

Lejemplos
(4)



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ACADEMIA DE SAN CARLOS

Algunos Problemas sobre el Arte
Comprometido.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A :

Antonio Salazar Bañuelos



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.

INDICE.

Introducción	pág.	1
Orígenes del Arte Comprometido	pág.	6
Notas	pág.	16
Un Intento Nacional: La Escuela Mexicana de Pintura	pág.	17
Notas	pág.	34
Del Realismo Crítico al Arte Militante	pág.	36
Notas	pág.	44
Hacia un Arte Nacional-popular	pág.	45
Notas	pág.	54
Búsquedas personales	pág.	55
Conclusiones	pág.	62
Bibliografía	pág.	71

INTRODUCCION.

Durante algún tiempo el terreno de las Artes Plásticas estuvo dominado por las corrientes informalistas y geométricas. Actualmente, se ha visto un resurgimiento de la figuración; resurgimiento aunado a una posición crítica ante las realidades que actualmente vive nuestra sociedad.

La vuelta a la figuración responde a la necesidad - que tienen los productores plásticos de enfrentar al espectador con su realidad político-social; para ello, se han valido de un gran número de estilos, que van desde el naturalismo más anacrónico, hasta la nueva figuración, que comprende una gama muy amplia de variantes. Existe una total anarquía en la elección de estilos que se proponen para las obras plásticas que desean sacar de su letargo a las masas populares: unos repiten estilos de comprobada aceptación popular con el fin de facilitar al espectador la interpretación de la propuesta plástica; otros, por el contrario, asimilan y transforman las aportaciones surgidas en nuestro siglo e intentan la creación de una nueva figuración que pueda realmente significar los problemas y preocupaciones de los hombres de nuestro siglo.

Pero a pesar de las "buenas intenciones" de muchos productores plásticos, que han intentado concientizar a las masas populares, y a pesar de la gran variedad de estilos que les presentan a los espectadores, por lo general, han sido incapaces de dar una verdadera lucha ideo-

lógica*.

Ante la necesidad que he tenido de comprometer mi producción artística en la lucha por una nueva sociedad, y ante el peligro (que he visto en la mayoría de los artistas que se dicen comprometidos) de no poder resolver adecuadamente las contradicciones que surgen de los postulados teóricos de un arte revolucionario y su adecuación en la práctica artística, me he visto en la necesidad de estudiar el problema de como entablar la lucha revolucionaria, en el terreno ideológico mediante propuestas plásticas. El resultado de dicho estudio, es -además de mi producción estética- este trabajo, apenas una aproximación, no exhaustiva, a la problemática que presenta la adecuación de forma y contenido en un arte comprometido con el momento histórico en que surge.

El concepto de la utilidad del arte en la lucha por la implantación de un régimen que garantice una verdadera justicia social, es un concepto básicamente marxista, pues el marxismo es la corriente político-filosófica que ha puesto mayor énfasis en la utilidad que tienen los artistas al comprometerse -junto con su obra- en la lucha del proletariado por la implantación del comunismo. Por tal motivo, esta tesis parte, principalmente, de las diversas

*Aquí uso el término de ideología en el sentido Hegeliano de tratado de las ideas, y no con la connotación que actualmente tiene como una justificación de la realidad existente, de una inversión de la realidad, de ideología en oposición a ciencia.

teorías marxistas que se han escrito sobre el arte y la lucha de clases.

Debo aclarar, que no intento hacer un estudio dogmático de las teorías marxistas sobre arte, pues no creo que el arte deba ser lo que a tal respecto dijo determinado teórico marxista, pues esto equivaldría a negar la dialéctica y caer en el maniqueísmo. En este estudio he citado las concepciones estéticas de algunos de los más destacados teóricos del pensamiento marxista, para así, tener suficientes puntos de referencia que puedan ayudar en la evaluación de las obras propuestas por los artistas comprometidos y ver así, si sus planteamientos teóricos son consecuentes con su quehacer artístico. Deseo aclarar que un artista no debe seguir necesariamente al pie de la letra los planteamientos estéticos del pensamiento marxista, sino que tendrá que proponer soluciones propias, pues veo una gran incongruencia en la simple aceptación de los planteamientos marxistas sobre la función del arte y los mediocres resultados obtienen, casi siempre, al seguir dichos planteamientos al pie de la letra, sin ningún sentido crítico (marxistas dogmáticos); o por tomarlos muy a la ligera o mal interpretarlos (marxistas vulgares), por tal motivo, esta tesis intentará dilucidar cuáles han sido las fallas más comunes en que han caído aquellos artistas que, al no estar convencidos de sus ideales, defienden con palabras lo que niegan ó minimizan con su práctica artística.

El problema del arte comprometido no termina con la adecuación de forma y contenido, pues habrá que dilucidar

¿Por qué la mayoría de los estilos artísticos que gustan a las masas, son inútiles para la toma de conciencia de clase y por el contrario, sirven para enajenarlos, para neutralizarlos, e incluso, para asimilarlos más al sistema? ¿Por qué las actitudes intelectualizantes en el arte -muchas de ellas de excelentes calidades estéticas, con mensajes que subvierten los postulados del sistema-, son rechazados por el grueso de la población? Ante tales síntomas, habrá que preguntarse si ¿el pueblo es contrario al arte o si el arte es totalmente inadecuado para transmitir mensajes que puedan concientizar a las masas?

Para responder a las anteriores preguntas, no bastaría ni con hacer un estudio sobre las diferentes teorías que han surgido sobre el arte comprometido, ni probar cuál es la mejor de ellas, sino que es necesario comprobar si el arte comprometido cumple o no su cometido de concientizar al proletariado. Para tal fin, habrá que remitirnos a la realidad; por ello, en esta tesis, cito a varios artistas, para que el lector pueda confrontar sus obras y vea si son congruentes con sus planteamientos estéticos, y si fuese adecuada la síntesis de forma y contenido, comprobar si es verdaderamente capaz de interesar al público y/o ayudarlo en la toma de conciencia de clase. Sólo así se podrá comprobar si la ineficacia de los postulados de algunos artistas -que se dicen comprometidos- son un problema de la plástica misma o producto de una incongruencia en los planteamientos estéticos que proponen.

El intento de dilucidar, en esta tesis, los problemas

que presenta el comprometer el arte en una lucha ideológica de liberación, -sin ni siquiera, repito, intentar ser exhaustivo-, se deben, sobre todo, a los planteamientos estético-políticos que quiero plasmar en mi obra; intento que todavía se encuentran en su fase experimental, pero que tarde ó temprano, tendrá que convertirse en una actitud frente a los sucesos político-sociales que sacuden a nuestra sociedad. El problema reside, principalmente, en la síntesis que pueda lograr en los planteamientos teóricos que sostengo y el resultado plástico que obtenga al poner en práctica los conocimientos estéticos y políticos que sostengo. Soy consciente de que el conocimiento de las teorías estéticas del marxismo y la convicción que de ellas puedo tener, no implican, necesariamente, el acoplamiento perfecto de teoría y práctica en mi obra, además, de las carencias de formación profesional de los egresados de la ENAP, y de la incapacidad de ésta para proporcionar maestros calificados que puedan realmente enseñar, hacen que la formación profesional de los alumnos tenga que ser, en su mayoría, autodidacta, con todas las carencias, deformaciones y cualidades que puede tener este tipo de enseñanza.

ORIGENES DEL ARTE COMPROMETIDO.

El 14 de Julio de 1789, el pueblo francés, cansado del yugo monárquico, asaltó y tomó la prisión de "La Bastilla" con lo cual se inicia la revolución que llevará a Luis XVI, cuatro años más tarde, a la guillotina.

Respondiendo en parte, a los ideales de la revolución, aparece el estilo Neoclásico, apoyado en la filosofía de la ilustración. El Neoclásico buscó el equilibrio entre dibujo y color, la recreación de temas y formas clásicas (grecolatinas). Debido a las supuestas concepciones democráticas que estos pueblos tenían y de su identificación con los ideales revolucionarios (aunque con el tiempo, se olvidan de la "belleza Universal" proclamada por Winckelmann), vuelven a un verismo naturalista.

Al destruir el régimen monárquico, la burguesía toma las riendas del poder. Los girondinos (alta burguesía) y los jacobinos (pequeña burguesía), luchan por el poder. Los primeros, al intentar exportar la revolución, provocan una guerra que no saben ganar. Destituidos del poder, son reemplazados por los jacobinos, quienes instalan el tribunal de la revolución y desatan el llamado Régimen del terror; lo que costó la vida a 35 ó 40 mil franceses (1).

El gobierno burgués surgido de la Revolución francesa, sustituyó el sistema de gobierno, pero no hizo concesiones al pueblo que siguió viviendo en las mismas condiciones inhumanas que antes de la revolución, producto de la explotación característica del sistema capitalista.

El período postrevolucionario fue una época de decepción; en general el pueblo ya no creía en la filosofía ilustrada. Artistas como Gericault, Delacroix, Victor Hugo, etcétera, se refugian en el pasado, en el individualismo en las utopías y en lo fantástico; en lo secreto y lo lúgubre; en el sueño y la locura (2).

"Hasta 1830 la burguesía esperaba que el arte fomentara sus ideales, y así defendía la propaganda política por medio del arte. 'El hombre no ha sido creado sólo para cantar, creer y amar... La vida no es un destierro, sino una llamada a la acción....; escribe el GLOBE en el año 1925. Pero después de 1830 la burguesía se vuelve recelosa frente al arte, y prefiere una neutralidad en vez de la antigua alianza... La burguesía se apropia del l'art pour l'art; se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada." (3)

El Romanticismo se extendió por toda Europa, adecuándose a las condiciones sociales, económicas y políticas de cada país. Tanto en Inglaterra como en Alemania, el romanticismo tiene en sus principios un carácter liberal. Con la Revolución Industrial, los ingleses se dan cuenta de lo que significa la explotación y deshumanización del obrero en un trabajo que le es ajeno por alienante. El papel que representan los intelectuales por esta época es de denuncia, pero esta concepción liberal del romanticismo no dura mucho. Las invasiones napoleónicas obligan a los ingleses a unirse con las fuerzas conservadoras en contra de la

Francia revolucionaria.

En Alemania, el romanticismo liberal termina con las guerras de liberación. Los intelectuales ven que la revolución no era sólo una discusión filosófica, como ellos creían, y por lo tanto, para asegurar sus privilegios, se unen a la monarquía.

En 1830 sube al trono de Francia Carlos X (ultramontano), quien decreta de inmediato la indemnización de los bienes confiscados por la revolución a la nobleza. El 25 de julio de ese mismo año, descontento por la elección de una Cámara opuesta a su política, decreta la suspensión de la libertad de prensa y la disuelve; reforma la ley electoral; convoca nuevas elecciones y nombra consejeros a varios personajes ultrarrealistas. Al día siguiente, se amotina el pueblo y se desata la llamada Revolución de julio, que depone al rey en sólo cuatro días. Lo sustituye el duque de Orleans, quien, en febrero de 1848, tras dos días de barricadas, es obligado a partir para Inglaterra al igual que Carlos X. El pueblo pide el sufragio universal.

Los intelectuales, ante la limitación creciente de los derechos personales bajo el reinado de Carlos X, se dan cuenta que la Restauración implica el fin de la revolución; reconocen que la poderosa burguesía capitalista es el apoyo más firme al régimen monárquico-constitucional. Así, el romanticismo se vuelve contra la Restauración y la reacción.

En 1827, Victor Hugo escribe el prólogo a su Cromwell,

en el cual sostiene la tesis de que el romanticismo es el liberalismo de la literatura. En 1831 Delacroix pinta La libertad guiando al pueblo detrás de las barricadas. En aquella época surgen los atentados terroristas y las predicciones de los socialistas románticos.

