

# Palabras Pendientes...

**CULTURA, ARTE Y POLÍTICA**



**...proponen pelear**

**Mayo 2010**

**PALABRAS  
PENDIENTES**

*Cultura, arte y política*

**AÑO 6  
NÚMERO 10**

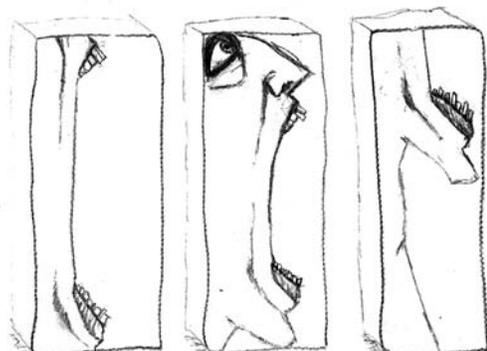
MAYO DE 2010

**Comité Editorial**

*Palabras Pendientes*

palabraspendientes@gmail.com

Diseños del  
*Gallo rojo/  
Palabras  
Pendientes*



*No vengo en lo absoluto  
armado de verdades  
decisivas. Mi consciencia no  
está transida de resplandores  
esenciales. Sin embargo, con  
toda naturalidad, pienso  
que sería bueno decir unas  
cuantas cosas que valen  
la pena que sean dichas.  
Estas cosas voy a decirles,  
no a gritarlas. Porque hace  
tiempo, bastante tiempo, que  
el grito salió de mi vida.*

Frantz Fanon  
*Piel negra, máscaras blancas*

**1**  
**Editorial**



**3**

**Judith Reyes:**  
*“canciones con sabor a  
historia”*  
Liliana García Sánchez



**7**

**Gráfica política alterna**  
*Estrategia contra-informativa  
como acción política*  
Francisco Leonardo  
Reséndiz (ASARO)



**12**

**Utopía, estética y revolución**  
*en las vanguardias artísticas de  
América Latina 1920-1930*  
Miguel Ángel Esquivel



**15**

**Palabras enterradas:**  
*la experiencia del patrimonio  
arqueológico*  
Juan José Guerrero García  
(El Archie-Tlacuilo jj accinado)



**17**

**El CLETA y la verdadera  
historia del Museo Eco**  
Organización Político  
Cultural-CLETA



**21**

**Hacia una historia de los  
Grupos visuales en México**  
Annabela Tournon



**CONTENIDO**



**Nuevos signos para  
nuevos tiempos**  
Taller de Arte e Ideología

**24**



**Consideraciones sobre  
la producción artística y  
los procesos libertarios**  
Luz Negra

**28**



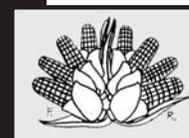
**Por la insurgencia**  
Alberto Híjar Serrano

**32**



**La creación cultural como  
arma para la revolución:**  
*aportes desde los estudiantes*  
Palabras Pendientes

**39**



**MÁS PIRATA QUE MORGÁN**  
*Manifiesto del Sindicato  
de Obreros Técnicos,  
Pintores y Escultores*

**44**



**RESUCITADERO**  
*Perfiles culturales  
del comunismo en  
México: el Sindicato  
de Obreros Técnicos,  
Pintores y Escultores y  
“El Machete”*  
Palabras Pendientes

**45**



**Montaje testimonial**

**49**



**Cronología de la  
Galería Autónoma CU**

**57**

**VINETAS**

Fermín Revuelcias

**PORTADA**

Adolfo Quintero,  
*Grabado pacifista,*  
Taller de Gráfica  
Popular, 1960

**CONTRAPORTADA**

Asamblea  
de Artistas  
Revolucionarios  
de Oaxaca, *Ulises*  
*Iturro*, 2006

La cultura expresa la experiencia histórica particular de un pueblo y representa sus resultantes en la fisonomía social peculiar y su personalidad colectiva. En este sentido la cultura ya no aparece como una entidad abstracta y genérica, sino concreta, con determinaciones y cualidades sociales, regionales y temporales específicas.

