

¿CUÁL ES LA HERENCIA MEXICANA DEL ARTE DE IZQUIERDA?

DOI:10.33871/sensorium.2024.11.9575

Natalia de la Rosa¹
Alf Bojórquez²

Resumo: Este artículo formó parte inicialmente de un fanzine autopublicado que formó parte de la exposición *Nostalgia de izquierda. Fisuras a un loop político-estético* para la Galería Saenger de la Ciudad de México (2023). En esta exhibición también participaron el colectivo *Depois do fim da arte* (Brasil), Tatyana Zambrano (Colombia) y Arhat Alejandro (México). La exposición analizó los cruces entre arte y política en América Latina. Remitió a la nostalgia con el fin de enfatizar la condición de la subjetividad frente a la producción cultural reciente, y así problematizó sobre las repeticiones absurdas y trágicas constantes en nuestra historia (como en el arte), que parecen atestiguar que no existe alguna alternativa futura y nos producen tal sentimiento. La exposición fue una invitación al debate desde la curaduría y por ello propusimos una intervención crítica para tal propósito, a partir de la siguiente pregunta: ¿Cuál es la herencia mexicana del arte de izquierda?. Estuvo compuesto por tres partes: un fanzine, una serie de carteles y unas tarjetas con 10 preguntas. Fue producido colectivamente, es decir, propone un cruce de manos, disciplinas y especialidades. Este texto realiza un recorrido por tres momentos de la historia mexicana: el período de 1910-1940, la etapa de 1970 a 1990, para llegar a la actualidad. El texto presenta un breve apunte sobre la cultura de izquierda desarrollada en el contexto nacional al marcar líneas y genealogías, con el objetivo de preguntarse sobre el presente –continuaciones, desviaciones, apropiaciones, renovaciones– de esta herencia. En él se reflexiona cuáles son los límites del arte anticapitalista, qué hacer con la pulsión latente del fascismo de una aristocracia de izquierda que ha prevalecido durante un siglo. A través de estos materiales retomamos la propia tradición organizativa, técnica, material y pedagógica del mismo objeto de estudio, al tiempo que abordamos la relación del arte y la una literatura que luchan contra el capitalismo para terminar con un juego de preguntas que invitan al diálogo.

Palavras-chave: arte~ política ~nostalgia ~ fanzine ~ literatura ~ anti-capitalismo ~ auto-edición

WHAT IS THE MEXICAN HERITAGE OF LEFT-WING ART?

¹ Instituto de Investigaciones Estéticas, Unidad Oaxaca-UNAM, <https://orcid.org/0000-0003-3367-0345>, natalia.delarosa@comunidad.unam.mx.

²Investigadora descalza, <https://orcid.org/0009-0007-4381-6009>, afueb@riseup.net.

Abstract:

This article was initially part of a self-published fanzine that was part of *Nostalgia de izquierda. Fisuras a un loop político-estético* exhibition at Saenger Gallery in Mexico City (2023). The collective Depois do fim da arte (Brazil), Tatyana Zambrano (Colombia), and Arhat Alejandro (Mexico) also participated in this exhibition. The exhibition analyzed the intersections between art and politics in Latin America. We referred to nostalgia to emphasize the condition of subjectivity in the face of recent cultural production, and thus problematized the absurd and tragic repetitions constant in our history (as in art), which seem to testify that there is no future alternative. The exhibition was an invitation to debate from the curatorship so we proposed a critical intervention for this purpose, based on the following questions: What is the Mexican heritage of left-wing art? This exercise comprised a fanzine, a series of posters, and some cards with 10 questions. All this production was produced collectively, that is, it proposes a crossing of hands, disciplines, and specialties. We divided the text based on three moments in Mexican history: the period from 1910-1940, the period from 1970 to 1990, to reach the present day. The text presents a brief note on the leftist culture developed in the national context by marking lines and genealogies, with the aim of asking about the present – continuations, deviations, appropriations, renewals – of this heritage. It reflects on the limits of anti-capitalist art and what to do with the latent drive of fascism of a left-wing aristocracy that has prevailed for a century. Through these materials, we return to the organizational, technical, material, and pedagogical tradition of the same object of study while addressing the relationship between art and literature that fight against capitalism to end with a game of questions that invites dialogue.

Keywords: art ~ politics ~ nostalgia ~ fanzine ~ literature ~ anti-capitalism ~ self-publishing

Capítulo 1

1910-1940

Arte político, arte de izquierda, arte de vanguardia, arte comprometido, arte revolucionario. Son algunos términos con los que se ha nombrado un tipo de producción visual y escrita pensada como proyecto político-estético. En México, el peso del movimiento revolucionario fue determinante para las definiciones de un arte vinculado a un modelo de organización política, social y económico que buscó romper y transformar un orden –colonial, latifundista, burgués– previo. Posteriormente, al igual que con la Revolución, esta producción fue institucionalizada, siendo una de las grandes problemáticas, disputas y características del arte local hasta la actualidad.