Saint-Simon, fundador del socialismo utópico, descubre que "la política debe convertirse en una ciencia de la observación, empleando los mismos métodos y los mismos sistemas que se emplean hoy en otras ciencias (...) reorganizar las ciencias sobre bases positivas de experiencia (...) basar todos los raciocinios sobre hechos observados y discutidos..." (4)

A pesar de sus predicciones, Saint-Simon fue mal interpretado por sus discípulos, quienes cayeron en un delirio de misticismo socialista. Los sansimonianos publicaron diarios bien informados e intentaron copiar la vida de las comunidades religiosas (en un templo o falansterio). Empezaron a construir un edificio en 1832, pero fueron encarcelados; "más por su conducta extravagante que por escándalos inmorales y por sus ideas políticas" (5). Al considerar que Francia no era tierra propicia para aplicar sus doctrinas, un grupo numeroso se trasladó a Oriente.

Otros seguidores de las ideas socialistas de la época fueron Fourier y Cabet, quienes también fundaron falansterios, icarias o grupos sociales en etapa de perfecta armonía. Ninguno de ellos duró más de cinco o seis años. Sin que nadie los combatiera, pues eran ellos mismos los que fundamentalmente se disolvían. (6)

En Inglaterra, Robert Owen, próspero industrial de origen burgués, se preocupó paternalmente por el bienestar de sus obreros. En su fábrica de New Lanark, implantó algunas innovaciones en beneficio de sus trabajadores. Todas las obras filantrópicas que llevó a cabo, en lugar de disminuir su capital, le produjeron mayor prosperidad. Owen llegó a sentirse apóstol y predicó una especie sui géneris de comunismo industrial e igualitario. Teoría que aprobaron numerosos partidos.

Trascendida la mera posición paternalista de la que había partido, Owen llegó, verdaderamente, a una identificación con la conciencia de clase del proletariado, y así, denunció que "la sociedad hasta hoy día ha sido esclava de la más monstruosa combinación de tres errores: la propiedad privada, los absurdos e irracionales sistemas religiosos y, por fin, el matrimonio que hace de la mujer propiedad del marido" (7). Declarado hereje pierde la popularidad y, por supuesto, la fortuna. Ya en Estados Unidos, fundó las colonias de "Nueva Armonía", mismas que fracasaron al igual que los falansterios.

Los artistas se entusiasmaron con las ideas socialistas y así es como Victor Hugo y George Sand se ponen al servicio de un "arte popular", exigido por los socialistas. Dumas, Merimée y Balzac coquetean con las ideas socialistas; sin embargo, terminó pronto el gusto, pues ante la falta de una verdadera conciencia social, claudicaron. Los románticos se volvieron conservadores y académicos. (8)

Ante las claudicaciones políticas del romanticismo y

su asimilación por la clase en el poder, aparece un nuevo estilo artístico, el Naturalismo. "El origen político del Naturalismo explica, sobre todo sus razgos antirománticos y morales: la renuncia a la fuga de la realidad y la exigencia de actitud absoluta en la descripción de los hechos; el deseo de impersonalidad e insensibilidad como garantía de la objetividad que quiere no sólo conocer y describir la realidad, sino modificarla; la modernidad, que se atiene al presente como único objeto importante; la tendencia popular, finalmente, tanto en la elección del tema como en la de público". (9)

La crítica aduce contra el naturalismo la falta de idealismo y de moral, de gozar de lo feo y vulgar, de lo morboso y lo obsceno; de ser una representación servil e indiscriminada de la realidad. Pero los naturalistas empleaban estas características como una forma de combatir a la reaccionaria sociedad de su época. Su desprecio del idealismo y su "revolcarse en el fango son parte de las armas que toma el naturalismo contra la burguesía" (10). "Millet pinta la apoteosis del trabajo corporal y convierte al campesino en héroe de una nueva epopeya, y Daumier describe la obstinación y la torpeza del burgués mantenedor del Estado*. Es evidente que la elección del motivo no está condicionado tanto por consideraciones artísticas como políticas". (11)

* Se mofa de su política, de su justicia, de sus diversiones y descubre toda la farsa fantasmal que se esconde detrás de la respetabilidad burguesa.

En literatura, Stendhal hace que el destino de sus héroes esté marcado por la lucha de clases. Balzac fundamenta la estructura social en bases económicas, anticipándose, en cierto modo, a las doctrinas del materialismo histórico; aunque una de las tantas diferencias, y por supuesto fundamental entre Balzac y Marx, es que Balzac ve la lucha del proletariado igual a la de otras clases, o sea, una lucha por ventajas y privilegios, mientras Marx ve en la lucha del proletariado por el poder y en su victoria, el comienzo de una nueva era en la Historia del mundo. (12)

En Inglaterra, Dickens denuncia con inflamadas palabras la explotación a la que era sometido el hombre en la sociedad industrial, pero a pesar de sus amargas acusaciones contra la sociedad, subestima los males sociales y los ve en una forma paternalista: "todo para el pueblo, pero sin el pueblo" (13).

En Rusia, la novela psicológica tiene en Dostoyevski y Tolstoi a sus mejores exponentes. Dostoyevski pertenecía en su juventud al círculo de ideas socialistas de Patraschebski. Por el papel que ahí desempeñaba se le condenó a muerte primero, y después se le conmutó por el destierro. Su estancia en Siberia parece haber quebrantado su rebeldía. "Su crítica del socialismo es un absurdo, el mundo que describe clama por el socialismo y por la libertad de la humanidad de la pobreza y de la humildad. Se tendrá que hablar en él del 'triunfo del realismo' de la victoria del artista de clara mirada y mentalidad realista sobre el político confuso y romántico (...) La síntesis del intelec-

tualismo y romanticismo es lo que hace época en el arte de Dostoievski, de ella procede la más progresista forma literaria de la segunda mitad del siglo pasado, forma que correspondió de modo excelente a la exigencia artística de aquella época ligada indisolublemente con el romanticismo que aspira inconteniblemente al realismo" (14).

León Tolstoi es un crítico implacable del capitalismo. Lucha contra las mentiras del Estado y la Iglesia; más, al desconocer las verdaderas causas que dan vida al sistema, predica una moral que significa la renuncia a toda actividad política, pero a pesar de sus prejuicios y errores, representa una tremenda fuerza revolucionaria y anticipa el movimiento anticapitalista en toda Europa. "En Tolstoi se puede hablar realmente no sólo de un 'triunfo del realismo', sino a su vez de un 'triunfo del socialismo', no sólo en la descripción sin prejuicios de la sociedad por un aristócrata, sino también del efecto revolucionario de un reaccionario nato" (15).

El naturalismo reveló la fragmentación, la fealdad y la inmundicia del mundo burgués, pero no podría ir más allá por desconocer los mecanismos del materialismo histórico; por lo tanto, el naturalismo se convirtió paulatinamente en un juego de luces y colores para decorar los salones de la burguesía, se convirtió en Impresionismo, movimiento que también fue rechazado en un principio por su apariencia de obra no terminada.

El romanticismo fue asimilado por la sociedad burguesa, por sus críticas en abstracto y por su visión paternalista de los problemas sociales. Los románticos apelaban a

los sentimientos y no a lucha política; criticaban la maldad de los seres humanos y no las causas sociales de esa maldad cercanos de su realidad; y la simpatía que sentían por las clases desposeídas desaparecía cuando se veían afectados sus propios intereses.

Pero el Romanticismo hizo historia, tuvo la agudeza visual que renovó la concepción que se tenía del mundo, delimitando la cultura moderna frente a la clásica. Toda la exuberancia, anarquía y violencia del arte moderno, proceden del Romanticismo, así como también su conformidad en el arte por el arte. (16).

La reacción a la pasividad del romanticismo, fue el Naturalismo. Quien verdaderamente consiguió inquietar a la burguesía, fue este movimiento, antecedente del arte comprometido de nuestro siglo, del arte como arma política; pero a pesar de que el Naturalismo logró en cierta forma concientizar a ciertos grupos, no pudo mantener su activismo y fue asimilado; pues la conciencia que tenía de los problemas, provenía directamente del romanticismo. Su apoyo ideológico era un socialismo utópico y religioso. Pretendió ser práctico y científico, más su entusiasmo era romántico y excesivo. Sólo tiempo después, ante un hecho como la Revolución de Octubre, en la Rusia zarista, el artista retomará el arte como arma política, apoyado ya en un excelente instrumento para la lucha revolucionaria: la filosofía política Marxista.

El arte de nuestros días está influido, básicamente, por los conceptos del romanticismo ó del naturalismo. De

las concepciones naturalistas, se pueden distinguir tres corrientes principales:

- 1.- Los que siguen repitiendo los conceptos y formas del naturalismo del siglo pasado.
- 2.- Los que han superado los viejos moldes para llegar a la militancia política.
- 3.- Los que hacen un arte verdaderamente revolucionario: arte nacional-popular, según concepto del teórico italiano Antonio Gramsci.

- 1.- José Pijoán, Historia del Mundo, Barcelona, Salvat Editores de México, S.A., 1970, 10 vols., vol. VIII, Pág. 298
- 2.- Apud. Arnold Hausser, Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1963, 3 vols., vol. II, págs. 360 y 362
- 3.- Apud. Arnold Hausser, Op. cit., vol. III, pág. 33
- 4.- José Pijoán, Op. cit., vol. IX, pág. 56
- 5.- Apud. Ibidem., págs. 56 y 58
- 6.- Ibidem., pág. 60
- 7.- Idem., pág. 68
- 8.- Apud., Arnold Hausser, Op. cit., vol. III, pág. 31
- 9.- Ibidem., pág. 83
- 10.- Apud. Idem., pág. 83
- 11.- Idem., pág. 86 y 87
- 12.- Apud., Idem., págs. 43, 47 y 65
- 13.- Idem., pág. 153
- 14.- Idem., págs. 178 y 183
- 15.- Idem., pág. 194
- 16.- Apud. Idem., vol. II, págs. 349, 350, 352

UN INTENTO NACIONAL: LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA.

Debido a las condiciones socio-políticas de la Europa de fines del siglo XIX el naturalismo fue claudicando poco a poco, así mismo se transformó en impresionismo, la militancia política del artista en su quehacer estético terminó. Casi todos los estilos que aparecieron después del Naturalismo se refugiaron en el arte por el arte y los artistas que mantenían aún una postura científica frente a la sociedad, se limitaron en su mayoría a criticar las consecuencias y no las causas de los males sociales. Como ejemplos se podrían citar a Toulouse Lautrec, Rouault, los expresionistas, etcétera.

En Europa nació la militancia política por medio del arte, pero a fines del siglo pasado terminó, para resurgir, nuevamente, con mayor dinamismo y fuerza a principios de este siglo en la naciente URSS; así como en los años veinte, en el México posrevolucionario, tuvo como objetivo principal concientizar al pueblo para que continuase la revolución hasta la implantación de la dictadura del proletariado.

Este capítulo tratará no del surgimiento del arte militante en nuestro país, sino de sus aportaciones, enseñanzas y claudicaciones.

Una de las consecuencias de la Revolución de 1910 en nuestro país fue el movimiento muralista, encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Oroz-

co; quienes se encargaron de reseñar la Revolución mexicana, así como también reafirmar nuestra nacionalidad -asfiada por el imperialismo extranjero y el pensamiento colonizado de nuestra burguesía.

En el año de 1921, cuando era presidente de la República Alvaro Obregón, se nombró a José Vasconcelos Ministro de Educación Pública. Mandó llamar de Europa a Rivera y Siqueiros, a quienes encargó la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria número uno; así se pintó el primer mural en el anfiteatro Bolívar.

Tanto Diego Rivera como David Alfaro Siqueiros simpatizaban con las ideas de la revolución de 1917, y veía en México la atmósfera propicia para dirigir el movimiento político hacia el socialismo. Por tal motivo, toman posición en la lucha cultural, y así, publican el 15 de junio de 1924 el "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores", en el periódico El Machete (su redacción y conceptos son del año de 1922, basados en las ideas de Siqueiros), donde se proclama que "el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva (...) Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública (...) Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de

un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y combate".