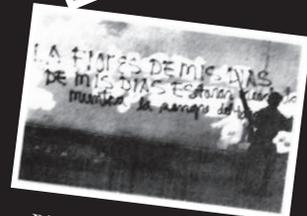
Puede verse entonces que la configuración de la cultura se trata de un proceso de lucha continua, fruto de la contradicción primaria entre explotadores y explotados, he ahí los motivos de sus múltiples relaciones, de los constantes préstamos y de los diferentes modos de verla y apropiarse de ella. Partiendo de ello, suponemos que el ámbito de la cultura no es inocuo y neutro, es uno más de los espacios de la vida humana donde se desarrollan las contradicciones propias de la lucha de clases.

Entendemos que el tema es vasto y complejo, por ello en el presente número nos restringimos a la *cultura* como el espacio de la creación consciente y a la práctica artística como parte de éste.

Plantearse el propósito de la creación cultural y artística como un espacio trascendental en la lucha de clases no se traduce en la construcción de una utopía o un sueño irrealizable. Si bien, existen las experiencias de múltiples grupos que trabajaron bajo estas consignas y se perdieron con el paso de los años, nos dejan una lección histórica de sus obstáculos y contradicciones. Al mismo tiempo, tenemos las experiencias vivas de quienes comenzaron décadas atrás y siguen trabajando y dando la lucha sobre estas líneas a pesar del panorama posmoderno sofocador que impera en la vida actual y siguiendo las lecciones de *los viejos*, proponen seguir aportando, construyendo y dando la batalla desde el ámbito



## EDITORIAL



Richard Cross (fotógrafo),  
La insurrección de las paredes,  
pintas y grafiti de Nicaragua

cultural, con la seguridad que brinda la razón de que la cultura es un acto político.

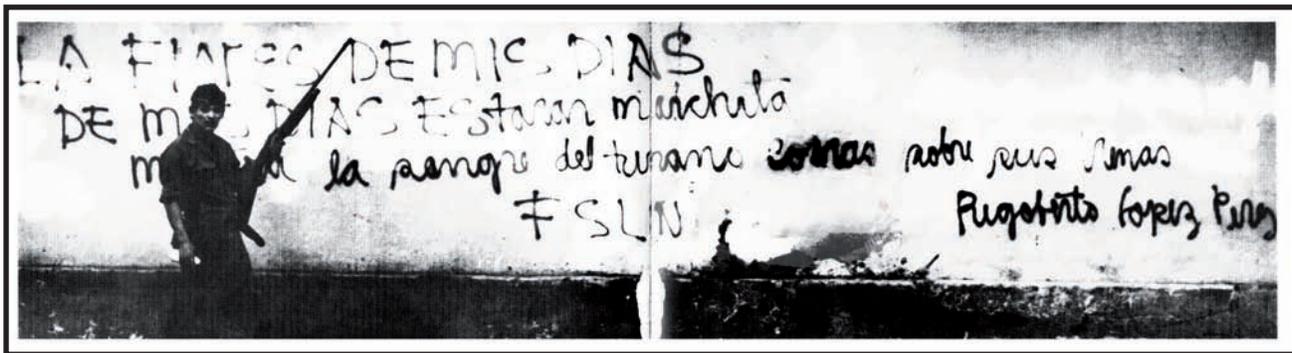
En la edición de esta revista encontramos experiencias y propuestas concretas que, de una u otra forma, se encuentran al alcance de todos. Por mencionar algunos ejemplos, están los más de 30 años de trabajo del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), quienes siendo tan sólo estudiantes universitarios se atrevieron a cuestionar las políticas culturales de la UNAM que, como se demuestra, siguen atadas a la dinámica de los caprichos de las élites intelectuales que cooptan los espacios directivos destinados a estas cuestiones. Fente a esto, el afán impreso en el primer manifiesto del CLETA por crear teatro libre, comprometido y transformador para y con el pueblo, es una tarea posible y vigente. La Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), creando y desarrollando condiciones para que la gráfica lejos de adherirse al movimiento del sistema que los convierte en un espacio más para la mercantilización de la expresión humana, siguen produciendo y reproduciendo imágenes que emergen de la vida real de los individuos, de los explotados, insertándose en la vida cotidiana, en los movimientos sociales y en los momentos coyunturales, no sólo como una expresión o un medio contra-informativo más, sino como una acción política concreta que puede tener entre sus resultados la formación de núcleos organizativos y de movilización. También está el Taller de Arte e Ideología, que sosteniendo y promoviendo la discusión de los símbolos y los signos de la cultura y el arte revolucionarios, fundamentan su actividad en la práctica que asegura no despegar los pies de la tierra.

