad.

Estas son categorías que se combinan en ciertas obras o que se dan en toda su pureza.

Esta clasificación se especifica y se materializa en cada fenómeno determinado y ahí adquiere su nomenclatura. El folclor es multivalente, tiene diversas manifestaciones que se combinan.

TIPO	PALABRA Y MIMICA	PALABRA Y MUSICA	MUSICA Y MIMICA	MUSICA Y DANZA	PALABRA MUSICA Y DANZA
TIPO EPICO	GENEROS PROSAICOS	GENEROS CANTADOS			
TIPO LIRICO		GENEROS CANTADOS	GENEROS MUSICALES		GENEROS COREOGRAFICOS CANTADOS
TIPO DRAMATICO					ACCION RITUAL JUEGOS TEATRO POPULAR
					PALABRA MUSICA DANZA MIMICA

CLASIFICACION ESTETICA GENERAL DE LAS OBRAS DEL FOLCLOR
ESQUEMA "B"

ESPECIE	GRUPO	GENERO	T I P O
Epica	Oral	Proverbio, refrán, adivinanza, relato, mito.	Cosmogónico, etiológico, histórico-cultural, heroico.
		Leyenda	Toponímica, histórica heroica.
		Leyenda	Religiosa, utópico-social.
		Cuento	De animales, personajes, de hadas, aventuras.
	Relato	Fantástico, de recordación, relato analítico.	
	Musical-vocal	Relato épico cantada. Canción épica (epopeya)	Mitológico, heroico, histórico, socio-doméstico, cómico.
Formas transitorias Lirico-epicas.	Musical-vocal	Balada	Mitológica, histórica, socio-doméstica.
Formas transitorias Epico-liricas.	Musical-vocal	Romance	Heroico, histórico, socio-doméstico.
Lirica	Musical-vocal y musical-vocal-coreográfica.	Canción de trabajo, himno, canción heroica elegiaca, canción cómica, satírica.	De acuerdo al carácter de su existencia y de sus rasgos morfológicos.
	Musical-coreográfica.	Bailes y danzas sin canto.	
Formas de transición. Lirico-dramática.	Musical-vocal	Lamentos	Funerarios, nupciales, otros.
	Musical-vocal-coreográfica.	Canciones de juego, canciones de ronda.	Según el carácter de su existencia.
Dramática	Musical-vocal coreográfica.	Juegos	Animalísticos, productivos, amorosos, familiares, social-doméstico, guerrero.
	Musical-vocal-mímica.	Drama popular	Mitológico, histórico, heroico, socio-doméstico. (actuado por personas).
	Musical-vocal-coreográfica con elementos de artes plásticas.	Drama popular.	Mitológico, histórico, heroico, socio-doméstico. (actuado en teatro de muñecos, de sombras, etc.)
Formas de transición. Lirico-dramáticas.	Musical-vocal-coreográfica con elementos de artes plásticas.	Drama popular con personajes de épica.	Mitológicos, históricos, actuadas por personajes o en teatro de muñecos, de sombras, etc.

NOTA: Se pretende poner en el esquema sólo los géneros y tipos que se pueden dar en todas las partes pero pueden incluirse otros que aparezcan.