El manifiesto está firmado por: "El secretario general, David Alfaro Siqueiros; primer vocal, Diego Rivera; segundo vocal, Xavier Guerrero; Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida" (1).

La creación de una Estética nacional, tiene sus antecedentes pictóricos en: José Guadalupe Posada, Saturnino Herrán y Gerardo Murillo (a) Dr. Atl. Diego Rivera asimilará las aportaciones de sus antecesores e incorporará, además, elementos de las culturas precortesianas, cuyos herederos, los campesinos, viven aún marginados y explotados por nuestra cultura.

"Se reprocha a Rivera no haber vuscado asuntos más risueños de nuestra realidad, y para muchos, aquellos frescos eran una ofensa a México, pues representaban nada más su lado malo, la vida del pueblo bajo de la ciudad, la del campesino indígena, es decir, la parte más atrasada y primitiva del país, en cambio, no aparecían allí tipos civilizados, ni los aspectos alagadores del México moderno" (2). Diego Rivera no pintó sólo para criticar, sino que su obra fue realizada para concientizar al proletariado del papel histórico que debe realizar en nuestro país. Por tal motivo, tuvo que incorporar a su obra la concepción materia-

lista de la historia, la lucha de clases, la dialéctica y la militancia política (ahí están como ejemplo las escaleras de Palacio Nacional, los murales de la Escuela de Agricultura de Chapingo, los Murales del Palacio de las Bellas Artes, los murales del ~~segundo~~ ^{segundo} piso de la Secretaría de Educación Pública, y otros más).

La excelente integración de arte y lucha política en la obra de Diego Rivera, le trajo la admiración de León Trotski; "¿Deséais contemplar con vuestros propios ojos, los móviles ocultos de la revolución social? Ved los frescos de Diego Rivera" (3). La militancia política por medio del arte no excluye las altas calidades estéticas que pueda tener el arte.

Rivera tuvo muchos seguidores que, en vez de continuar la lucha política que él proponía por medio del arte, simplificaron y deformaron sus propuestas. Sus seguidores cayeron en alguna de las siguientes tendencias que, al pretender cambiar las estructuras del sistema, sólo consiguen reafirmarlo. "Así sucede que hay hombres que, pensando como revolucionarios, sienten como pequeño-burgueses" (4). Por ello la mayoría de sus seguidores cayeron en: el simbolismo, el misticismo, el folklorismo o en el populismo.

SIMBOLISMO.

En la pintura de Diego Rivera abundan los símbolos (banderas rojas, rifles en alto, estrellas rojas, hoces y martillos. Pero estos se encuentran en un contexto que

les da sentido y fuerza expresiva, pues la obra misma los necesita para reformar su contenido. Artistas como Raúl Anguiano, Leopoldo Méndez, González Camarena, Adolfo Mexiac, y otros, separan los símbolos de las figuras que le dan validez; descontextualizan los símbolos al presentarlos aislados y con un sentido decorativo (por ejemplo: retratos de Emiliano Zapata idealizados como estrellas de cine), por lo que el supuesto mensaje revolucionario se diluye; fomentando así el consumismo de carteles, camisas y calcomanías cuya consecuencia básica es el desgaste de la imagen y por supuesto, de su significado. Es el resultado de una mala aplicación de principios marxistas; marxismo mal entendido, falso, epidérmico, convertido en moda.

Se podría decir que lo que pretende el artista es familiarizar al pueblo con los grandes revolucionarios de nuestro tiempo; pero sobre este punto, Lenin nos dice: "Sería más peligroso todavía que pretendiéramos aprender solamente las consignas comunistas. Si no comprendiéramos a tiempo este peligro, si no hiciéramos toda clase de esfuerzos por evitarlo, la existencia de medio millón o un millón de jóvenes de los dos sexos, que después de semejante estudio del comunismo se llamasen comunistas, no causaría sino grandes prejuicios a la causa del comunismo". (5) Por otra parte, Mao Tse-Tung señala: "por ello, nos oponemos por igual tanto a las obras con enfoques políticos erróneos. Como a la tendencia al 'estilo de cartel y consigna', que si bien es acertado en cuanto a apreciación política, carece de vigor artístico. En el terreno

del arte y la literatura debemos de librar la lucha sobre dos frentes". (6)

MISTICISMO.

Podría decirse que lo contrario al simbolismo es el misticismo; caracterizado por aquellas obras que carecen de un marco teórico. Desconoce las verdaderas causas de la explotación, la miseria, la opresión, la represión policiaca etc. de los movimientos populares.

Todo lo reducen a una lucha por el poder entre buenos y malos, ricos y pobres.

El misticismo ha servido para que la burguesía pida más sacrificios a las clases trabajadoras para salir de los problemas económicos, políticos y sociales, sin alterar en absoluto las estructuras del sistema. Artistas como González Camarena, Alfredo Zalce, Moreno Capdevilla, Xavier Iñiguez ó Chávez Morado tratan de que el espectador tome conciencia de los problemas al reflejar las miserias del capitalismo. Pero, "como es sabido, el arte verdadero no se limita a reproducir los fenómenos de la realidad, sino que proporciona ciertas generalizaciones y aspirará a descubrir determinadas esencias (...) el objeto específico del arte no es el objeto de una representación, sino de un conocimiento (...) El objeto del conocimiento se descubre mediante el análisis de la generalización que proporciona el arte, o también gracias al análisis de su contenido ideológico específico" (7).

El arte como reflejo de la realidad es un concepto, fundamentalmente, de Georg Lukács. Mal interpretar o desconocer el verdadero significado de sus conceptos, es caer en el misticismo: "El arte auténtico tiende, pues, a ser profundo y abarcante. Se esfuerza por abrazar la vida en su omnilateral totalidad. Profundizando lo más posible, intenta descubrir los momentos esenciales ocultos tras los fenómenos, pero no los representa abstractamente, separados y contrapuestos a los fenómenos, sino que da forma al nuevo proceso dialéctico en el cual la esencia se muta en fenómeno, se revela en el fenómeno; así como el aspecto del mismo proceso en el cual el fenómeno descubre con su movimiento su propia esencia" (8).

Esos artistas, en vez de seguir la teoría de Lukacs, se apegan a la propaganda indiscriminada de conceptos políticos por medio del arte, siguiendo así la estética propuesta por el estalinismo. Y a pesar de que en la URSS estaba justificado este movimiento por verdaderas causas sociales (según comenta Sánchez Vázquez en el prólogo a su libro Estética y Marxismo*), en nuestro país no tenía cabida, principalmente por no ser aun socialista. Recordemos que uno de los principales puntos de esta estética -actualmente muy desprestigiada, incluso en la URSS- es que el arte realizado bajo el socialismo es superior al del capitalismo, pues toman el progreso social como progreso artís-

* Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y Marxismo, México, Era, 1975, 2 vols.

tico, contradiciendo de esta manera la teoría de Marx que afirma que el progreso social y el artístico no son paralelos (9). Otra consigna de la política artística estalinista consiste en que todo proyecto debería ser presentado para la aprobación del partido, asunto que casi nadie ha cumplido, con excepción de Diego Rivera (10).

Una característica muy común del misticismo, consiste en tratar los acontecimientos sociales como productos de una especie de super-héroe; es decir, se reduce la complejidad de los movimientos político-sociales a la iniciativa de un sólo hombre, visto como un todopoderoso. El caso típico, se encontraría en la maxificación de dirigentes políticos, como serían los casos de Stalin ó Mao-Tse-Tung. La exageración de los altos dirigentes con carácter mesiánico, como salvadores y no como catalizadores sociales, son razgos que están emparentados con la estética del fascismo*. Recordemos la estética del franquismo, de la Italia de Mussolini ó las consignas de los alemanes durante el tercer Reich como pueblo elegido. Así, ahora, algunos artistas tratan de dar esta característica a la clase obrera.

* Vid.- Susan Sontang, El fascismo en América, artículo: "La fascinación del fascismo", México, Nueva política, 1976, 288 págs., págs. 261-281.

El arte como reflejo de la realidad es un concepto, fundamentalmente, de Georg Lukács. Mal interpretar o desconocer el verdadero significado de sus conceptos, es caer en el misticismo: "El arte auténtico tiende, pues, a ser profundo y abarcante. Se esfuerza por abrazar la vida en su omnilateral totalidad. Profundizando lo más posible, intenta descubrir los momentos esenciales ocultos tras los fenómenos, pero no los representa abstractamente, separados y contrapuestos a los fenómenos, sino que da forma al nuevo proceso dialéctico en el cual la esencia se muta en fenómeno, se revela en el fenómeno; así como el aspecto del mismo proceso en el cual el fenómeno descubre con su movimiento su propia esencia" (8).

Esos artistas, en vez de seguir la teoría de Lukacs, se apegan a la propaganda indiscriminada de conceptos políticos por medio del arte, siguiendo así la estética propuesta por el estalinismo. Y a pesar de que en la URSS estaba justificado este movimiento por verdaderas causas sociales (según comenta Sánchez Vázquez en el prólogo a su libro Estética y Marxismo*), en nuestro país no tenía cabida, principalmente por no ser aun socialista. Recordemos que uno de los principales puntos de esta estética -actualmente muy desprestigiada, incluso en la URSS- es que el arte realizado bajo el socialismo es superior al del capitalismo, pues toman el progreso social como progreso artis-

* Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y Marxismo, México, Era, 1975, 2 vols.

PATERNALISMO.

El paternalismo es una deformación mas del arte como instrumento de lucha, y consiste en subestimar el entendimiento del pueblo, tomándolo como sujeto ignorante y no como un sometido, por la explotación, a la ignorancia. (Un ejemplo actual en México es el cartonista Alberto Beltrán, en el periódico El Día. Intenta aducar políticamente a la gente hablando de la burguesía, de las trasnacionales, del endeudamiento del país, etcétera, con formas anacrónica, inefectivas y populacheras). Tal vez con lo reiterativo del mensaje y su simplismo, se pretenda emplearlo como una forma de facilitar su comprensión, pero ante este problema, Gramsci nos dice: "Para ser fáciles habríamos tenido que desnaturalizar y empobrecer una discusión que se refería a conceptos de la mayor importancia, a la sustancia más íntima y preciosa de nuestro espíritu. Hacer eso no es ser fáciles: es ser tramposos, como el tabernero que vende agua teñida dándolo por barolo o lambrusco (Barolo: vino tinto denso del Piamonte. Lambrico: vino ácido y algo espumoso de Emilia). Un concepto difícil en sí mismo no puede dar en fácil por la expresión sin convertirse en torpe caricatura. Y, por lo demás, fingir que la aguada torpeza sigue siendo el concepto es propio de bajos demagogos, de tramposos de la lógica y de la propaganda (...)

El arte es educador en cuanto es arte, pero no en cuanto arte educador, porque en este caso no es nada, y la nada no puede educar" (11).

Las clases trabajadoras no necesitan que se les repita lo que ellos mismos viven en carne propia. Se les invita a que se sindicalicen, pero no se les explica qué es lo que debe de ser un sindicato ni cuáles deben de ser sus objetivos (por eso la mayoría de los sindicatos son manipulados por sus dirigentes). En resumidas cuentas, no se plantea el problema de lo que deberían de hacer los obreros y campesinos para terminar con su explotación, -tal y como lo hacen los padres- ; de ahí el nombre de paternalismo: "eso son asuntos para gente adulta".

FOLKLORISMO.

"En esta esfera es necesario también distinguir diversos estratos: los fosilizados que reflejan condiciones de vida pasadas y que son, por lo tanto, conservadores y reaccionarios y; los estratos que constituyen una serie de innovaciones frecuentemente creadoras u progresistas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo y que están en contradicción, o en relación diversa con la moral de los estratos dirigentes"(12).