Contamos también con las aportaciones individuales que, desde la

*Las pintas fueron al comienzo la voz de las catacumbas. Eran los parlantes de la lucha clandestina, la divulgación del secreto en un inicio. Así fue, la pinta era la expresión clandestina, la voz subrepticia que de repente el país percibe, es como el anuncio del clandestinaje. Como las voces desde las catacumbas con que se empieza a anunciar el Frente [Sandinista de Liberación Nacional]: paredes o pintas solas, pero que daban noticia de todo un trabajo conspirativo, secreto, de hormiga, solitario, de concientización, de organización que se venía gestando.*

Omar Cabezas

En la pared se lee:  
 Las flores de mis días,  
 de mis días estarán  
 marchitas mientras la  
 sangre del tirano corra  
 sobre sus venas...  
 Rigoberto López



práctica artística o el estudio de ella, nos plantean los retos a seguir, como el análisis de las posibilidades en el uso de materiales, las posibilidades de mezclas y combinaciones de ellos y de las técnicas tradicionales y modernas, las consideraciones ecológicas y los replanteamientos de las tesis teóricas sobre la producción artística enajenada y la humanizante, sus fundamentos y sus puntos de partida y de llegada. Sin embargo, estas aportaciones no provienen de los intelectuales de escritorio, de aquellos que sólo tienen contacto con las abstracciones que nacen de la fertilidad del piso de cerámica o la alfombra de un cubículo. Son las aportaciones, individuales, para la colectividad desde una voz que, si no se ha constituido colectiva, es porque sigue buscando en la vida cotidiana, en las marchas, los barrios, las escuelas o los institutos el espacio fértil para desarrollarse.

Además, hacemos el recuento de las aportaciones solidarias de los expositores, talleristas y grupos políticos o culturales que en determinado momento o de manera constante han dado vida a la Galería Autónoma CU como un esfuerzo mínimo realizado desde una de nuestras trincheras.

Sabemos que además de las que participan en la edición de este número, existen otras propuestas y experiencias relativas a la cultura y al quehacer artístico como actos políticos y de momento, nos confesamos incapaces de abarcarlas todas, pero nos parece fundamental advertir sobre una cuestión necesaria y urgente.

La existencia aislada de propuestas y alternativas artísticas y culturales, creemos, difícilmente podrá constituirse en un acto revolucionario. Esto no significa de ninguna manera que rechacemos o reprobemos el esfuerzo, pero partimos

de la idea de que en el sistema de explotación y opresión en el cual desarrollamos nuestro quehacer cultural y artístico, éste corre el riesgo de ser mediatizado y anulado. Como se menciona al interior de esta publicación la propuesta hegemónica de cultura, la de los dominadores, está respaldada por un conjunto de condiciones que garantizan su posición. El trabajo aislado de los grupos culturales alternativos sirve, en el peor de los casos para garantizar la posibilidad de pluralidad y libertad que pregona el capitalismo; el mercado para las expresiones alternativas también está asegurado.

Creemos que el reto consiste en la creación, construcción y desarrollo de los espacios de comunicación y de trabajo que reúnan todas las expresiones culturales y artísticas no como espacios alternativos, para gustos diferentes, sino como propuestas anticapitalistas y revolucionarias. Partimos del supuesto de que es la unidad la que da la fuerza y que únicamente a partir de la construcción de un movimiento unificado, que no homogenizado e idéntico, se podrá debilitar la hegemonía cultural de las clases explotadoras. La intención es que a través de la discusión y la construcción colectivas más amplias logremos trascender los límites que, hasta ahora, han enfrentado la teoría y la práctica revolucionarias. Se trata de la construcción de una propuesta cultural orgánica y colectiva organizada a partir del respeto a las diferencias pero bajo la responsabilidad de construir los consensos que garanticen la transformación.