LIBROS CONSULTADOS

- * Antología de textos sobre arte popular. Prólogo de Rodolfo Becerril Straffon. México, FONART, 1982. 320 pp.
Incluye los siguientes autores: Dr. Atl, Adolfo Best Maugard, Salvador Novo, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Daniel Rubín de la Borbolla, Manuel Gamio, Miguel León Portilla, José Rogelio Álvarez, Luis Chávez Orozco, Jas Reuter, Manuel Toussaint, Electra y Tona tih Gutierrez, Porfirio Martínez Peñaloza, Victoria Novelo, Leonel Durán y Rodolfo Becerril Straffon.
- * Aretz, Isabel. Manual de Folklore. 4ª ed. Venezuela, Monte Avila Ed. 1976.
- * "Artes populares y artesanías de México" en Artes de México. Nos. 43-44, 1964.
- * Becerril Straffon, Rodolfo. "Prólogo" a la Antología Textos sobre arte popular. México, FONART, 1982. Págs. 87-135.
- * Bartók, Béla. Escritos sobre música popular. México, Siglo XXI, 1979.
- * Berger, René. Arte y comunicación. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. (Colección Punto y Línea). 96 pp.
- * Best Maugard, Adolfo. "Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano" en Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. México, julio 1932 (Nº 5).
- * Bibliografía de las artes populares plásticas de México. Prólogo de Alfonso Caso. México, Ed. Instituto Nacional Indigenista, 1950. (Memorias del - INI, Vol. 2).
- * Campos, Rubén. Los orígenes del arte popular mexicano. México, SEP, 1934.
- * Carpentier, Alejo. Ese músico que llevo dentro. 3 V. La Habana, Letras - Cubanas, 1980.
- * Carvalho Neto, Paulo de. Concepto de Folklore. Montevideo, 1955, y México, Promaca, 1965.
- * Caso, Alfonso. "La protección de las artes populares". en América Indígena. Vol. II. Nº 3, julio 1942. Págs. 25 a 29.
- * Colombres, Adolfo. (Compilador). La cultura popular. México, Premiá Ed. - 1982. (La Red de Jonás). 150 pp.
Autores incluidos: Rodolfo Stavenhagen, Mario Margulis, Leonel Durán, Guillermo Bonfil Batalla, Jas Reuter, Eduardo Galeano, Adolfo Colombres, Amilcar Cabral.
- * Corso, Raffael. El folklor. Buenos Aires, Eudeba, 1953.
- * Cortázar, Augusto Raúl. Hacia la investigación folklórica integral. Separata de la Revista de la Universidad de Buenos Aires. Tercera época, Año II, Nº 2. Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944.
- * Cortázar, Augusto Raúl. ¿Qué es el folklore? Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y a lo americano. Buenos Aires, Col. Lajoana, 1954.
- * Cortázar, Augusto Raúl. Bosquejo de una introducción al folklore. Concepto y método. Buenos Aires, Ed. Columba. 1959.
- * Cortázar, Augusto Raúl. Ciencia folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. 1976.

* Cuarenta siglos de arte mexicano. 8 V. México, Herrero, 1981. Arte popular. Vol. 7 y 8. Coordinación de Xavier Moyssén.

Incluye los siguientes autores: Porfirio Martínez Peñaloza, Carlos Martínez Marín, José Servín Palencia, Bárbara Dahlgren Jordán, Demetrio Sodi M., Francisco Xavier Hernández y Xavier Moyssén.

* Charlot, Jean. "La pintura de las pulquerías". En Forma, octubre, N° 1. México, 1926. Págs. 10-12.

* Dorfles, Gilo, et al. El Kitsch. Antología del mal gusto. Barcelona, Lumen, 1973. 308 pp.

Autores incluidos: John McHale, Clement Greenberg, Karl Pawek, Ludvig Giesz, Ugo Volli, Vittorio Gregotti, Aleksa Celebonovic y Gilo Dorfles.

* Encyclopedia americana. 30 V. New York, The International Ed. 1968.

* Encyclopedia of world art. Londres, Mc. Graw Hill. Vol. V. Art. Folk Art.

* Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. 5ª ed. Barcelona, Lumen, 1977. - 404 pp.

* Eco, Umberto. La definición del arte. Barcelona, Martínez Roca, 1968.

* Engels, Federico. El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, s/f. 248 pp.

* Espinoza, Arturo. La ciencia del folklore... 1929.

* Fernández, Justino. Arte moderno y contemporáneo en México. 2ª ed. México, UNAM, 1952.

* Fernández, Justino. El arte moderno en México, breve historia. México, Antigua Librería Robredo, 1937.

* Fernández Retamar, Roberto. Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América. Buenos Aires, La Pléyade, 1973.

* Flury, Lázaro. Folklore. Contribución a su estudio integral. Santa Fe, Argentina, Ediciones Colmegna, s/f.

* Freud, Sigmund. Psicología de las masas. Madrid, Alianza Editorial, 1969. - 204 pp.

* García Canclini, Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. México, Grijalbo, 1977. (Teoría y Praxis). 288 pp.

* García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. México, Nueva Imagen, 1982. 224 pp.

* García Ramos, Domingo. Arquitectura y artes decorativas. México, UNAM (Escuela Nacional de Arquitectura), 1966. 162 pp.

* Gramsci, Antonio. Cuadernos de la cárcel. Literatura y vida nacional, N° 4. México, Juan Pablos, 1976.