Diego Rivera tuvo el gran acierto de convertir los rasgos indígenas en un canon de belleza, en contra del malinchismo que ve en la raza blanca el prototipo de belleza ideal. La postura de Diego Rivera fue de ruptura, de cambio, de renovación, y de ahí su valor. Artistas como Jesús Guerrero Galván, Fany Rabel, Miguel Cobarrubias, Trinidad Osorio y otros, también han pintado al indígena más no para revalorarlo, sino para convertirlo en mexican curious.

Estos artistas -al igual que los extranjeros-, ven en el subdesarrollo de nuestro país, un mundo primitivo, lleno de reliquias y tesoros arqueológicos escondidos; gente humilde y sencilla; gente pobre, pero feliz.

Según el folklorismo, el indio -en el término peyorativo y condescendiente, como ellos lo usan-, nace, vive y muere pobre, siendo esta condición una cualidad religiosa; además se le supone más feliz que el hombre moderno y su complicada y "absurda cultura"; los niños siempre sonríen y se alegran de ser lo que son, están de acuerdo con su modo de vida (lumpen proletario); no necesitan trabajar pues la selva les da todo, y matan el tiempo cazando pajaritos, peces o lagartijas.

Los artistas pintan sombrero rudos y tehuanas para cubrir una realidad social (la del indígena) y por ser este tipo de pintura uno de los géneros más vendibles entre nuestra burguesía (es la visión que la burguesía desea proyectar como falsificación encubridora de la realidad social) y el único -se podría decir- entre los extranejos. "Así, el folklore ha estado ligado siempre a la cultura de la clase dominante y, a su modo, ha extraído de ella motivos que entran en combinación con la tradición precedente. Por otro lado, no hay nada más fragmentario y contradictorio que el folklore" (13).

POPULISMO.

Una de las características constantes de la obra de

Diego Rivera fue la representación del pueblo. "Descubrió México para los mexicanos", como diría Samuel Ramos; y si descubrió al pueblo fue porque quería que los mexicanos tomaran conciencia de sus realidades. Actualmente, Zalathiel Vargas, también intenta enfrentar al pueblo con su realidad y, por tal motivo, su obra intenta mostrar los problemas de la burocracia, de la televisión, del fútbol. La ironía con que trata estos problemas no es suficiente, pues -como dice Gramsci- "el elemento estilístico adecuado en el caso de la acción histórico-política, la actitud característica de la distanciamiento-comprensión, es, en cambio, el 'sarcasmo' (...) el sarcasmo tiene que entenderse como una expresión que subraya las contradicciones de un período de transición (...) tiene que expresarse y divulgarse con una actitud polémica, pues en otro caso sería una 'utopía' porque parecería 'arbitrariedad' individual o de secta (...) y ha de crear un gusto nuevo, y hasta un lenguaje nuevo como medios de lucha intelectual (...) su elemento esencial es la 'pasionalidad' hecha criterio de potencia estilística individual, de la sinceridad, de la convicción profunda por oposición al lorismo y al mecanicismo" (14).

Antes de continuar, tengo que aclarar que Gramsci utiliza los términos de manera no convencional, los rescata y les da otro sentido, por eso las comillas, para que no se entienda en la forma tradicional sino en su verdadero significado (por ejemplo: "pasionalidad" no tiene para Gramsci connotaciones románticas; para él, este término

significa en su contexto, profundizar cada vez más en el conocimiento del material que se está estudiando, involucrándose con éste, comprometiéndose).

Para hacer partícipe a la gente de su problemática, no basta con plantearle el problema; es necesario convencer, involucrar al espectador en el proceso, y no dirigirse a él con un lenguaje colonizado como es el caso de Zatlathiel Vargas: pop art y comics underground-, sino que se necesita hablar al pueblo en su propio lenguaje.

Otra forma de populismo consiste en recrear asuntos consumados o demasiado conocidas por el pueblo, como la Revolución mexicana, (por ejemplo Arnold Belkin ó Enrique Estrada,) que sirve para distraer al interés de la gente en problemas actuales. Hablar de la revolución sin un sentido verdaderamente crítico, es reafirmar al sistema por ser éste la consecuencia de la Revolución mexicana de 1910.

Uno de los errores en que caen frecuentemente los llamados artistas comprometidos, es repetir indiscriminadamente esquemas ya dados, superados. La Escuela Mexicana de Pintura -al igual que el Taller de Gráfica Popular-, han repetido incansablemente un estilo envejecido, desgastado y asimilado que con un mercado amplio, pretende justificar el caduco sentido de sus obras, mediante una ideología izquierdizante, más que izquierdista. "El estilo audaz y grandioso con que Diego Rivera pintó las luchas, las victorias y el trabajo repleto de sentido del pueblo no tiene nada de común con el estilo de los antiguos pintores

convencionales, no se encuentra en él ningún detalle superfluo, ninguna huella de naturalismo estrecho o de pose romántica" (15).

El estilo de Rivera no es gratuito, proviene de Gauguin, de la revaloración del arte popular mexicano, e incluso de los códices. Tras las obras de Diego Rivera se encuentran las enseñanzas de los artistas florentinos del siglo XV. La formación de Rivera es académica, palabra que actualmente tiene connotaciones negativas por el amaneramiento academicista en que muchos artistas se refugian para explotar, exclusivamente, sus habilidades técnicas ante la carencia de conceptos. Los artistas que se autodenominan comprometidos, emplean el naturalismo burgués del siglo XIX, desprecian las innovaciones pictóricas de nuestro tiempo tachándolas de necesariamente decadentes. George Lukacs demuestra lo contrario: "no se debe menospreciar tampoco las corrientes reaccionarias o decadentes que se manifiestan en la vida social, en la cultura y en la literatura, y que ejercen ellas también, su influencia sobre el contenido y la forma del realismo socialista. La evolución de Becher o de Brecht hacia un arte socialista, sería incomprensible sin los movimientos alemanes expresionistas y neo-realistas ('Neue Sachlichkeit'), y la de Aragón y Eluard serían igualmente inexplicables sin el precedente del surrealismo francés" (16).

Recordemos, también, que el estilo de Siqueiros proviene del futurismo (movimiento esencialmente italiano que se une al fascismo). No importan tanto las herramien-

tas que se emplean, como el uso que se hace de ellas. "si el arte que refleja la realidad es arte, lo es, ante todo, porque refleja creadoramente, o mediante la creación de una nueva realidad. Así, pues, hacer de determinadas formas de creación el arte auténtico o por excelencia, equivale a negar su condición esencial y necesaria: como actividad creadora" (17). "El artista debe expresar lo que nadie ha expresado antes. La repetición de lo ya expresado (y esto difícilmente lo entienden, por ejemplo, algunos pintores) no es arte, sino sólo artesanía, a veces, muy fina. En este sentido, el nuevo contenido exige una nueva forma". (18).

Una excelente síntesis de nuevas formas expresivas para nuevos contenidos sociopolíticos, se encuentra en la obra de David Alfaro Siqueiros, quien utiliza materiales y técnicas innovadoras en su época -como serían la piroxilina, la pistola de aire, la composición poliangular, etcétera- no para pintar como hasta entonces se había hecho con los materiales tradicionales, sino para lograr novedosos efectos estéticos, innovaciones que no fueron simplemente usadas con fines esteticistas, como para expresar con mayor claridad los planteamientos estético-políticos de un nuevo estilo que fueran acordes con la problemática de la sociedad de su momento. Siqueiros no empleó nuevas técnicas por la simple renovación técnica, lo hizo para crear obras donde la forma reforzara el contenido; para reforzar la lucha política de la izquierda en México.

Una obra artística jamás podrá justificarse por su

contenido político. León Trotski escribió al respecto: "Que sea un arte inhábil -dicen- no importa, con tal que tenga 'sonido de la patria'. Esto es, sencillamente falso. Un 'arte inhábil' *no es arte, y por lo tanto, no puede ser empleado por los que quieren trabajar (...) Por esto ya no es marxismo, sino una ideología reaccionaria y populachera, teñida de 'proletaria'. El arte para el proletariado, no puede ser de segunda categoría" (19). Y Mao Tse-Tung señala: "Las obras de arte, por muy progresistas que sean políticamente, son impotentes si carecen de calidad artística" (20).

El desconocimiento de la evolución del hombre y su cultura, ha hecho que muchos artistas se refugien en estilos románticos o naturalistas, siguiendo el ejemplo de los socialistas románticos. Si Millet, Courbet y Rivera han trascendido, no fue por haber planteado problemas sociales, sino por haber representado las fuerzas más progresistas de su época, por haber fomentado el cambio social. Trotski, Lenin y Mao, entre otros, han dado importancia al arte como arma de lucha, no por ser un medio más de propaganda, sino por haber descubierto que el arte ayuda al cambio social, mientras este se conserve fiel a sí mismo.

Cesare Pavese señala: "Yo siento un solo deber lite-

* No tomado como perfeccionamiento preciosista, sino en el sentido de no logrado: de incongruencia en la síntesis de forma y contenido.

rario para con esos nuevos lectores, que son, además, todos los hombres: enseñarles a leer, y, para que leer no sea tiempo perdido, darles a leer lo de mejor, de más rico, de más justo, sepa escribir. Después de todo, yo también soy uno de ellos y tengo la pluma por el mango, es decir, mi trabajo es tener influencia sobre ellos" (21).

"Por todo lo anotado, la cuestión fundamental es, qué características o qué tipo de arte debe realizarse para lograr si no un arte nacional popular, por lo menos obras críticas de la política cultural del estado, del sistema, y si es posible encontrar formas artísticas que subviertan tanto las formas plásticas asimiladas ya, como valores realmente contestatarios de la realidad histórico-social en la que vivimos, para producir un verdadero arte revolucionario en los dos sentidos del término: Innovación frente a las formas caducas, y que se dirija a la transformación de las estructuras sociales, económicas, políticas; esto es que funde una nueva cultura, germen de una sociedad igualitaria y humanista; esto es, socialista. (22)

- 1.- Rafael Carrillo Azpeita, Siqueiros, México, SEP.
1974, pág. 29-32.
- 2.- Samuel Ramos, Diego Rivera, México, UNAM, 1958, pág. 7
- 3.- León Trotski, Literatura y Revolución, (obras de León Trotsky Tomo II), México, Juan Pablos, 1973, pág. 167.
- 4.- León Trotski, Op. Cit., pág. 66
- 5.- V. I. Lenin, La literatura y el arte, Moscú, Progreso, 1976, pág. 135.
- 6.- Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y Marxismo, vol. II, México, Era, 1975, pág. 392. En Mao Tse-Tung, Obras Escogidas, en dos tomos, Ed. Platina, Buenos Aires, 1959, págs. 300-307.
- 7.- Adolfo Sánchez Vázquez, Op. Cit., vol. I, pág. 186.
De A. I. Búrov, La esencia estética del arte, Ed. Iskustvo. Moscú, 1956, pp. 53-55, 57-60, 79-82 y 135-138.
- 8.- Ibidem, vol. II, pág. 51, De Georg Lukacs, en Prolegómenos a una estética marxista, trad. de M. Sacristán, Ed. Grijalvo, México, 1956, pp. 244-257.
- 9.- Karl Marx, Introducción general a la crítica de la economía política 1857, México, Pasado y Presente, 1979, págs. 68-69.
- 10.- Apuntes del curso de Teoría del arte del profesor Arman-Torres Michúa.
- 11.- Antonio Gramsci, Antología, selección, traducción y notas de Manuel Sacristán, México, Siglo XXI, 1974, pág. 42 y 288.
- 12.- Antonio Gramsci, Literatura y Vida Nacional, México, Juan Pablos, 1976, pág. 241.
- 13.- Antonio Gramsci, Op. Cit., pág. 244.