Las definiciones más habituales del arte vanguardista tienen como antecedente los movimientos revolucionarios del siglo XIX. Como modelo artístico y literario, se caracterizan por los medios de construcción y difusión de su discurso: manifiestos, carteles, revistas, prensa. Es decir, se valen de los medios técnicos y una distribución estratégica para alcanzar y ampliar sus públicos de interés (trabajadores, campesinos, niños, mujeres). Fue a través de estos formatos impresos, de los textos, ilustraciones y proyecciones para ciudades y arquitecturas nuevas, que la utopía quedó en evidencia como uno de los objetivos primordiales de estos movimientos.

El anarquismo fue el primer gran movimiento de masas en contra del capitalismo. Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fueron su momento más álgido. La bandera roja, entre otros símbolos y formas de vida militantes son fundacionales para lo que hoy conocemos como izquierda. El artista que

imita al revolucionario profesional, dedicado de tiempo completo a hacer teatro, música, literatura, pintura en espacios burgueses para luego llevar el resultado, las técnicas y la ganancia a ambientes proletarios, fueron la contracara de lo que se conoce como modernismo. Roberto Arlt, José Santos Chocano, Luisa Capetillo, Blanca Moncaleano, Ruben Darío, hasta Jorge Luis Borges pasaron por la bohemia anarquista, que conectaba redes intelectuales inseparables del sindicalismo desde Los Ángeles hasta la Patagonia pasando por la Ciudad de México y la Habana. Escritores españoles como la generación del 98, entre los que estaba Miguel de Unamuno, a través de publicaciones como la *Revista Blanca*, estaban directamente conectados con lo que sucedía en las luchas proletarias y anticoloniales de América Latina y el Caribe a través de periódicos como *Regeneración* (México y EUA), *La Vanguardia* (Veracruz), *La antorcha*, *La Protesta* (Argentina), *Tierra* (Cuba), que funcionaban como poco después lo harían los partidos políticos y más tarde los colectivos. El periódico anarquista fue el antecesor del zine y el colectivo que hace asambleas regularmente.

La caricatura, como señaló Charles Baudelaire, vinculada a los medios de circulación del proyecto político o de una didáctica clara, significó otra herramienta para el modelo de representación decimonónico. Los temas de un arte revolucionario, como sucedió en Francia, México y Rusia, oscilan entre la reformulación de un diccionario visual pasado al que se ataca y reconstituye para la construcción de un nuevo templo de héroes y mártires, que daba paso a una posterior exposición de símbolos. Los periódicos, como luego lo harán los zines, recortan de cualquier tradición para confeccionar su propia genealogía de frente a cada contexto. Esa reformulación trata de hacer un trabajo de memoria sobre lo que es significativo y de olvido en lo que no merece ser recordado.

Así como parece que el siglo XXI realmente comenzó después de la Guerra del Narco y la pandemia, pareciera que el siglo XIX terminó en México con la Revolución Mexicana que, paralela a la Primera Guerra Mundial, marcó un antes y un después. Ricardo Flores Magón fue el gran teórico e impulsor de la Revolución. Lo cual no disminuyó su homofobia y dogmatismo, ni el hecho de que su pensamiento era fruto de miles de trabajadores. José Guadalupe Posada y Mariano Azuela fueron los grandes artistas de una tradición que se interrumpe en la tercera década del siglo XX, cuando el anarquismo, que había organizado a miles de trabajadores de la Ciudad de México y articulado una huelga que consistió en un apagón de luz de una semana, poco a poco se va convirtiendo al socialismo, donde aparece con más claridad la noción de vanguardia, tanto artística como política.

Un artista revolucionario, como expresó el poeta César Vallejo en *El arte y la revolución*, sería aquel que, tomando en cuenta la reflexión de Marx sobre los filósofos, no sólo haría un apunte (y compromiso) sobre la realidad, sino que pretende transformarla. Para Vallejo, el ideal del intelectual de izquierda sería uno que escribe para crear un pensamiento de acompañamiento, como militante. Esta praxis fue una de las bases, a veces exigencia, para dicho modelo de creación. Personajes como Baudelaire, Apollinaire, el Dr. Atl o David Alfaro Siqueiros estuvieron en el campo de batalla, una de las formas de militancia más evidentes para este ejemplo de artista. Estar al frente del batallón implicaba una coherencia para la vanguardia como acción de guerra y proyecto político, que dio paso a las definiciones de un arte para nuevos tiempos.

Por ejemplo, el pintor Francisco Goitia formó parte del ejército de Felipe Ángeles. Su trabajo consistió en dar testimonio pictórico de los acontecimientos, específicamente de la Batalla de Zacatecas, en 1914. El formato de paisaje que el artista zacatecano desarrolla modifica todo el género que prevaleció durante el siglo XIX. Este modelo pictórico se caracteriza por formar parte de las herramientas imperialistas para reconocer un territorio dedicado a su control y extracción desde la mirada modernizadora. En ese sentido, Goitia las transforma y las reformula en una crónica de la guerra.