* Gramsci, Antonio. La formación de los intelectuales. México, Grijalbo, 1967 (Colección 70) 160 pp.

* Gramsci, Antonio. Los intelectuales y la organización de la cultura. México, Juan Pablos, 1975.

* Grossi Oscar y Tuero, Angel. Arquitectura popular. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977. 101 pp.

- ...iev, Víctor. Estética del Folklore. Moscú, Editorial Ciencias. 1964 (en ...).
- * Gutiérrez, Elektra y Tonatiuh. El arte popular de México en Artes de México. Número extraordinario 1970-1971. México.
- * Hadjinicolaou, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. México, España, Argentina, S. XXI, 1974. 232 pp.
- * Hauser, Arnold. Introducción a la historia del arte, 3ª ed. Madrid, Guadarrama, 1961.
- * Hegel, G.W.F. Fenomenología del espíritu. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- * Hegel, G.W.F. Necesidad y fin del arte. De lo bello y sus formas. (Estética) Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946. Págs. 33 a 45. En A. Sánchez Vázquez. Antología... Vid. Págs. 71 a 80.
- * Hoyos Sainz, Luis de y Hoyos Sancho, Nieves. Manual del Folklore. La vida popular tradicional. Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, 1947.
- * Imbelloni, José. Concepto y praxis del folklore como ciencia. Buenos Aires, Ed. Humanior, Sección E, Tomo 6, 1943.
- * Ivánov, Víctor, et al. Problemas de la teoría del arte. 2 V. La Habana. Editorial Arte y Literatura, 1980. Pág. 5.
- * Jakobson, Román. Ensayos de poética. México, Fondo de Cultura Económica. 1977. 262 pp.
- * Kant, Emanuel. "El arte bello". Crítica del juicio. Madrid, Ed. Vicente Jorro, 1914. Págs. 230-237. En A. Sánchez Vázquez. Antología... Vid. Págs. 67 a 70.
- * Kosciuszko, Marek. Dialéctica de lo concreto. México, Grijalbo, 1967. 270 pp.
- * La dicotomía entre arte culto y arte popular. (Coloquio Internacional de Zatecas 1975). México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979. 284 pp.
Textos de: George Kubler, Michel Ragan, Marta Traba, Mario Pedroza, Marta Foncerrada de Molina, Enrique Marco Dorta, Donald Robertson, Elisa Vargas Lugo, Adelaida de Juan, -
Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique y comentaristas.
- * La estética marxista-leninista y la creación artística. Antología. Moscú, - Editorial Progreso, 1980.
- * Leakey, Richard. Orígenes del hombre. México, 1982.
- * Lefebvre, Henri. Contribución a la estética. Buenos Aires, Procyon, 1956.
- * Levi-Strauss. El pensamiento salvaje. 3ª reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 416 pp.
- * Lewis, Oscar. Antropología de la pobreza. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- * Lukács, G. Historia y conciencia de clase. México, Grijalbo, 1969.
- * Lunacharski, Anatoly V. El arte y la revolución. 1917-1927. México, Grijalbo, 1975. 368 pp.
- * Luxemburgo, Rosa. Escritos sobre arte y literatura. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981. 272 pp.