- 14.- Antonio Gramsci, Antología, pág. 307-308
- 15.- Ernst Fischer, La necesidad del arte, Barcelona, Península, 1975, pág. 163.
- 16.- Georg Lucács, Significado actual del realismo crítico, México, Era, 1977, pág. 130.
- 17.- Adolfo Sánchez Vázquez, Vol. I, Op. Cit., pág. 45.
- 18.- Ibidem., pág. 393. Del artículo "Tesis sobre las tareas de la estética marxista", de Anatoli Lunacharsky.
- 19.- León Trotski, Op. Cit., pág. 126 (el subrayado es mío).
- 20.- Adolfo Sánchez Vázquez, Op. Cit., vol. II, pág. 392. En Mao Tse-Tung, Obras Escogidas, en dos tomos, Ed. Platina, Buenos Aires, 1959, pág. 300-307.
- 21.- Césare Pavese, Literatura y sociedad, Buenos Aires, siglo veinte, 1975, págs. 38 y 39.
- 22.- Clases del profesor Armando Torres Michúa.

DEL REALISMO CRITICO AL ARTE MILITANTE.

El arte que pretenda subvertir los valores opresores de nuestra sociedad, debe de ser realista, entendiendo esto, no como un arte de reproducción fotografica, sino uno que implique la transformación de nuestra sociedad basado en el conocimiento científico que se tiene del mundo.

El realismo debe oponerse al idealismo, pues éste basa su conocimiento en ideologías, y el hombre recurre a la ideología cuando no puede explicarse racionalmente, objetivamente, los hechos. "La oposición de la ciencia a la ideología proviene, así, de que si la ideología tiene un papel encubridor y justificador de intereses materiales basados en la desigualdad social, el papel de la ciencia -y así entendió Marx la suya- debe de consistir en lo contrario; esto es, en analizar y poner al descubierto la verdadera estructura de las relaciones sociales, el carácter histórico y no 'natural' de aquella desigualdad social" (1).

"Para Brecht, no hay realismo si no es crítico" (2), pues toda crítica implica una transformación, un cambio y en última instancia la evolución del hombre. Pero ¿qué debemos de entender por un arte crítico?, pues este es un término demasiado ambiguo que es necesario definir para evitar el caer en la crítica abstracta que sirve -como ya lo comenté en el capítulo anterior-, para reforzar los sistemas de dominación.

1.-La crítica a la realidad no puede darse descontextualizada o a niveles ideológicos, debe basarse en las realidades concretas que vive el país, y la imagen pa-

ra que pueda tener validez política debe remitirnos al momento histórico que estamos viviendo.

- 2.-Forma y contenido son inseparables y por tal motivo no se puede expresar un contenido revolucionario utilizando formas anacrónicas, envejecidas. "Hemos visto la peligrosa contaminación que, en la conciencia común, una lengua -la del realismo del siglo diecinueve, nacida en un contexto no revolucionario y ella misma no revolucionaria- ha llevado más tarde a la misma lengua a connotar la revolución. Realismo, como revolución, pero a nivel literario, a nivel icónico, una manera, justamente, para no cambiar nada en el sistema" (3).
- 3.-Las obras de arte no necesitan que se les de un contenido político; deben de nacer con él, no se les puede pegar o coser lo político pues esto es un postizo. Parafraseando a Gramsci: Lo revolucionario estaría no en el tema, sino en el tratamiento que se le de a éste. "Que se obligue externamente a escribir una obra literario-política, sin que su necesidad sea vital, entrañable, caerá en un producto híbrido, tedioso, maniqueísta, que poco o nada beneficiará el mensaje político que intenta transmitir, por la sencilla razón de que no cumplirá la condición previa de existir como arte. Quizá el único camino para llegar a una obra artística de dimensiones políticas, sea precisamente el inverso: es decir, que la injusticia social, la enajenación, el atraso de los pueblos subdesarrollados, provoque tal conmoción en el artista, que éste sienta el im-

pulso interior de incorporar esos temas a su quehacer artístico. Sin embargo, tampoco este proceso tiene una inevitabilidad de una fórmula matemática. La creación artística es a veces un fenómeno imprevisible, insondable, en el que entran en juego factores profundos y superficiales. Antes y ahora, las grandes creaciones artísticas de transfondo político, son las que desobedecen las recetas, las que inauguran sus propios caminos de militancia" (4)

4.-La crítica a la realidad, no solamente debe darse en lo político, sino también en lo social, pues la destrucción del capitalismo no se podrá hacer solamente con un cambio de poderes y manteniendo intactas las otras formas de dominación social (represión sexual, creencias religiosas, supersticiones etcétera).

Las áreas donde se debe de dar la lucha por una nueva sociedad son:

- "a).- Area del poder económico (sistema de las empresas, finanzas y bancos, entes políticos, multinacionales, etc.);
- b).- áreas del poder político (instituciones del Estado, partidos, sindicatos);
- c).- áreas del poder socio-cultural (familia, comunidades, pueblo, barrio, creencias populares, etc.);
- d).- áreas del poder religioso (iglesia, religiones, etc.);
- e).- áreas del poder cultural (escuela, universidades, industria cultural, círculos culturales). (G.Beche-lloni) (5).

Actualmente coexisten corrientes artísticas comprometidas con la realidad: El Realismo crítico, un arte politizado o militante, y el Arte nacional-popular (que trataremos en el siguiente capítulo), han sido capaces de crear obras de una alta calidad estética y un mensaje cuya principal cualidad es la de ser convincente, al mismo tiempo que cuestiona, politiza o da cuenta de la problemática social.

REALISMO CRITICO.

Del realismo crítico se puede decir que es una corriente cuyo tema principal es el malestar que sufre nuestra sociedad; es decir, las frustraciones de un sistema incapaz de mantener la hegemonía, debido a las propias contradicciones en las que se gestó a lo largo de su desarrollo histórico.

El principal representante del realismo crítico es el pintor inglés Francis Bacon, quien transforma la cotidianidad (subir una escalera, ir al excusado, rasurarse, etcétera) en una tortura espiritual, debido a la soledad que actualmente sufre el ser humano por las relaciones alienantes del sistema capitalista. Excelentes representantes del realismo crítico son: Juan Genovés, Jan Switka, los grupos Realidad, Documentación, crónica.

Entre los artistas mexicanos que a veces frecuentan la corriente del realismo crítico, se encuentran los hermanos Castro (José y Alberto), cuando no exageran el ca-

rácter estetizante de sus trabajos.

ARTE POLITICO.

El arte con franca intención política, busca más a fondo las causas del malestar que sufre nuestra civilización y por eso critican las instituciones y mecanismos que usa el Estado para perpetuar su dominación. Representante de esta corriente es José Clemente Orozco, cuyos murales en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, denuncian la injusticia de esta institución burguesa, donde la ley no es ciega sino tuerta, la balanza de la ley se inclina del lado del dinero; los abogados tienen antifaces como hampones que evitan ser reconocidos. Orozco niega la justicia social de la burguesía, y quien a 38 años de la realización de este mural, todavía no puede contradecir lo que en ellos representó.

Actualmente los mejores representantes del arte politizado en México son: Grupo MIRA, Proceso Pentágono, TAI, y, en especial, la obra de Raúl Cabello.

ARTE MILITANTE.

El arte militante es de clara tendencia política, y como ejemplos tenemos a Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Sobre la obra de estos artistas, tan solo diré que demostraron que se puede comprometer al arte en la lucha cultural por una nueva sociedad sin deteriorar sus cua-

lidades estéticas.

El artista militante, es el que, por lo general, se liga a la acción de un partido político, y al ser el más consciente de la realidad en que vive, plantea objetivamente los problemas que están gestando la destrucción del ya anacrónico sistema capitalista, y los plantea objetivamente por conocer los mecanismos que mueven la historia (lucha de clases, dialéctica, materialismo histórico, contradicciones). Uno de los artistas que actualmente parece representar mejor la corriente del arte militante, es el chileno Víctor Hugo Núñez, quien trabajó para el gobierno chileno de Unidad Popular que presidía Salvador Allende, en las críticas circunstancias en las que se trataba de llegar al socialismo por las vías democráticas. Prisionero político, hoy exiliado en México, Núñez ha cambiado su estilo para combatir la sangrienta dictadura de Augusto Pinochet, quien tomó el mando luego del golpe de Estado al gobierno democrático de Salvador Allende, en Septiembre de 1973.

Hay muchos artistas que critican al sistema pero al estar su crítica dentro de los márgenes de la autocrítica burguesa, no pueden llegar a entender las verdaderas dimensiones y causas del problema, por lo cual, tienden a violentar los contenidos de las obras; se recrean en fórmulas hechas y, sobre todo, minimizan la función concientizadora del arte por creer que con simplismos la van a "llegar al pueblo". Folklorismo, consignas de partido, po-

pulismo, maniqueísmos, visiones de turista, y una serie de cosas que están muy alejadas tanto del arte como de la lucha revolucionaria.

Un arte verdaderamente revolucionario sólo será aquél que abra nuevos caminos de militancia; que rompa con los moldes establecidos; que produzca nuevas concepciones del mundo y cuyos contenidos nos remitan a las realidades que vivimos; que nos hagan más conscientes de nuestra situación actual. Este tipo de arte podrá no ser conocido por el pueblo, pero tendrá la gran ventaja de haber sido el arte que registre estéticamente las realidades de nuestra época y por tal motivo, será un arte histórico -que hace historia- y por tal motivo, un arte que acreciente nuestro conocimiento cultural.

Si ahora es estrecha la difusión de este tipo de arte, principalmente por las trabas que pone la clase en el poder, llegará el momento en que se instaure el socialismo y entonces la cultura podrá ser fomentada y disfrutada por las mayorías, pues para que el pueblo se interese en el arte, se necesita un cambio de estructuras que lo libren de los problemas económicos que actualmente lo atormentan.

Ser consciente de las limitaciones que tiene el arte en su difusión, es estar consciente de que el arte jamás ha cambiado ni cambiará los sistemas políticos. Sólo podrá mostrar las contradicciones de un sistema y de esta manera ayudar a su derrocamiento.

Para que el arte llegue a ser conocido por un núcleo mayor de la población, el productor artístico debe aprove-

char los sistemas de reproducción múltiple como la serigrafía, el offset, la fotocopia, el mimeógrafo, entre otros, ó dedicarse al cartel, a la ilustración de revistas, o en su defecto, exhibir las obras en lugares públicos, jamás encasillarse en un museo y galerías. Pero la única salida del arte hacia una verdadera trascendencia política es el propuesto por el teórico italiano Antonio Gramsci: la creación de un arte nacional-popular.

- 1.- Ludovico Silva, Teoría y práctica de la Ideología, México, Nuestro tiempo, Cultura popular, 1976, pág. 16.
- 2.- Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y Marxismo, México, Era, 1975, II vols., Vol. I, pág. 37.
- 3.- Lutzberg, Bernardi, Baldelli, et. al., Cultura, comunicación de masas y lucha de clases, México, Nueva Imagen, 1978, pág. 34.
- 4.- Mario Benedetti, El escritor Latinoamericano y la revolución posible, México, Nueva Imagen, 1978, pág. 128.
- 5.- Lutzberg, Bernardi, Baldelli, et. al., Op. Cit., pág. 155.

HACIA UN ARTE NACIONAL POPULAR.

El arte nacional popular "no está emparentado con las ideas tradicionales. No se refiere a las proposiciones idealistas del romanticismo, ni a la exaltación nacional, ni a las tendencias populistas, ni al folklore. Los fundamentos de una literatura (arte) nacional-popular reside en la recreación de esa materia prima que es el conjunto de actividades que expresan las verdaderas necesidades de las masas" (1). Es un arte que debe proyectar los ideales, aspiraciones y problemas de la sociedad en que vivimos, hablando un lenguaje legible para el pueblo, y cuya actitud sea estético-política, pues "no es suficiente que describa o resuma las características de un determinado momento histórico social, tiene que captar los antagonismos en una forma artística, lo que quiere decir científica" (2).

El que el arte nacional-popular hace su conocimiento en las necesidades y aspiraciones de la clase trabajadora y no en los intereses de una pequeña cuadrilla de intelectuales, hace que algunos artistas sientan la necesidad de "bajar al pueblo", de simplificar el conocimiento.