Dentro de este espectro, la acción directa en organizaciones obreras o sindicales, significó un espacio importante de definición para el artista de izquierda, como sucede con la presencia de Gerardo Murillo en la Casa del Obrero Mundial. Estas figuras buscaron un impacto directo en las formas de organización de la producción, ya fuera en la fábrica como en el taller del artista. El objetivo fue romper con la exclusividad del arte como objeto y mercancía de la burguesía. Al tomar en cuenta la expresión de Georges Sorel, quien expresó que el sindicato significaba un referente, no sólo para el trabajo sino para toda la sociedad, así el arte debía utilizar las condiciones renovadas de producción como su sustento de organización. El salario de un trabajo se transformaba en el capital inicial de un pasatiempo capaz de modificar el mundo.

Antes de los 20, el sindicalismo no construía partidos, el Partido Liberal Mexicano era una ética, un colectivo, un juego, como el de Marichuy o el Comité Invisible. A finales de la década de los 20 los comunistas dejan de ser anárquicos y empezaron a construir partidos políticos en forma. El sindicato no perdió centralidad, pero ahora las asambleas y los artistas comunistas apuntaban a gobernar. Uno de los organismos autónomos y de experimentación gráfica y escrita, como *El Machete* (1924), órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores de México, organizado por Graciela Amador, Xavier Guerrero, Siqueiros, Rivera, presentó muchas de las primeras traducciones de los textos marxistas al español, a partir del trabajo de autores como Bertram D. Wolfe.

La bohemia antes se trataba de que los proletarios tuvieran acceso al gran arte, que un albañil leyera a Rimbaud, que un plomero recitara Shakespeare de memoria; en la concepción estética de Lenin que, sin saberlo, practicaban los anarcosindicalistas. Pero a partir de los 20, como elaboran Lukács, Rosa Luxemburgo, Ernst Bloch y otros materialistas, la idea era tomar la cultura con las propias manos, producirla en términos y medios distintos a los de las élites. El cambio del anarquismo al socialismo, o del comunismo en contra y luego a favor del Estado, significó estéticamente el cambio de un énfasis del consumo a un enfoque en la producción de un arte diferente.

El arte político en esta primera etapa del siglo XX, en el caso de México y Latinoamérica, implicó, además, una disputa por el pueblo en los términos de pasado y presente colonial. Fue así que existió un estudio y asimilación de expresiones materiales y rituales a los que nombraron como “populares”, muchas veces vinculadas a los movimientos que encabezaron el reclamo como una búsqueda de reivindicación de estas poblaciones nombradas como indígenas –no sin escaparse de un paternalismo y apropiacionismo de diversas expresiones–, en aras de la experimentación que acompañó un proyecto político y de vanguardia. Entre los artistas que participaron en esta postura pueden nombrarse: Tarsila do Amaral, Diego Rivera, Ermilo Abreu Gómez, José Sabogal, Julia Codesido.

La novela de la revolución fue un género literario paralelo al indigenismo, la construcción de un pasado colonial significativo desde la literatura y la pintura. El conflicto armado de la segunda década del siglo XX fue narrado una y otra vez por participantes de diferentes posturas políticas e implicaciones en la lucha. Las novelas menos conocidas son las que retrataron el zapatismo, las más famosas las que tuvieron que ver con el villismo y el carrancismo. Las narrativas del sur del país estaban más enfocadas en recortar el pasado prehispánico al crear un nuevo sujeto revolucionario: el indio. Novelas como *Canek* de Ermilo Abreu Gomez, quien planteó de forma literaria el nacionalismo revolucionario, se enfrascó en una discusión pública en contra del cosmopolitismo de Jorge Cuesta. El nacionalismo era considerado viril y el cosmopolitismo afeminado. Uno fuerte y uno débil, uno potente y el otro sumiso. Así fue como lo elaboraron ambos escritores a través de la prensa en 1932.

En palabras de Anatoly V. Lunacharsky, el ministro de cultura de la primera URSS, “en el socialismo distinguimos con exactitud la flor con que florecerá la humanidad futura y aquel proceso ascendente,

opuesto a la fuerza de la gravedad, del fino tallo, en cierto modo poco atrayente. La futura cultura socialista será la cultura de la humanidad no perteneciente a ninguna clase; será armónica, clásica a su modo, en la que el contenido, determinado y desarrollado por un saludable proceso orgánico, adquirirá plenamente su correspondiente forma” (1975: 53). Para el ministro, el arte se trataba de organizar las emociones. El arte político trabajaba desde el afecto. Así apuntaba hacia un futuro distinto al del arte capitalista, lleno de nihilismo, crítica paralizante y un vanguardismo cínico que se vanagloriaba de perder el sentido y abrazar la confusión.

Muchas veces, como José Carlos Mariátegui advirtió en el texto “Arte, revolución, decadencia” (1926), no todo arte nuevo es arte revolucionario, es decir, un arte que implique un nuevo orden. Asimismo, una nueva técnica (modelo formal) no necesariamente trae consigo nada innovador, explica el periodista peruano, ya que para un arte nuevo es necesario un espíritu nuevo, “si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado”. En ese sentido, el *Amauta* señala en esta misma entrega uno de los puntos necesarios para aclarar el arte vanguardista: la tensión con los fascismos en ascenso (como también lo marcará Walter Benjamin en *Autor como productor*).