Urgente es la necesidad de convocar a la discusión, al encuentro de propuestas, a la autocrítica y la crítica solidaria y constructiva. Sirva la presente publicación como un aporte mínimo en esta gran hazaña. \*

## JUDITH REYES: “CANCIONES CON SABOR A HISTORIA”

Actuar es a la vez un  
conocimiento y una rebelión  
Toni Negri



El tema de la presente edición invita a una discusión necesaria y cada vez más urgente: Los aportes del trabajo artístico y cultural reflejados en modos novedosos de construir la historia, por lo tanto también formas otras de hacer política, hacia una apropiación estética y cultural, la apropiación de *lo común*; qué tanto participa el quehacer artístico y cultural en la construcción de un conocimiento crítico de la historia, que permita la constitución de sujetos capaces de apropiarse de su devenir y capaces de responsabilizarse concientemente de su entorno, tanto físico (el *bios* propuesto por Negri)<sup>1</sup> como espiritual e intelectual; en qué medida este quehacer permite la definición de terrenos de lucha y de contrapoder en el terreno mismo del imperio y la explotación. En este sentido, retomamos la pregunta planteada por Adolfo Sánchez Vázquez, ¿qué aporta el arte a la revolución?, ¿qué aporta la revolución al arte?

Estas dos preguntas estuvieron presentes en el trabajo de investigación que realicé sobre una cantautora dedicada en vida y obra a las luchas populares de su tiempo, *Judith Reyes, una mujer de canto revolucionario*, y están presentes nuevamente en el proyecto que me ocupa actualmente, a cerca de la vida y la obra cancionística de León Chávez Teixeira<sup>2</sup>. Encuentro que mi trabajo tiene que ver con la documentación de estas historias de vida, pero no sólo eso, sino que me he visto en la necesidad de precisar con mayor rigor el papel de estos personajes como sujetos históricos, en el contexto de los movimientos de lucha popular, pues parto de la experiencia de la capacidad de estos sujetos y su obra para dinamizar un movimiento rescatando siempre la *singularidad* en peligro de extinción.

Para hablar de Judith Reyes Hernández, es necesario un ejercicio de memoria histórica que nos permita acceder al complejo entramado que se teje entre la vida, la obra y las circunstancias concretas de su tiempo y

<sup>1</sup> “Decir que la vida resiste significa que afirma su potencia, es decir, su capacidad de creación, de invención, de producción, de subjetivación. Es lo que llamamos «biopolítico»: la resistencia de la vida al poder, dentro de un mismo poder que ha investido la vida.” Negri, Toni, *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Random House Mondadori, Barcelona, 2003, p. 63.

<sup>2</sup> Cantautor y artista plástico de la llamada *generación de la ruptura*, entre las décadas de los 60 y 70 mexicanos. En su obra refleja el paisaje y la vida cotidiana de la clase trabajadora en los márgenes de las grandes urbes.

su espacio. De otra forma no sería posible insertar a Judith, con justo merecimiento, dentro del estudio de los Sujetos populares que testimonian y dinamizan, por medio del arte —pero no sólo—, los procesos libertarios y las luchas populares. El papel de esta cantautora, como el de muchos artistas que han participado en diversos movimientos de resistencia, se inserta dentro de lo que Adolfo Sánchez Vázquez describe como un acercamiento entre la vanguardia artística y la vanguardia política, acercamiento que al Imperio le interesa que no se lleve a cabo ¿por qué? Nos responde Gramsci... “Llevar a una masa de hombres a pensar coherentemente y de modo unitario el presente real y efectivo es un hecho filosófico, mucho más importante y original que el descubrimiento por parte de un genio filosófico de una nueva verdad que se convierte en patrimonio exclusivo de pequeños grupos intelectuales.”<sup>3</sup> Corroboramos la afirmación de Gramsci en el estudio de Judith Reyes, pues hacia sus treinta y tantos años de edad, ella se separa tajantemente de la vida del espectáculo y el éxito que le habían traído sus canciones de corte ranchero y comercial. Sucede en los inicios de la década de los 60, cuando la historia exigía ser escrita, testimoniada, cuando la guerra sucia instauró —como en todo momento histórico— el atropello y la mentira como ley. Fue entonces que Judith, ya conocida como la “reportera revoltosa” en el estado de Chihuahua, hace una promesa a los campesinos despojados de sus tierras en Santo Domingo: “Volveré a escribir canciones, pero ahora será diferente, voy a escribir canciones con sabor a historia”. Esta determinación no tiene sólo que ver con una postura política que en Judith fue madurando con los años y que se refleja fielmente en

<sup>3</sup> Gramsci, Antonio, *Introducción a la filosofía de la Praxis*, Ediciones Península, Barcelona, 1978, p.14.