Para el teórico italiano Antonio Gramsci, "el creador no es el inspirado genio misterioso, sino un ser racional que recupera el sentido de la situación social de una época determinada para cambiarla (...) el autor proporciona comentarios orientadores integrados estéticamente, que permiten a los espectadores penetrar en la obra, ser parte de ella; entonces el arte se convierte en acto, se vuelve vi-

da. Esta comunicación entre artista y espectador se produce en forma activa, por medio de la correspondencia con el mundo político y sentimental entre el autor y el público"(3).

Cuando el trabajador artístico intenta crear un arte popular, se enfrenta ante un problema, ¿Qué es interesante para el pueblo?, Antonio Gramsci nos dice al respecto: "El elemento 'interesante' cambia según los individuos y los grupos sociales, o la muchedumbre en general; por lo tanto es un elemento de la cultura, no del arte (...) el arte mismo es interesante por sí mismo, en cuanto satisface una exigencia de la vida" (4), por tal motivo, deben de estudiar las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales de la sociedad, para poder profundizar en su problemática y de ésta, tomar una actitud que deberá ser expresada estéticamente.

El que una obra estética sea aceptada por el pueblo, no implica, necesariamente, que pueda ser catalogada como arte nacional popular, pues la sociedad puede aceptar un estilo preciosista, decorativo, pero no entenderlo, no ser capaz de cuestionar lo ahí representado y no por incapacidad, sino porque la obra no brinda los elementos necesarios, anclados en la realidad, para que el espectador pueda tomar una actitud crítica ante la obra.

"El pueblo es 'contenidista', pero si el contenido popular es expresado por grandes artistas, estos son los preferidos" (5). "...La muchacha seducida y abandonada, la boda en secreto, la carta anónima, el asesinato misterioso, la locura, los desmayos, las bofetadas de escándalo en

público, que producen el efecto de una explosión. Estas escenas muestran de manera excelente lo que Dostoievsky es capaz de hacer con los medios de la novela sensacionalista" (6).

El problema del arte comprometido, y del arte en general, no reside en lo que se representa, sino en la manera en como se representa. Un artista podrá usar los elementos más vulgares ó escandalos, pero solo mediante una actitud crítica podrá trascender el contenidismo, "el elemento estilístico adecuado en el caso de la acción histórico-política, la actitud característica de la distansiación-comprensión, es, en cambio, el 'sarcasmo' (...) hay un sarcasmo apasionadamente 'positivo', creador, progresivo: se entiende que no se pretenda destruir el sentimiento más íntimo de aquellas ilusiones o creencias, sino su forma inmediata, vinculada con un determinado mundo que ha de perecer el hedor de cadáveres que atraviésan los afeites de los profesionales de los 'inmortales principios' (...) El sarcasmo tiene que entenderse como una expresión que subraya las contradicciones de un período de transición (...) tiene que expresarse y divulgarse con una actitud polémica, pues en otro caso sería una 'utopía' porque parecería 'arbitrariedad' individual o de secta (...) y a de crear un gusto nuevo, y hasta un lenguaje nuevo como medios de lucha intelectual (...) su elemento esencial es la 'pasionalidad' hecha criterio de la potencia estilística individual (de la sinceridad, de la convicción profunda por oposición al lorismo y al mecanisismo)" (7).

Que el arte nacional popular sea un arte del pueblo -porque el artista toma de él los elementos que aparecerán en su obra- no tiene solamente la ventaja de satisfacer las necesidades estéticas de la población, sino que tiene una connotación altamente revolucionaria. Como diría el "Ché" Guevara, Valen más trincheras de ideas que de piedra. Y el arte nacional popular, es el único capaz de conseguirlo. El escritor colombiano Gabriel García Márquez, ante la pregunta de por qué había dicho que no iba a escribir hasta que cayera el régimen pinochetista, respondió: "Lo que quise decir es que voy a estar tan ocupado trabajando contra él, que considero que no voy a tener tiempo de hacer otra cosa. Y como creo tener ya mucho más lectores que partidarios Pinochet, trató de sublevar a mis lectores" (8).

En nuestro país existe un dicho popular que reza así; "los extremos se tocan", y puede ser aplicado a dos actitudes artísticas supuestamente irreconciliables: los elitistas y los que pretenden "llegar al pueblo"; los primeros se refugian en gustos culturales junto a las clases dominantes; los otros tienen actitudes supuestamente populares, pero que al fin y al cabo, también son elitistas, pues "Hacia el pueblo van los fascistas. O los señores. Y este 'ir hacia él' significa disfrazarlo, hacer de él un objeto de nuestro gusto y complacencia. La literatura (arte) no es esto. No se va 'hacia el pueblo'. Se es pueblo" (9).

Antonio Gramsci concuerda con esta tesis, abunda en el tema y nos dice que: "La aproximación al pueblo signi-

ficará, por consiguiente, una continuación del pensamiento burgués, que no quiere perder su hegemonía sobre las clases populares y que para ejercerlo mejor acoge a una parte de la ideología proletaria" (10).

Cuando las élites hacen la cultura que han de consumir las clases populares, convierten al público en masa. La cultura de masas se podría definir como una cultura de arriba hacia abajo (élite, pueblo), que es difícil que suba (superación), y que, finalmente, para caminar por caminos seguros, repite estereotipos culturales como los buenos contra los malos. Niega la dialéctica.

Los parámetros de esta cultura de masas son:

- 1.- Contenidos comprensibles (problemas minimizados)
- 2.- Evitar nuevos caminos de expresión, aferrándose al uso repetitivo de fórmulas de éxito comprobado.
- 3.- La conveniencia de tomar contenidos de fuentes que no le son propias (descontextualización) (11).

Estos parámetros de la cultura de masas, los podemos observar todos los días en los programas de televisión, pero también, los podemos ver perfectamente representados en los continuadores de la llamada Escuela mexicana de pintura (por ejemplo: el Salón de la Plástica Mexicana o muchos de los supervivientes del Taller de Gráfica Popular, no obstante existen algunos excelentes ejemplos artísticos en algunas de estas corrientes), se caracterizan, por lo general, en ser didácticos; es decir, quieren educar al pueblo, pero no en el sentido de una superación, sino en el de transmitir información, de arriba hacia aba-

jo. Repito la cita del teórico italiano Antonio Gramsci:
"El arte es educador en cuanto es arte, pero no en cuanto
'arte educador' porque en este caso no es nada, y la nada
no puede educar" (12).

Para poder diferenciar al arte nacional popular frente a la cultura de masas, presentaré algunas características de ambos:

"La cultura de masas homogeiniza, borra diferencias, genera hábitos, modos y aspiraciones comunes. Es consumida por todos los grupos sociales y es sobre todo eso: una cultura para el consumo."

"La cultura popular es cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos. Carentes de medios técnicos (hasta ahora la cultura popular no ha contado, en líneas generales, con medios técnicos relevantes). Sus productores y consumidores son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos populares."

"La cultura popular auténtica, dentro de un contexto de dominación y explotación, es el sistema de respuestas solidarias, creadas por los grupos oprimidos, frente a las necesidades de liberación."

"La cultura de masas tiene por misión acresentar la pasividad del hombre, separarlo de toda función activa y de las situaciones de interacción creadora con su clase. Separarlo de todo lo que conduzca a actuar grupalmente y a retomar su reflexión, iniciativa, acción y fuerza creadora sobre el mundo social en que está inmerso. Para su segu-

ridad, el sistema necesita cada vez más de un hombre pasivo e impotente ante las formas culturales emanadas de fuentes que se le presentan como impersonales, poderosas y remotas, y por lo tanto infalibles."

"La cultura popular requiere comunicación personal y activa. Es subversiva porque supone un diálogo dialéctico con la toma de conciencia (...) La cultura popular supone un diálogo dialéctico con la toma de conciencia (...) La cultura popular surge en los sectores populares de la conciencia, solidaridad, un lenguaje y un cúmulo de símbolos, que permiten avanzar en la toma de conciencia y en la acción (...) La cultura popular es reacia a la ideología del sistema, conduce a la toma de conciencia y tiene un potencial desideologizante. La cultura popular conduce a las acciones políticas, a la lucha de liberación y su potencial crece con éstas."

"La cultura de masas toma productos de la cultura popular, los coloniza, los incluye en un nuevo discurso, los convierte en mito."

"La cultura popular toma mitos, o porciones de ellos, de la cultura de masas, los descoloniza, los resemantiza e incluye en un discurso desmitificador."

"La cultura de masas es esencialmente empobrecedora y fragmentaria, y por medio de estas características mitifica los elementos que toma de la cultura popular. Los extrae de su contexto histórico, solidario y popular, y sobre todo de las características comunicacionales de la cultura popular, en la que hay actividad, diálogo, respuesta

a necesidades; los incluye en un nuevo discurso ideológico". (13)

Si me opongo rotundamente, a continuar los planteamientos de la Escuela mexicana de pintura o del Taller de Gráfica Popular, no es por creer que sería moderno al imitar las vanguardias del imperialismo cultural estadounidense o europeo, sino por estar completamente consciente de que la Escuela mexicana de pintura y movimientos afines, no lograron interesar al pueblo, sino al turista que adora las "bellezas naturales de nuestro continente", poblado únicamente -según ellos- de exotismo, niega la realidad económica, social y política de nuestro país; realidad que oculta ese tipo de objetos estéticos.

Tal vez, lo más popular en México, junto a los mariachis de Garibaldi sean las novelas a la Corín Tellado ó el execrable periodicucho Alarma. El problema de un arte nacional popular, no se resuelve con la suma aritmética de elementos mexicanos más popularidad en el sentido de éxito. El arte nacional popular, propuesto por Antonio Gramsci, es el arte que hable de nuestro ser social; del momento histórico que nos ha tocado vivir y de sus contradicciones; problemas o actitudes con las que las masas populares se sientan identificadas, solidarias. Un ejemplo de interés de este tipo de arte, serían las obras del escritor colombiano Gabriel García Márquez, las historietas de Rius ó Mafalda.

El arte nacional popular es el único capaz de cambiar la ideología de las masas populares y, por consiguiente, el

único medio cultural por el cual el pueblo pueda tomar conciencia de su condición de clase oprimida y explotada. La politización de los intelectuales sólo puede llevar a soluciones reformistas que únicamente sirven para prolongar la crisis y por consiguiente, retardar el cambio de estructuras. Sólo se podrá considerar revolucionario, políticamente hablando, a todo aquel artista que pueda darle a su obra características nacional-populares.

El arte nacional popular reafirma y alienta el desarrollo de las capacidades creadoras del hombre -y no solamente de una clase social- lucha en contra de todos los mecanismos de dominación social: el Estado, la Iglesia, las relaciones familiares, etcétera.

El arte, ante una coyuntura de cambio, como la que actualmente empieza a vislumbrarse en nuestro país, y aunado a los movimientos prerevolucionarios de la mayoría de los países hispanoamericanos, necesita tomar una clara posición política, debe ayudar al cambio, ligarse a la revolución popular.

- 1.- Carlos Cervantes, Magdalena Galindo, Blanca Rodríguez et. al., La literatura nacional popular, periódico Los Universitarios, UNAM, Nos. 93-94, Abril de 1977, pág. 10.
- 2.- Blanca Rodríguez, Armando Torres Michúa, Teresa Weisman, El sistema estético de Gramsci, periódico Los Universitarios, UNAM, Nos. 93-94, Abril de 1977, pág. 9.
- 3.- Blanca Rodríguez.... Op. Cit., pág. 8
- 4.- Antonio Gramsci, Literatura y vida nacional, México, Juan Pablos, 1976, pág. 305.
- 5.- Antonio Gramsci, Op. Cit., pág. 141
- 6.- Arnols Hausser, Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1963, 3 vols., vol III, pág. 185.
- 7.- Antonio Gramsci, Antología., Selección de Manuel Sacristán, México, Siglo XXI, 1974, pág. 307-308.
- 8.- María Ester Gilio, El escribir bien es el deber revolucionario de un escritor, El Gallo Ilustrado, Suplemento dominical del periódico El Día, No. 817, 12 de Febrero de 1978.
- 9.- Cesare Pavese, Literatura y sociedad, Buenos Aires, Siglo veinte, 1975, pág. 28.
- 10.- Antonio Gramsci, Literatura...., Op. Cit., pág. 153.
- 11.- Apuntes del curso de Comunicación impartido por la Profra. Patricia Torres Maya.
- 12.- Antonio Gramsci, Antología, Op. Cit., pág. 288.
- 13.- Mario Margulis, La cultura popular, teoría de la cultura, Revista Arte Sociedad Ideología, No. 2, Agosto-Septiembre, pág. 66-68.