Este punto resulta sustancial para comprender una de las tensiones del arte de la primera vanguardia: el ligero paso entre la proyección utópica y lo que Mariátegui llamó decadencia (fascismo, retaguardia, conservadurismo). Es decir, cuando esa condición de orden implica, en términos de arte, la construcción de imágenes que apoyan el control de las masas, el culto a la autoridad y un edulcoramiento adormecedor, bajo la llamada “estetización de la política”. La constante insistencia para llevar a cabo los proyectos utópicos que varios personajes iniciadores de la vanguardia encabezaron, como el Dr. Atl, José Vasconcelos y una parte de la bohemia anarquista, los llevó a cruzar los límites hacia la decadencia y caer en los excesos del fascismo –proceso vinculado a su desconfianza ante el comunismo soviético y el pragmatismo norteamericano–.

Poco antes de morir, Mariátegui señaló una crisis en la política mexicana, que marcó una nueva etapa. Evidenció cómo la expectativa de la revolución, a finales de la década del veinte, se veía suspendida por un proceso que denominó el Termidor mexicano. Es decir, un momento en que comienza un periodo conservador. En ese momento, todos los instrumentos de difusión de la apuesta del nuevo orden como sus desarrollos experimentales, comienzan una asimilación como herramienta del Estado. Mucha de la confusión respecto al arte político o de izquierda está relacionada en que estas distintas etapas son asumidas como una unidad, bajo el término de “arte nacional” o “arte mexicano”.

Capítulo 2

1940 a 1977

La segunda mitad del siglo veinte suele leerse a través del despunte de la Guerra Fría. El discurso mundial de la posguerra se dividió en dicotomías: Occidente y Oriente, capitalismo y comunismo. La novela de la revolución mexicana ya se había extinguido por completo. Su última expresión valiosa fue *Cartucho* de Nellie Campobello, quien siembra las raíces de una literatura fragmentaria y polifónica como la que hacen varias autoras de nuestra época.

Un golpe fuerte para la retórica de izquierda, a raíz de la muerte de Stalin en 1953, fue el descubrimiento de los Gulag, sitios de detención para el trabajo forzado. La desilusión por el proyecto soviético tuvo un primer momento durante la burocratización de los años treinta, tras el comienzo los juicios de Moscú donde diversos artistas y escritores bolcheviques sucumbieron a la censura y, en el peor de los casos,

condena, bajo la exigencia la política estética del régimen, denominada como realismo socialista. La Libertad y la Paz representaron en la mitad de siglo los términos de reconocimiento del proyecto capitalista y el comunista. Mientras Estados Unidos abanderaba el lema de la democracia, la URSS insistió en representar al defensor de la justicia (Iber: 2015).

El realismo socialista fue un régimen narrativo central para lo que hoy conocemos como teoría del arte y la literatura. La discusión sobre qué debía ser representado, por qué, y quién era el responsable de hacerlo, se actualiza hoy a través del debate de la *apropiación cultural indebida* que pensadoras como Yásnaya Aguilar han puesto sobre la mesa en el caso mexicano. Esta tradición comienza a germinar conforme el Estado soviético le exige a los creadores un arte conservador, pedagógico, que implica que el pueblo es tonto y debe ser educado por los intelectuales al mostrar el sufrimiento de la clase trabajadora de manera explícita en sus obras, siguiendo el modelo de Émile Zolá.

Para Lukács, el realismo social de Thomas Mann o Dostoievsky era superior al vanguardismo de Franz Kafka, quien formó parte del movimiento anarquista. Lukács y Lunacharski pensaban que la bohemia anarquista era decadente y su vanguardismo sólo generaba angustia. Kafka, el futurismo o el ruidismo, eran para él formas de confundir a las personas en vez de guiarlas por el camino de la liberación. Un sector de la izquierda siempre estuvo en el carril del fascismo y la eugenesia, como es el caso de Eduardo Urzaiz en México y los futuristas en Italia. El resto de los artistas anticapitalistas mutaron hacia una nueva forma menos autoritaria de hacer arte.