- * Mandel, Ernest. La formación del pensamiento económico de Marx de 1843 a la redacción de El Capital: Estudio genético. México, Argentina, España, Siglo - XXI, 1968.
- * Mao Dzedong. "Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenán". En Obras escogidas. 2 V. Buenos Aires, Platino, 1959.
- * Marcuse, Herbert. Eros y civilización. México, Joaquín Mortiz, 1968.
- * Mariátegui, José Carlos. "El artista y la época" en Adolfo Sánchez Vázquez. Estética y Marxismo. (Vid) Vol. II.
- * Marín de Paalen, Isabel. "Etnoartesanas y arte popular" en Historia general del arte mexicano. México, Hermes, 1976.
- * Martí, Samuel. Canto, danza y música precortesianas. México, Fondo de Cultura Económica, 1961. 382 pp.
- * Martínez Peñaloza, Porfirio. Arte popular de México. México, Panorama, 1981.
- * Marx, Carlos. Contribución a la crítica de la economía política. 5ª ed. México, Ediciones de Cultura Popular, 1972.
- * Marx, Carlos. El capital. Traducción de Wenceslao Roces. 3 V. México, Fondo de Cultura Económica, 1946. (XVI reimpresión 1980).
- * Marx, Carlos. Introducción a la crítica de la economía política. 1857. México, Cuadernos de Pasado y Presente, 14ª ed., 1980.
- * Marx, Carlos. "Los fundamentos para una crítica de la economía política" - (Grundrisse). En el Método de la economía política. (Selección). México, Grijalbo, 1971. 160 pp.
- * Marx, Carlos. Obras escogidas. 3 V. Moscú, Editorial Progreso, 1974.
- * Marx, Carlos. Sobre arte y literatura. Madrid, Ciencia Nueva, 1968. 242 pp.
- * Marx, Carlos y Engels, Federico. Ideología alemana. 1ª parte.
- * Marx, Carlos y Engels, Federico. Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Bogotá, Pluma, 1980. 172 pp.
- * Marx, Carlos y Engels, Federico. Tesis sobre Feuerbach y L. Feuerbach y el fin de la filosofía alemana. México, Ediciones de Cultura Popular, 1972. 236 pp.
- * Medina, Andrés. ¿Existe una antropología marxista? Antología. México, UNAM, 1982. 134 pp.
- Otros autores: Carlos García Mora, Beatriz A. Albores Z., Gloria Artis, Manuel Coello, Ana Bella Pérez Castro, Antonio García de León, Carlos Villegas Ivich, Alfonso Gasca P., Gonzalo Aguirre Beltrán.
- * Mendieta y Núñez, Lucio. Los tarascos, monografía histórica, etnografía y -economía. México, 1940.
- * Mendieta y Núñez, Lucio. "Valor sociológico del folklore" en Valor sociológico del folklore y otros ensayos. México, UNAM, 1934. (Biblioteca de ensayos sociológicos).
- * Mezhulev, V. La cultura y la historia. Moscú, Progreso, 1980. 279 pp.
- * Moedano Navarro, G. "El folklore como disciplina antropológica, su desarrollo en México" en Tlatoani, 2ª época, N° 17. México, 1963.
- * Moles, Abraham. El Kitsch. Argentina, Paidós, 1973. 250 pp.
- * Montagu, Ashley. El sentido del tacto. Madrid, Aguilar, 1971 (Colección Arión) 282 pp.

- * Montenegro, Roberto. Pintura mexicana, 1800-1860. México, SEP, 1934.
- * Montenegro, Roberto. Retablos de México. México, Ed. Mexicanas, 1950.
- * Montoya Briones, José de Jesús. "Esbozo de una axiología del folklore" en Veinticinco estudios de folklore. México, UNAM, 1975. Págs. 131 a 137.
- * Moreno, Nahuel. Lógica marxista y ciencias modernas. México, Xólotl, 1981.
- * Moya, Ismael. Didáctica del folklore. Buenos Aires, Ateneo, 1948.
- * Moya Rubio, Víctor José. La vivienda indígena de México. México, UNAM, 1982.
- * Moyssén, Xavier. Pintura popular y costumbrista de México en Artes de México. Dir. Enrique Moreno de Tagle. México, N° 61, Año XII, 1965.
- * Murdock, G.P. Nuestros contemporáneos primitivos. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. 294 pp.
- * Murillo, Gerardo. (Dr. Atl). Las artes populares de México. 2 V. México, Librería Cultura, 1921.
- * Myrdal, Gunnar. El reto a la sociedad opulenta. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- * Navascues. "El folklore español. Boceto histórico". En Carreras y Candi. - Folklore y costumbres de España. Tomo I. Barcelona, 1943.
- * "Niños mexicanos" en Artes de México. Gerente José Lozada Tomé. Coordinación de Virginia Armella de Aspe, México, N° 129. Año XVII, 1970.
- * Nodoshivin, G.A. (o Niodoshivin) "La relación estética con la realidad" en Sánchez Vázquez, A. Estética y Marxismo. Vid. Vol. I. Pág. 137.
- * Novelo, Victoria. "Para el estudio de las artesanías mexicanas". en Textos sobre arte popular. Vid. Págs. 255 a 274.
- * Nueva antropología. Revista de Ciencias Sociales. Dir. Silvia Gómez Tagle. México, Año III, N° 11. Agosto 1979.
- * Ortega y Gasset, José. La rebelión de las masas. Madrid, Revista de Occidente, 1930.
- * Ortiz Angulo, Ana. La pintura mexicana independiente de la Academia en el - siglo XIX. Tesis para obtener el grado de maestría en Historia del Arte. México, ENAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1980.
- * Plejánov, Jorge. Cartas sin dirección. El arte y la vida social. Moscú, Progreso, 1958.
- * Plejánov, Jorge. La concepción marxista de la historia. El arte y la vida - social. México, Roca, 1973. 160 pp.
- * Pletnev, V. El Prolet-Kult y el arte. En A. Sánchez Vázquez. Estética y marxismo. Vid. Vol. 2. Pág. 213.
- * Povifia, Alfredo. Teoría del folklore. Córdoba, Argentina, Ed. Assandri, 1954. 217 pp.
- * Pretzell, Lothar. Votivtafeln. Ex-voto. México, Edición bilingüe alemán y español. Una aportación de la República Federal de Alemania a la Exposición Internacional de Arte popular con ocasión de la Olimpiada de 1968 en México, 1968.
- * Problemas de la teoría del arte. Selección y prólogo de Víctor Ivánov. 2 V. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1980. Antología.
- * Propp, Vladimir. Morfología del cuento. 5ª ed. Madrid, Ed. Fundamentos, 1981. 234 pp.