BUSQUEDAS PERSONALES.

En los 4 años en que cursé la licenciatura de Artes Visuales, hubo 3 materias que me brindaron las herramientas necesarias para la creación de mi obra: Técnica de los materiales, Teoría e Historia del arte.

El taller de técnica de los materiales lo cursé con el profesor Luis Nizisahua, del cual aprendí varias técnicas que me ayudaron -después de muchas pruebas y errores- a encontrar los medios pictóricos más adecuados a mis intenciones expresivas. Los dos últimos semestres de mi carrera, cursó el taller de técnica de los Materiales con el profesor Tomás Zurián, curso que sirvió para afinar más mis conocimientos técnicos y a seleccionar mejor los materiales que uso.

El haber cursado las materias de historia y teoría del arte durante cuatro semestres con el profesor Armando Torres Michúa, me sirvió para aclarar las innumerables dudas que tenía sobre el arte; pues en dicho curso, se analizaron tanto los sistemas de análisis formal (estructuralismo), las tesis marxistas sobre arte y la importancia de la concepción sociológica del arte. El estudio y comparación de las diferentes concepciones del arte, me motivó para adentrarme en el estudio del fenómeno artístico; decidiéndome, después de un largo proceso de aprendizaje, a comprometerme política y estéticamente con nuestras realidades. De esta toma de conciencia y de los problemas que plantea el crear una estética de liberación, surgió el tema para la realiza-

ción de esta tesis.

En el terreno del arte, he decidido combatir mediante mi obra:

- 1.- La enajenación religiosa.
- 2.- La represión sexual.
- 3.- La agresión y violencia policiaca (opresión social).

Dentro del terreno de la sexualidad me propongo situar al espectador ante una disyuntiva; es decir, que ante el rechazo de la temática abiertamente sexual, las formas estéticas despierten el interés y goce, por lo que lleven al espectador a aceptar el tema propuesto. Conciente de que la aceptación de la sexualidad, sin el cuestionamiento de los mecanismos que engendran su represión: familia, religión, Estado, etc. sólo serviría para encubrir la realidad de un sistema opresor y enagenante de las verdaderas potencialidades del hombre.

En la realización de estos planteamientos, he tenido algunos aciertos, habrá algunos que se escandalicen, pero con el tiempo se acostumbran por ejemplo a las madres no les importa que sus hijos, aunque sean menores de edad, los observen. Indudablemente, también en este terreno mis obras tienen sus limitaciones, pues aunque la gente hable bien de los cuadros, no serían capaces de colgarlos en sus hogares (no los aceptan completamente). He visto que el estilo naturalista que uso, tiene límites muy grandes, pues se le coarta al espectador la libertad de reinterpretar las propuestas plásticas, aceptan el cuadro por sus formas, mas no se cuestionan la problemática representada, pues por el

verismo del estilo, lo aprecian como podrían ver la portada de una revista con imágenes sexuales.

La reproducción fiel de los objetos -después de la invención de la fotografía- puede coartar la imaginación. Se le dá al espectador una imagen ya digerida, no una imagen que necesita de su inventiva e imaginación para poder traducir el planteamiento estético. El realismo pictórico correspondía a una visión del mundo y a una concepción de la ciencia, actualmente ya superados. Hoy en día, no buscamos el conocimiento en los objetos ó ideas, sino en la estructura de dichos objetos y en la transformación de nuestra realidad.

El problema religioso lo he abordado, principalmente, a través de relacionarlo con la sexualidad. Sin embargo, tomo las imágenes religiosas y las sitúo en diferentes contextos (sexo, represión, muerte etc.) y consiguiendo que la imageniería religiosa cambie de significado.

La imagen que más he utilizado y tiene mayor aceptación -porque a la gente le gusta en el sentido de que los espectadores aceptan tanto la forma como el contenido ahí representado- ha sido el convertir la imagen de la virgen de Guadalupe en un esqueleto. El principal problema que he tenido al usar esta imagen, es la asimilación de que cierto tipo de gente hace de la imagen; por ejemplo, a una anciana beata le gustó porque identificó la imagen con "la santa muerte"; pero aunque la mayoría de las imágenes religiosas que pinto sí llegan a tener caracteres subversivos, éstas se en-

cuentran dentro de la tradición liberal de la burguesía. Además de que son obras sólo aceptadas por la pequeña burguesía o la clase media, no por el proletariado; debido, principalmente, a que atacan el sentimiento religioso y no las formas de dominación y represión tomadas por esta institución. A este respecto comprendo lo que el gran teórico italiano Antonio Gramsci señala: "Se entiende que no se pretende destruir el sentimiento más íntimo de aquellas ilusiones o creencias, sino su forma inmediata, vinculada con un determinado mundo que ha de perecer". Y a pesar de estar de acuerdo con este postulado (por táctica política), el que critique a la religión en sí y no su forma inmediata, se debe al convencimiento de la labor de enajenación de las masas que tienen las instituciones religiosas. -pues como diría Marx. "La hipoteca que tiene el campesino sobre los bienes celestiales, garantiza la hipoteca que tiene la burguesía sobre los bienes del campesino"- . A cambio de una vida futura se enajena la realidad.

El problema de la represión militar-policíaca, ha sido un tema que hasta hace relativamente poco tiempo, he empezado a utilizar y aunque aún no creo remitir directamente al espectador a la realidad concreta, no descarto la posibilidad de que en el transcurso de mi formación artístico-político-intelectual, pueda crear un realismo militante y no criticista ó politizante como en el que en algunas ocasiones he caído. Para plantear los problemas de la represión militar-policíaca siempre he partido de documentos

fotográficos, principalmente para: evitar todo idealismo; por ser testimonio de un hecho verídico; y por que registran indiscriminadamente un suceso.

Los documentos fotográficos que uso, los transformo en el desarrollo de mi obra, y a pesar de las transformaciones, las obras basadas en documentos fotográficos, siguen conservando, hasta cierto punto, los elementos esenciales que nos hacen pensar en un hecho real y no imaginario; objetivo y no subjetivo.

El empleo de elementos fotográficos en mis trabajos plásticos no tiene únicamente la finalidad de registrar la estructura de la realidad; sino también, el de desmitificar el supuesto trabajo genial del artista.

Continuamente aparecen en periódicos ó revistas, fotografías cuya intención es la de registrar los hechos, no el de ser creaciones artísticas; pero esto no descarta el que muchas de ellas logren verdaderos efectos estéticos; por tal motivo, yo tomo el documento fotográfico y me limito a destacar aquellos elementos estéticos que me interesan, por medio de cambios en la imagen, la variedad del color. Trato de conseguir con esto la revaluación de ciertos objetos que, debido a prejuicios sociales, no son considerados artísticos. De ahí, que sólo subraye el carácter estético de las obras y no las sacralice. Estoy consciente de que lo artístico se da en el equilibrio forma-contenido, ya que no es más artística una pésima obra de Orozco ó Tamayo -pues las hay-, a una excelente obra de arte infantil, por ejemplo.

Pocas conclusiones puedo sacar ahora de mis trabajos políticos; pues aún están en una etapa más que experimental de afinación de conceptos -y aunque algunos de los elementos estilísticos que uso, provienen de varios artistas ya consagrados, por ejemplo el español Juan Genovés-, el problema no reside en partir de propuestas plásticas ya dadas, sino en la renovación y la trascendencia que uno pueda obtener con ellas. De lo contrario, tan sólo se podrá llegar a ser un buen copista. De esa manera, jamás se podrá superar las propuestas ya dadas.

Los principales problemas que he de resolver, para poder darle a mi obra, una verdadera eficacia política como arma de lucha ideológica son:

- 1.- Contextualizar muy bien las obras para poder remitir al espectador directamente a las realidades que vive nuestro país y el mundo donde está insertado.
- 2.- Ligar las luchas de emancipación de la clase obrera de diferentes puntos del orbe, con las luchas reivindicadoras de nuestra clase trabajadora.
- 3.- Lograr que el elemento subversivo sea una constante de las creaciones artísticas de temática política; así como lo son los elementos abiertamente sexuales (La gente acepta mucho más fácilmente lo político que la problemática de la represión sexual).
- 4.- Poder encontrar un medio adecuado para hacer llegar mis propuestas plásticas a la mayoría de la gente, pues las mejores obras estético-políticas, jamás podrán cumplir sus objetivos si son tan sólo conocidas

por un pequeño grupo, intelectual ó económico, y desconocidas para la mayoría de la población.

CONCLUSIONES.

Los Naturalistas no fueron los primeros artistas en representar en sus obras a la gente del pueblo, a los campesinos, trabajadores ó mendigos, pues durante toda la historia del arte se han retratado, pero casi siempre con la visión de las clases dominantes, se les asimiló como parte del folklore. Lo subversivo del Naturalismo fué el haberlos presentado en su verdadera dimensión, en la tragedia que presenta el ser una clase social marginada y con el único fin de ser explotada para producir riqueza para los capitalistas, sus explotadores.

El marxismo, tomando lo mejor de la herencia liberal de occidente, propone una militancia política en el terreno del arte y la entiende no como un medio para difundir las ideas del marxismo, hacerle publicidad ó tratar de adoctrinar a las masas populares. La militancia política que propone el marxismo a los productores culturales, es la de reflejar la realidad, entendiendo esto no como un reflejo mecánico ó una descripción indiscriminada de los hechos, ya que el reflejar la realidad no significa para el marxismo, copiarla. El arte es una realidad diferente a la que vivimos, pero jamás es antagónica o excluyente a la realidad en que surgen los productos culturales. El hombre se objetiva en el trabajo, en la transformación de la naturaleza, así, el arte, como la forma más alta de creatividad en el trabajo y como producto cultural, nos hablará siempre de su creador y, lógicamente, del medio ambiente en que surgieron, (debido al condicionamiento social del

individuo creador).

Las imágenes y/o conceptos extraídos de la realidad y recreados estéticamente (sin darle al concepto estética connotaciones de bello ó bonito, sino el sentido de una estructura donde la forma y el contenido se refuerzen mutuamente para crear una cosmovisión, una nueva realidad), no son meros reflejos de la realidad, sino productos creativos del hombre, y así como la realidad es cambiante, se crea, se renueva, se transforma etc., así las imágenes estéticas se renuevan con el paso del tiempo.

El marxismo está en contra de proponer un reflejo de la realidad únicamente en la reproducción de conceptos (contenido); propone su interrelación con las imágenes (formas), pues el reflejo de la realidad sólo puede darse en la estructura interna de la obra y no en la superficie. El marxismo concluye tajantemente que, el arte comprometido no puede minimizar ó vulgarizar (en el sentido de ser común a todo) ni su contenido ni sus formas, pues la eficacia de las obras culturales en la lucha por la implantación del comunismo, está directamente relacionada con sus contenidos y cualidades estéticas. Más aún con la trascendencia histórica que puede tener como cumbre del pensamiento humano, como arte mismo. Sólo de esta manera el arte puede realizar su tarea de concientización, en el sentido de que cancela las actitudes reaccionarias y acelera el desarrollo del progreso social.