A partir de la Revolución Cubana, comenzó un proceso de redefinición del proyecto de izquierda, especialmente desde los contextos que fueron nombrados como Subdesarrollados o del Tercer Mundo por organismos como la UNESCO o la CEPAL. Estas geografías (América Latina, El Caribe, África, Asia, Europa del Este), compartían una historia de intervenciones constantes que fueron renovadas por los proyectos expansionistas y coloniales de ambas potencias. Las herramientas para la transformación y consolidación de un pensamiento político renovado partieron de una relectura de las fuentes del marxismo heterodoxo que se había quedado trunco durante las guerras mundiales, en el contexto de reestructuración del estado moderno, bajo las condiciones del Estado de bienestar, que en México se vivió a través del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Así dio comienzo una reinterpretación a las propuestas de Sartre, el acercamiento social de Marcuse y las lecturas económicas de Althusser, fuentes que ofrecieron una alternativa para una nueva etapa de formulación teórica que tuvo como una de sus características la búsqueda de una “identidad latinoamericana” y la exhibición del pensamiento filosófico y crítico regional. La consolidación de la política panamericana, bajo el lema del “buen vecino”, tuvo como consecuencia la instauración de una intervención y dependencia económica de las naciones latinoamericanas, acompañadas de constantes golpes de estado (Guatemala o República Dominicana, inicialmente). Mientras tanto, en México la renovación del Partido Revolucionario Institucional entró de lleno a las lógicas del desarrollismo, acompañadas por un modelo de represión anticomunista denominado Guerra Sucia. Lo que haya habido de radical en los gobiernos posrevolucionarios termina con ella.

Autores como Marta Traba, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Néstor García Canclini, generaron un cuerpo teórico dedicado a evidenciar las condiciones de intervención, no sólo política y económica sino cultural, de los imperialismos. Los diversos textos partieron de la Teoría de la Dependencia, aquella rama marxista de la CEPAL que evidenció que el discurso del desarrollo para las naciones tercermundistas era simplemente una construcción retórica, ya que los países industrializados habían desarrollado y sofisticado sus modelos de colonización sobre nuestras naciones.

En el caso de Latinoamérica, Estados Unidos operó bajo la política del panamericanismo, sustentado en el control de las materias primas (azúcar, plátano, petróleo, metales) en todo el continente. En términos de la cultura, quedó clara la política de desestabilización de los proyectos artísticos realistas, aquellos vinculados al programa comunista, a través de una amplia propaganda a favor de la abstracción y el formalismo que tanto criticaron Lukács y Lunacharski, propuestas plásticas que también sustentaron el lema de la “libertad creativa”, como contraposición a las reglas del realismo social, eso que hoy suele llamarse arte panfletario. Desde Washington se crearon oficinas especiales para exportar y promover el arte abstracto, tales como la Panamerican Union y salones de pintura que sostuvieron dicho modelo artístico, a través de la figura del artista joven y el arte nuevo, que fueron auspiciados por las mismas corporaciones, como el caso de ESSO, por instituciones como la CIA y figuras como José Gómez Sicre.

El artista de izquierda para las décadas de 1960 y 1970, fue aquel que formó parte de las movilizaciones, estudiantiles, guerrilleras, feministas, de derechos civiles, que tomaron la Revolución cubana, los reclamos a la Guerra de Vietnam y otros procesos de independencias del Tercer Mundo, como la base de una nueva utopía, en esta ocasión basada en el lema de la “Liberación”. La guerrilla cultural se posicionó como una necesidad para el nuevo arte revolucionario, que uniría las causas de la independencia y la descolonización, donde las primeras lecturas e interpretaciones de Franz Fanon y W.E.B. Du Bois ampliaron el sentido de la lucha antiimperialista, sumando la raíz negra a la indigenista.

Al mismo tiempo, autores como Iván Ilich, Bolívar Echeverría, Augusto Boal, Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Aníbal Quijano y Enrique Dussel dieron cauce a otras posibilidades de acción artísticas, pedagógicas y sociales. Se trató de un reclamo generalizado de Latinoamérica, como concepto y como territorio, constante en las obras de Grupo Mira, Antonio Caro, Juan Downey, Rubens Gerchman, Anna Bela Geier, Carlos Irizarry, Nicolás Uruburu; o en la teoría de Traba, Acha, Canclini, Damián Bayón, Rita Eder y Mirko Lauer. El quiebre de fronteras atacó la visión moderna de los Estados. En cambio, surgió una idea de unión hemisférica, por eso integró también a los grupos chicanos y negros en Estados Unidos. Además, existieron apoyos directos sustentados en estos cruces entre arte y pedagogía en las guerrillas centroamericanas, como fue el caso de la labor de los grupos Germinal y Taller Arte e Ideología.

La colectividad tomó fuerza como estrategia de organización, como fue el caso de Tucumán Arde o las Brigadas Ramona. El discurso anti-colonial y los despuntes revolucionarios fueron brutalmente desarticulados a través de nuevos modelos de intervención política, económica y militar. Ejemplo de ello fueron los violentos ataques a los Black Panthers en los Estados Unidos, el asesinato al Che Guevara en Bolivia o el golpe de estado al gobierno de Salvador Allende en Chile, que evidenciaron las formas extremas de acción y persecución en contra de los proyectos revolucionarios o cercanos a la reivindicación popular. Como proceso paralelo, dio comienzo la introducción del modelo económico y social del neoliberalismo, siendo Latinoamérica el laboratorio para una política que sería impuesta a nivel global durante las siguientes décadas.