Reunión de la UGOCM. Al centro Judith, a su derecha, Álvaro Ríos y, de pie, Arturo Gámiz

la fundación de su periódico *Acción. Voz revolucionaria del pueblo*; tuvo que ver también su historia propia, la de sus antepasados, la de su abuelo que se unió a la revolución contra el Porfiriato; la incertidumbre ante el abandono de su esposo y el destino de sus propios hijos y de su madre; tuvo que ver también el “hecho filosófico” del que habla Gramsci: el deseo de *hacer común* el conocimiento y la experiencia que ella cultivaba a través del canto en el contexto de la lucha. En lugar de partir de las músicas despersonalizadas que el sistema hegemónico imponía, ella se valió del cantar popular, del corrido, del huapango, del son y aun de la canción ranchera porque estos estilos contenían históricamente la voz de los desheredados; su voz no vibraba en las listas de popularidad ni su figura apareció en las grandes cadenas televisivas porque su objetivo era también educativo, revolucionario. Hacen falta figuras como Judith en todo momento de la historia, cuando los grandes monopolios coludidos con el sistema educativo buscan cerrar las vías a la crítica y la reflexión a través del arte. De esta observación podemos constatar ejemplos evidentes como la reciente reforma educativa de cuyas consecuencias en el nivel crítico y reflexivo de los educandos nos percataremos en unos pocos años. Nuestros hijos pasarán por la primaria sin nociones de la cultura prehispánica que fortalezca su identidad cultural; los contenidos educativos, por centrarnos sólo en las materias sociales y humanísticas, son pobres y poco rigurosos en cuanto a quehacer histórico; los métodos de memorización de nombres, fechas y lugares no dejan lugar a la reflexión ni a la imaginación sociológica. Basta pasar una hojeada a los libros de texto gratuitos. Lo mismo podemos decir de la eliminación de materias como Lógica y Filosofía en el nivel bachillerato. Pues a individuos sin una sólida plataforma identitaria y cultural será más fácil negarles el acceso al conocimiento crítico del funcionamiento de su sociedad. En su etapa más crítica de los últimos años, el capitalismo de consumo se ha propuesto “fabricar” robots humanos con rutinas y horarios definidos, siempre bajo la premisa de no detener bajo ninguna circunstancia la maquinaria.

Al capital le interesa en gran medida que el arte posea un carácter de “inofensivo”, al arte contestatario se le relegará en los ámbitos populares o bien “independientes”, restándole así fuerza transformadora. Pero los sujetos históricos como Judith declararon una guerra contra esta hegemonía, una guerra filosófica que ella supo sostener con su pluma, su voz y su guitarra.

*Sin título*, León Chávez Teixeira, tinta sobre papel



Esta lucha, que empezó a nivel personal como una batalla por la sobrevivencia, se extendió a un nivel ideológico, cuando Judith empieza a compartir su vida cotidiana con la de hombres y mujeres en pie de lucha; cuando sus canciones le atraen el cariño y la amistad de guerrilleros, activistas, intelectuales y artistas pero le atraen también la amenaza, la persecución, la tortura y el exilio. No podía ser de otra forma porque ella sabía que su trabajo no era complaciente, ni mero e inofensivo entretenimiento. Uno de sus libros, titulado *El cantar materialista de la historia* es una amplia explicación de este hecho. Se trataba de escribir las canciones de la historia acallada, enterrada y maquillada; se trataba de denunciar la crudeza, la crueldad y de romper el cómodo silencio que reinaba en los medios de *incomunicación*. Esta crítica no se conformaba simplemente en una lírica y en un estilo vernáculo, se conformaba también con un estilo de vida basado en la solidaridad, la enseñanza y la fortaleza para enfrentar la adversidad sin autocompadecerse pero también sin autocomplacencias de ninguna especie. Judith desconfiaba de los homenajes y de los halagos, despreció siempre las ofertas de éxito, fama y seguridad para sus hijos, pues consideraba que el precio era demasiado alto: abandonar su proyecto histórico de un México que ella deseaba para sus hijos y para todos los mexicanos; el precio por lo tanto significaba traicionar no sólo sus propios principios y convicciones, sino la lucha y los sueños por los que tantos cayeron y por los que tantos hombres y mujeres se sumaban generosa y concientemente. Judith comprendió, quizás de manera más empírica que teórica —y eso le da un valor sustancial— la responsabilidad que significaba escribir y vivir para la lucha, pues sabía que no era un compromiso personal, sino común: “Un movimiento filosófico es histórico cuando encuentra en el contacto con la gente la fuente de los problemas a estudiar y resolver, sólo así la filosofía se vuelve vida.”<sup>4</sup>, agregaría Gramsci, una filosofía de la praxis implica hacer una crítica del *sentido común*, es decir, una crítica del orden establecido, de las leyes y prohibiciones, de lo aceptado como “bello”, “culto” o “auténtico” y dentro de esta crítica, el estudio de Judith me permitió también dar inicio a una crítica de lo que *comúnmente* se denomina como “popular”. Este concepto me parece que guarda una importancia capital en el análisis del sujeto histórico, pues se ha difundido una idea conveniente para las esferas hegemónicas del poder político, para éstas, lo popular es lo perteneciente a “las masas”,