- * Redfield, Foster, Chertudi y otros. Introducción al folklóre. Introducción y selección de textos de Guillermo E. Magrassi y Manuel Ma. Rocca. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978. 176 pp. (Los fundamentos de las ciencias del hombre).
- * Redfield, Robert. "Sociedad Folk" en Revista mexicana de sociología. Año IV. Vol. LV. Nº 4.
- * Ribeiro, Darcy. El dilema de América Latina. México, Siglo XXI, 1971.
- * Rivera, Diego. en Azulejos. Tomo I. Nº 3. Octubre de 1921.
- * Rubín de la Borbolla, Daniel. "Arte Popular" en Artes de México. México, 1962. Nº 43/44. Año XI.
- * Rubín de la Borbolla, Daniel. Arte popular mexicano. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- * Rubín de la Borbolla, Daniel. "Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento". en América Indígena. México, enero de 1959.
- * Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología de textos de estética y teoría del arte. México, UNAM, 1972. 492 pp. (Lecturas Universitarias, Nº 14).
- * Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y marxismo. Antología. 2 V. México, Era, 1970. (El hombre y su tiempo).
- * Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México, Era, 1965. - 294 pp.
- * Sánchez Vázquez, Adolfo. Sobre arte y revolución. México, Grijalbo, 1979. (Textos Vivos, Nº 8, págs. 61 y sgts.)
- * Savranski, I. La cultura y sus funciones. Moscú, Progreso, 1983.
- * Sofri, Gianni. El modo de producción asiático. Barcelona, Ed. Península, - 1969. 234 pp.
- * Spengler, Oswald. La decadencia de Occidente.
- * Stavenghagen, Rodolfo, et al. La cultura popular. México, Premiá Editora, 1982. (La red de Jonás). 148 pp.
- * Steele Boggs, Ralph. "El folklóre. Definición". En Anuario de la Sociedad - Folklórica de México. Vol. III. 1942. México, 1943.
- * Swingewood, Alan. El mito de la cultura de masas. México, Premiá Editora, 1979. 144 pp.
- * Thoms, William John. "Carta" a la revista The Atheneum. Londres, 12 de agosto de 1846.
- * Toor, Frances. Mexican popular art. México, Mexican Folkways o Frances Toor - Studies, 1939.
- * Toussaint, Manuel. México y la cultura. México, SEP, 1946.
- * Trotsky, León. Historia de la revolución rusa. Buenos Aires, Indoamérica, 1954.
- * Trotsky, León. Literatura y revolución. Buenos Aires, El Yunque, s/f. 230 pp.
- * Uno más uno. Diario. Director: Manuel Becerra Acosta.
- * Varios. La Bauhaus. Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1971. 224 pp.
- * Vega, Carlos. La ciencia del folklóre. Buenos Aires.
- * Veinticinco estudios de folklóre. Homenaje a Vicente T. Mendoza. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1975.

32. P. Alfredo Poviña. Sociología del Folklore. También escribe Teoría del folklore. Córdoba, Argentina. Edit. Assandri, 1954.
33. Robert Redfield. "Sociedad folk" en Revista Mexicana de Sociología. Año IV. Vol. LV. No. 4.