La implantación de dictaduras en Chile, Argentina, Uruguay, Brasil fueron acompañados por expresiones de denuncia y organización que utilizaron otras formas de producción visual que atendieron a la censura, persecuciones y ataques generalizados: arte correo, video arte, poesía y música experimental, performances. En México, en el contexto de la guerra sucia, el trabajo grupal también funcionó para abrir esta denominación del artista militante, extremadamente masculino, serio y dogmático, hacia otras formas de subjetividad. Esto se observa en los trabajos de Taller de Integración Plástica con las comunidades indígenas de Michoacán, en la expresión anarco-queer de ASCO o en el reclamo

humorístico y feminista de Polvo de Gallina Negra o las expresiones llevadas a cabo en los Festivales de Oposición.

A principios de los 80, Ángel Rama explora en *La ciudad letrada* la conexión que hay entre escritura y poder en América Latina. La ciudad concreta existe únicamente en el tiempo histórico, mientras que la ciudad letrada quiere estar suspendida, ser atemporal y trascender como marca la tradición judeocristiana, en la que el cuerpo es el pecado, inferior a la mente, y la palabra es divina. El escritor, en un eco de lo que critica el Comité Invisible más tarde, tiende a volverse funcionario. La palabra suele ser una herramienta para ordenar el mundo. Ángel Rama hizo en la literatura una crítica similar a la que Juan Acha y otros críticos hicieron en las artes visuales. América Latina era una totalidad. Había una especificidad en esas últimas décadas del siglo XX que todavía no se sumaba a la visión anticolonial que Gayatri Spivak y otras pensadoras poco después ampliarán con la noción de Sur Global.

Una de las conclusiones más relevantes de la crítica de estas décadas, específicamente de Acha, Canclini, Rodríguez, o Frederico Morais desde Brasil, marcaron una crisis de la vanguardia en el arte a finales de 1970. En cambio, insistieron en que, posterior a los análisis de años pasados, dedicados a reconocer las condiciones culturales de la región, era el momento de una “socialización del arte y de la crítica”. Las herramientas del estructuralismo, la semiótica, la antropología crítica, el marxismo y la teoría de la comunicación, derivó en un señalamiento no sólo al campo artístico y sus formas de producción, sino al esquema de consumo y distribución. Ese apunte permitió que estos autores buscaran el impacto del arte en la sociedad a partir de una reapropiación de los medios de producción, pero también de los instrumentos de la tecnología y los espacios de circulación. Las propuestas fueron: los no-objetualismos (Acha), la cultura –cine y teatro– popular (Canclini), la cultura comunitaria (Rodríguez) y la pedagogía experimental (Morais).

La entrada del neoliberalismo en México trajo consigo la desarticulación de la organización grupal, como lo anunció la muestra *De los grupo a los colectivos* (1985), llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil. Al mismo tiempo, la fantasía que anunció el fin de la periferia en aras de una globalidad general detuvo, en cierta forma, los estudios centrados y generalizados en entender nuestro subdesarrollo. El año de 1989 y el fin de la URSS marcaron, además, el desborde del horizonte de izquierda, del homo-sovieticus y de la figura del militante. Para esta década la desarticulación de los movimientos guerrilleros daba cauce a otra forma de organización política pensada desde la autonomía –de las Fuerzas de Liberación Nacional al Ejército Zapatista de Liberación Nacional–.

El 68 significó el clímax de lo que comenzó en la fundación del Partido Comunista Mexicano. En los 70 muchos revolucionarios del mundo se cansaron del pacifismo de la década anterior y se formaron militarmente. Cada guerrilla nacional del marxismo-leninismo tuvo sus aciertos y sus errores, pero la persecución y el exilio fueron tan duros que la mayoría de los comunistas dejaron de formar partidos y empezaron a construir autonomía como lo hicieron hasta antes de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Mexicana.

El Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de Cultura, en 1978, fue un intento de organizar el arte en términos revolucionarios en México. De ahí, artistas y militantes pasaron de la revolución a la insurrección. Abandonaron la idea de centralismo, la santa trinidad sindicato, partido, Estado y empezaron a okupar edificios, construir jardines, bibliotecas, cocinas comunes. Si en los 20 hubo una transición del anarquismo al comunismo de Estado, se hará el camino de regreso en los 80. Comienza la autogestión, el mandato de hacer colectivos, pero los grupos de arte en vez de trabajar con las bases empiezan a bajar becas del gobierno y grandes empresas y fondos nacionales e internacionales en un eco del paso de la militancia al activismo, de la acción popular a la sociedad civil. Poco a poco, los colectivos

se volvieron un rito de paso hacia la construcción del artista individual que se logra colocar en el mercado, modelo generalizado en nombre de la “autogestión”, “lo independiente” y lo “emergente” que despuntó a partir de la década de 1990.

Capítulo 3

Actualidad

Sin querer caer en una visión mecanicista de la economía, es decir una teoría del reflejo, que sólo busque la consecuencia estética de los vaivenes del mercado del siglo XXI, nos parece importante cuestionar un arte cada vez más abiertamente infantil, que juega con lo inmaduro, en una sociedad donde es cada vez más difícil la jubilación, el acceso a la vivienda, con agua, comida y aire limpio.