El problema que plantea el marxismo de que el contenido revolucionario se dé mediante creaciones artísticas y

no mediante la propaganda, reside, principalmente, en que la obra de arte se encuentra entre el signo y el objeto significado; es decir, significa más que el signo. El arte es producto del trabajo humano que nos acerca más a la connotación humana que tienen los objetos y actos humanos; por tal motivo el Guernica de Picasso, es más significativo que el poblado español arrasado por el bombardeo nazi-fascista, que cualquier folleto ó fotografía, por más objetivos que estos sean y que versen sobre el mismo tema. Las obras de arte nos describen nuestra condición humana; por tal motivo, tienen un carácter trascendental, a pesar y por su condicionamiento histórico, que no pueden tener las obras propagandísticas, pues éstas nacen y mueren con los acontecimientos que le dieron vida y validez en cierto momento, y no llegan a tener significado más que como documento histórico.

En la segunda década de nuestro siglo, surge en México el movimiento muralista, respondió a necesidades históricas concretas (la creación de una estética nacional para continuar nuestra revolución burguesa hasta el triunfo del socialismo). Este movimiento, de fuerte tendencia política, militante en algunos casos, y de finalidades didácticas (consientizar al proletariado), no logró conseguir la aceptación popular de sus propuestas plásticas; por consiguiente no pudo crear un arte popular-revolucionario, es decir, un arte nacional-popular según concepto de Gramsci, pero, a pesar de ello, muchas de las creaciones artísticas de es-

te movimiento son consideradas como una aportación de México al acervo cultural de la humanidad.

Tanto D. A. Siqueiros como Diego Rivera y José Clemente Orozco, fueron los artistas que más atacaron a la burguesía y a sus instituciones y solo con el paso del tiempo declinaron sus ideas -debido, principalmente, al creciente ascenso y estabilización de las nuevas fuerzas de la burguesía-, pero la mayoría de los seguidores del muralismo, partieron de las claudicaciones de los tres más importantes muralistas de México, claudicaron completamente y casi todos se vendieron decididamente a la burguesía conservando un barniz de revolucionarios ó conservaron sus "ideales" de tal forma que resultaron poco molestos para las clases dominantes y muy útiles para que estas puedan hablar de la "libertad" de expresión en el mundo de la "democracia".

Ante la radicalización de la lucha de clases en nuestro país (a partir, principalmente, de los acontecimientos de 1968), algunos productores de imágenes, hemos tenido la necesidad de tomar posiciones en la lucha ideológica dentro de la superestructura. Contando actualmente con mejores armas teóricas (Gramsci, Lúckacs, Hadjinicolan, etc.) y una mayor experiencia (muralismo mexicano, el llamado realismo socialista etc.) la creación de un arte verdaderamente revolucionario en el sentido estético-político, se hace imperativo, no tanto por cuestiones artísticas, sino por el creciente masacramiento de las clases populares en América Latina, por el peligro que implican las dictaduras neo-

fascistas para el movimiento obrero, de cullo destino histórico, nos sentimos solidarios.

El proletariado no necesita reconocer en el arte los problemas que vive diariamente, necesita conocer los mecanismos que usa la clase en el poder para sojuzgarlo y dejarlo en las miserables condiciones en las que viven y de la cual no pueden salir por más esfuerzos que hagan. El proletariado jamás podrá tomar conciencia de clase mientras se encuentre enajenado, y para salir de esta condición, deberá conocer su realidad, analizarla y tomar posiciones en la lucha de clases. El arte, en este sentido, puede ayudarlo, si bien hasta ahora el proletariado ha sido ajeno a las creaciones artísticas, no ha sido por una tara hereditaria de esta clase, sino por estar sometidos no sólo a una explotación física, sino también a un adoctrinamiento ideológico alienante: la T. V., el cine, el radio, las historietas, los periódicos etc., han sido causa de su letargo mental (la clase en el poder impone sus juicios de valor), por tal motivo el artista que quiera trabajar para el pueblo, no puede crear un arte comprensible sólo para especialistas ó iniciados, sino que necesita producir un tipo de arte en el cual las clases desposeídas se sientan solidarias; identificadas.

El productor de imágenes que no sienta verdaderamente la necesidad de comprometerse con su realidad, debe de ser honesto y no forzar sus contenidos tan sólo para poder "llegarle al pueblo", pues estas obras forzadas, de nada han de servir al proletariado en su toma de conciencia.

Tal vez, sólo sirvan para reafirmar su condición de explotado y llegue a aceptarla por considerar que su condición de clase es necesaria para crear la riqueza y el progreso social.

El proletariado y toda clase ó grupo social oprimido, necesita de un arte nacional-popular. No bastan las buenas intenciones. Que la mayoría de las formas estéticas que gustan a las masas populares sean inadecuadas ó reaccionarias, no es una imposibilidad para la irrupción de un arte nacional-popular, incluso creado por intelectuales como se comprueba en las obras de H. de Balzac y León Tolstoi, contradiciendo cualquier argumento que intente ver al campesino ó proletariado como una clase social ajena u opuesta al arte, pues en última instancia, quien es ajeno a la realidad sería el artista encerrado en su castillo de exagerado intelectualismo.

El mal gusto de las clases populares, se debe a las imposiciones de la clase en el poder, imposiciones que implican la manipulación ideológica de las clases trabajadoras por los medios masivos de comunicación. El artista debe de estar conciente de este hecho; tendrá que estudiar, que analizar el problema para poder encontrar una posible solución -como la que han encontrado todos los artistas nacional-populares.

El arte de hoy; en su excesivo intelectualismo, está divorciado de las masas populares, pues estas carecen de los medios culturales necesarios para entenderlo, por su imposibilidad de poder dedicarse completamente al estudio

en virtud de sus problemas económicos. Antes que el estudio, el hombre necesita cubrir sus necesidades inmediatas y apremiantes. En nuestro sistema económico (capitalismo dependiente) no se puede garantizar a las clases trabajadoras -por las relaciones de producción que lo sustentan- la satisfacción de sus necesidades primordiales e inmediatas, pues la clase trabajadora al estar desposeída de los medios de producción, es fácilmente explotada y, la plusvalía que engendra, jamás es redituable en su beneficio.

Dentro de la corriente del arte comprometido, los artistas cuyas obras podrían clasificarse de nacional-popular, son apenas una minoría, pues la mayoría de los artistas comprometidos tienden a intelectualizar sus producciones, debido al tipo de formación que han tenido (casi todos salen de universidades ó escuelas especializadas en la educación artística, a las cuales el proletariado no tiene acceso), son artistas marginados del sentir popular; ó sea de las mayorías, pero consientes de su realidad, por tal motivo, aunque crean un arte incomprensible para las masas, sólo al alcance de la burguesía, existen algunos que sostienen un fuerte compromiso social y una alta calidad expresiva.

Ante esta situación, el creador de imágenes necesita definir su público (clase media, estudiantes, intelectuales etc.) pues la lucha ideológica, se tiene que dar en todos los terrenos y a todos los niveles. Ya no se puede permanecer indiferente ante los sucesos político-económi-

cos que sacuden en Latinoamérica, el arte ya no puede ser propiedad y distracción de las clases en el poder que explotan y enajenan, e incluso masacran a la clase obrera y a todas aquellas personas ó grupos sociales que se sienten solidarios con el papel histórico a desarrollar por el proletariado: la implantación del socialismo mundial como premisa para el desarrollo del comunismo.

El trabajador plástico necesita tomar posición en la lucha de clases, pues en ello les va su supervivencia; integrados al aparato represivo del Estado, ó brazo a brazo con las clases trabajadoras. El artista podrá gozar de todas las migajas que le proporciona el sistema; corriendo el riesgo de desaparecer totalmente junto con la clase que lo sustenta, ó podrá luchar por la emancipación de las clases trabajadoras y desaparecer en la lucha ó poder vislumbrar el día en que a nivel mundial se haya proletarizado el trabajo intelectual, para que así el artista pueda crear para su propia clase social, para la única clase social: el proletariado.

A lo largo de este trabajo, creo haber demostrado que el arte como arma de lucha ideológica, no está reñido ni con la estética ni con el gusto popular; siempre y cuando el artista no parta del supuesto de que las clases trabajadoras tienen que entender y gustar la intelectualidad de sus trabajos ó, de intentar ir al pueblo como un Mesías, pues la única forma de interesar a las clases populares e incidir en su pensamiento político es proporcionándoles los elementos estético-políticos que necesitan, y no inten-

tar imponer nuestra ideología (como lo hace la clase en el poder), puesto que el trabajo del artista es convencer.

El arte influirá en la conducta del pueblo, siempre y cuando éste no les sea algo extraño; siempre y cuando el arte aporte un conocimiento al espectador, y no que el espectador deba estarlo buscando en la obra. De nada sirve al pueblo un arte subversivo ó de alta calidad estética, mientras el código que use el artista para transmitir sus ideas sea lengua muerta para los no iniciados; ya que lo revolucionario de una obra estética (en el sentido político) no reside en lo que se plasma en la obra, sino en la respuesta que puede dar el espectador. La síntesis de forma y contenido es esencial para la eficacia de los mensajes estético-políticos, pues la forma y el contenido se encuentran acoplados en forma dialéctica; es decir, que conservan cierta independencia el uno del otro, si bien son contrarios e inseparables. Por tal motivo, la forma puede negar o reforzar el contenido de una obra ó viceversa. Un contenido revolucionario no implica una revolución en el arte; ni una forma revolucionaria implica la incidencia en las relaciones político-sociales de nuestro sistema. Tampoco un arte de características populares implica, necesariamente, su aceptación por el pueblo y, menos aún, su influencia en su pensamiento político.

NOTA: Pido disculpas por haber omitido involuntariamente la obra de Carlos Aguirre como un excelente ejemplo de arte militante.

BIBLIOGRAFIA.

- Benedetti Mario, El escritor Latinoamericano y la Revolución posible, México, Nueva Imagen, 1978.
- Carrillo Azpeita Rafael, Siqueiros, México, SEP, 1974.
- Fischer Ernest, La necesidad del arte, México, Era, 1977.
- Gramsci Antonio, Antología, Selección de Manuel Sacristán, México, Siglo XXI, 1974.
- Gramsci Antonio, La formación de los Intelectuales, México, colección 70, 1967.
- Gramsci Antonio, Literatura y vida Nacional, México, Juan Pablos, 1976.
- Guichard-Meili Jan, Como mirar la pintura, Barcelona, Editorial Labor, 1975.
- Hadjinicolaou Nicos, Historia del Arte y Lucha de clases, México, siglo XXI, 1976.
- Hausser Arnold, Historia social de la literatura y el arte, 3 vols., Madrid, Guadarrama, 1963.
- Kogan Jacobo, El Lenguaje del arte, Argentina, Paidós, 1965.
- Lenin V. I., La literatura y el arte, Moscú, Progreso, 1976.
- Luka'cs Georg, Significado actual del realismo crítico, México, Era, 1977.
- Lutzemberg, Bernardi, Baldelli, et. al., Cultura, Comunicación de masas y lucha de clases, México, Nueva Imagen, 1978.
- Pavese Césare, Literatura y sociedad, Buenos Aires, siglo XX, 1975.

- Pijoán José, Historia del Mundo, 10 vols., Barcelona, Salvat, 1970.
- Ragón Michel, El arte ¿para qué?, México, Extemporáneo, 1971.
- Ramos Samuel, Diego Rivera, México, UNAM, 1958.
- Read Herbert, Arte y Sociedad, Barcelona, Península, ediciones de bolsillo, 1973.
- Sánchez Vázquez Adolfo, Antología de textos de estética y teoría del arte, México, UNAM, 1972.
- Sánchez Vázquez Adolfo, Estética y marxismo, 2 vols, México, Era, 1975.
- Sánchez Vázquez Adolfo, Las ideas estéticas de Marx, México, Era, 1976.
- Silva Ludovico, Teoría y práctica de la ideología, México, Nuestro tiempo, Cultura popular, 1976.
- Toynbee, Kahan, Michelson et. al., Sobre el futuro del arte, México, extemporáneos, 1972.
- Trotsky León, La Literatura y el arte, obras de León Trotsky Tomo II, México, Juan Pablos, 1973.