Si el arte y la cultura “revela la descomposición de los valores” (189) como viene diciendo Raoul Vaneigem desde el 68, pareciera que los artistas son siempre los primeros en darse cuenta de que no tenemos futuro. Desde el 77 esto es un canto de guerra. Aunque pasen las décadas no hemos salido de una parálisis de lo sensible. Cada vez es más difícil arraigar, conectar con el territorio y el presente, con la política real. Hoy el arte contemporáneo se ve igual en todo el mundo. Las galerías son pequeñas islas de estética cosmopolita que muestran obras que no necesitan un contexto.

Este desprendimiento es una ilusión. La falta de futuro es un problema planetario y la realidad citadina y clasemediera ante la que reacciona el arte es idéntica en cualquier parte del globo. El progresismo latinoamericano no ha podido recuperar la esperanza. Pareciera que la fantasía dura unos meses antes de que se vuelva a sentir una profunda tristeza y decepción. Desde el norte global llega poco a poco una inclinación a capitalizar el contexto. Tanto en los pueblos como en las ciudades, cualquier forma de pobreza o expresión de cultura que exceda la blanquitud se merece una mirada o una escucha. El sur global está orillado a capitalizar su paisaje, sobre todo cuando se trata de un cuadro oscuro, como en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor.

Después de la pandemia entramos a una fase de ultraindividualismo que hace de las redes sociales la mejor caja de resonancia, haciendo que los artistas más jóvenes puedan acumular un capital simbólico en redes sociales que luego puede convertirse en capital real cuando son capturados por las galerías, editoriales, universidades y museos. El problema es que suele tratarse de un consumo y una producción individual. Es decir, despolitizada. No sólo porque flota dentro de una clase geográfica y políticamente desarraigada, sino porque viene y va al individuo. La toma de decisión colectiva, las asambleas, lo comunal son una postal nostálgica, un eco de de las estéticas revolucionarias descafeinadas en el siglo XX.

En los últimos años, el modelo del arte anti-prísta que imperó de los noventas a los dosmiles, donde el uso del signo (escudo, bandera) y el retrato (Salinas, Colosio) resultaron la constatación, entró en crisis, en gran medida por un cambio de orden dominante (llamado “transformación”). En cambio, comenzó una revisión generalizada a otras fuentes visuales de la historia. Alejada de la política de los contra-archivos, esta fórmula retoma superficialmente construcciones del repertorio visual de izquierda con el fin de neutralizar todas las capas críticas (como también lo hizo el Estado en su momento) en nombre de “un nuevo arte mexicano”. Estos repuntes se caracterizan por hacer uso de labores reflexivas y colectivas, cercanas a movimientos anti-racistas, anti-patriarcales y anti-raciales, para volverlas exclusivas del campo artístico, del mercado a la institucionalización y viceversa. .

Como se puede observar en la Fanzinoteca del Museo del Chopo o antologías como *Fanzinología Mexicana*, con el auge de lo independiente y autogestivo, desde finales de los 80 se repitió una de las estrategias revolucionarias clásicas: tomar el pasado de cualquier tradición para elaborar una respuesta al presente. Presidentes y famosos recortados de revistas serias tras pasados a fanzines punks donde los llenaban de balazos y sangre. Desde los 90 hay una noción de arte de izquierda en la que los artistas de los márgenes atacan simbólicamente la estética y los símbolos de las élites. Pero es un rechazo reactivo, inmediato e irreflexivo que sólo termina repatriando las caras y formas del poder a sus espacios: los museos y archivos oficiales. Afirman a la clase política y el nacionalismo de Estado en vez de criticarlo. Es un arte desmemoriado, una producción atrapada en la superficialidad de lo inmediato, un margen incapaz de confeccionar su propio pasado y distinguir su propia diferencia, porque muchas veces se presenta como ruptura o vanguardia, aunque sólo sea una variación de los viejos métodos del comunismo.

De ahí que la generación más joven se pueda saltar los viejos rituales del arte, pero al costo de un aislamiento que se ve reflejado en un arte cada vez más triste, ingenuo y naive. Lo que tiene de acceso y dinero lo pierden en capacidad de organizarse, colectivizar y construir un mundo distinto. Si el arte crítico de hace unas décadas idealizó al vándalo, al lumpen y, llenos de culpa por el ascenso de clase, eligieron una vida trágica para redimir sus privilegios, la mayoría de los artistas más jóvenes no están cuestionando a fondo la manera en que el mercado del arte los mantiene aislados.

La nostalgia irreflexiva promueve un hedonismo que se muestra en cada vez más cuadros, pinturas, fotografías y esculturas que tienen tantas ganas de hacer ciencia ficción y soñar futuros como pocas posibilidades de concretarlos en la realidad. La demanda de ficción y futuro en el arte viene de la imposibilidad de construir alternativas en la vida real. Sólo nos queda lo simbólico cuando nos arrebatan lo real. El mercado del arte exige una ventana por la cual mirar, un telescopio, un horizonte, aunque sea ficción. Sube la demanda de puntos de fuga de una realidad aplastante. Google mismo ha querido vender el trabajo como un juego, como soñaban desde Fourier hasta los situacionistas, pasando por el artesanado radical del anarquismo latinoamericano, pero el trabajo digital de ninguna manera está dejando de ser un trabajo precario. García Canclini señaló este sesgo de nostalgia, al comentar en una ponencia de Luis Felipe Noé: “El kitsch es el arte cotidiano de América Latina. La superación del kitsch para crear una cultura popular autónoma, democrática y crítica será el hecho estético más importante del continente, el único que libraré a nuestro arte de la nostalgia de la historia”.

El arte del siglo XXI apunta a un siglo de abundancia de imágenes y vacíos espirituales, donde la parte más radical del sector crítico está cayendo en los brazos del fascismo y la parte más conservadora se queda en un arte neonacionalista que sólo engaña a quienes dan fondos, y compran obra, desde el primer mundo. En el siglo XXI pasamos de un arte clasemediero que se hizo pasar por proletariado, por víctima directa de la violencia, a una producción artística que afirma su incapacidad de arraigar.

Como explica Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, el tiempo es el mejor aliado de la costumbre y las reglas. Erosiona la rebeldía hasta voltear el signo. Por eso muchos radicales pasan de la izquierda extrema al autoritarismo. Pero la memoria permite abrir una lucha contra el tiempo, una historia que, como señala Enzo Traverso, nos permite recuperar la esperanza en un arte realmente crítico con la realidad de nuestro tiempo. Revisar las tradiciones que hoy convergen en la estética de las izquierdas nos puede llevar a superar las obras que afirman la hegemonía sin volverse una herramienta pedagógica en el camino.

Si tuviéramos la obligación de trazar una línea en la arena, diríamos que el arte anticapitalista mexicano del último siglo se divide en dos: uno que tiende al autoritarismo, la soberbia, incluso con tintes de misoginia y fascismo, que va desde José Vasconcelos y Eduardo Urzaiz hasta llegar al punk de la Revista Pusmoderna, Semefo y una inclinación explícita a lo cínico y abyecto en el siglo XXI. El otro arte radical

es una estética que se mantiene en el carril de la izquierda: desde José Guadalupe Posada, Nellie Campobello, La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, el Taller de Gráfica Popular, Josefina Vicens y María Luisa Puga hasta Naomi Rincón Gallardo y Fernanda Melchor.

“Olvidar es también perdonar lo que no debe ser perdonado si la justicia y la libertad han de prevalecer. Tal perdón reproduce las condiciones que reproducen las injusticias y la esclavitud: olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron -sin derrotar a esas fuerzas-. Las heridas que se curan con el tiempo son también las heridas que contienen el veneno. Contra la rendición del tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación, es una de las más nobles tareas del pensamiento” (Marcuse 211).

Para abrir el diálogo y pensar el arte y la crítica de nuestra época y lo que nos antecede nos gustaría cerrar este texto planteando las siguientes preguntas:

¿El artista que juega con los símbolos patrios fantasea con gobernar? ¿Crítica el nacionalismo de Estado o lo alimenta desde el margen?

¿Qué noción de política puede surgir cuando vamos más allá de la automarginación?

¿Cómo devolvemos el dinero y los recursos que el arte, de manera consciente o inconsciente, suele extraer de la gente común sin volvernos artistas misioneros?

¿Cómo distinguimos el arte caricaturesco que nos adormece para afirmar el mundo consumista que conocemos de un arte autoinfantilizado que usa el juego, la curiosidad y la experimentación como críticas al productivismo acelerado?

¿La radicalidad puede ir más allá del *voto de humildad*, de una vida de artista que decide vivir al margen?

¿Qué otras formas de artista de izquierda hay más allá de la automarginación, el autoborrado, es decir, de ser famoso, consciente de que se continúa con un linaje crítico heredado, pero mantenerse en las sombras, viajando, produciendo y enseñando a otros evitando protagonismos

¿Hay alguna manera de ganar visibilidad en el arte que se traduzca en transformaciones colectivas hacia un futuro comunal?

¿Qué hicieron bien y qué hicieron mal los artistas de hace medio siglo en relación con la violencia política? ¿Qué del vanguardismo político y estético vale la pena repetir y qué no, y por qué?

¿Cómo puede el arte sumarse a la defensa del territorio sin caer en baños de pueblo y apropiación cultural indebida?

Bibliografía

GARCÍA CANCLINI, Néstor (s/f). “Comentario a la ponencia de Luis Felipe Noé. La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina”.

IBER, Patrick (2015). *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Harvard University Press.

LUNACHARSKY, Anatoly. *El arte y la revolución*, 1975, Grijalbo, México

MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, 1983, Sarpe, España.

MARIÁTEGUI, José Carlos. “Arte, revolución y decadencia”. *Amauta*, Lima, 1926, n.º. 3: 3-4.

TRAVERSO, Enzo. *Nostalgia de izquierda*, 2018, Siglo XXI, México.