*Sin título*, León Chávez Teixeira, tinta sobre papel (invertido)

<sup>4</sup> Gramsci, Antonio, *op.cit.*, p. 20.

Judith Reyes, fotografía tomada de  
*La otra cara de la patria*

es decir, no perteneciente a las élites de “lo culto”, es lo que “todos” deseamos consumir, lo accesible tanto mediática como económicamente, lo que no tiene peligro de fallar en el mercado pero tampoco de diluirlo. Lo popular para el poder viene a ser la esfera en donde “todos” participan sin crítica ni reflexión; donde no hay lugar a la *singularidad*. Esta concepción de lo popular deja a las creaciones así calificadas desprovistas de poder histórico, las debilita y las hace parecer inofensivas.

Lo popular, como lo vengo trabajando en mi línea de investigación, parte de un interés por no confundir la cultura popular con la cultura de masas... “La cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina *medios de incomunicación de masas*, pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres.”<sup>5</sup>

De acuerdo con Eduardo Galeano, la cultura de masas enseña a competir, no a compartir. La cultura popular es una cultura compartida, tal cual la concibió Reyes, mientras que la cultura burguesa se consume como cualquier otro producto en el mercado. La cultura popular viene desde abajo, la de masas nos viene de arriba. La cultura popular no es cultura para ser vendida, sino para ser usada, es decir, nos sirve a todos para participar de la construcción histórica y para intervenir activamente en el debate político.

De ahí que, por su extracción netamente popular, el corrido y la canción social sean relegados al plano de “expresiones tradicionales”, aunque desde la cultura popular se escriba y se publique, no pueden invadir el ámbito “sagrado” de la literatura o de la música. Se le niega la dimensión creadora y provocadora de cambios –dimensión transformadora–, y se le relega al museo, como un exotismo, como un elemento muerto, inmóvil e inoperante. A esta idea se enfrentaron Judith Reyes y su obra, ella como mu-

chos cantores de las luchas populares, corrieron el peligro de quedar catalogados como canto vernáculo, *canción de protesta*, o *canto nuevo*, vacíos de contenido, inmovilizados por su *esencia* artesanal e incapacitados para crear nuevas formas de hacer y narrar la historia. Por eso vale la pena atender a las palabras de Alberto Híjar<sup>6</sup>, cuando hace referencia a la *canción urgente* así llamada por Inti Illimani<sup>7</sup>, pues ante todo, antes que etiquetar con nombres estáticos este tipo de obras, es importante distinguir su capacidad de acción y de inducir a la acción en el momento preciso en que ocurre la historia. En este sentido Judith es puntual y estricta. Una práctica disciplinada de información y difusión de lo investigado, un rigor en la transmisión lo más transparentemente posible de la realidad; un actuar para bien común, siempre antes que el bienestar personal. Pudiera pensarse que esta es una apología de las bondades revolucionarias de una artista de mediana calidad musical, como muchos tacharon a Reyes. Pudiera decirse en contrapunto, que ella llegó a edad avanzada a la radicalidad de su pensamiento político y que por lo mismo dicha radicalidad le restó concreción y fuerza dialéctica a su obra. Pero ella era conciente de sus limitantes técnicas en cuanto a la música, y su intención no tenía que ver con habilidades virtuosas ni con genialidad destinada a unos cuantos *educados* escuchas. Ese cantar “tosco”, como ella misma describe su obra, tiene que ver con la misma tosquedad del mundo que la rodea a ella y a las luchas que acompaña. Por otro lado, como observa su contemporáneo y amigo León Chávez Teixeira, a ella le interesaba compartir en su inmediatez el conocimiento, antes que revestirlo de adornos y florituras que lo hicieran agradable. Quizá esta intención estética tenga que ver con la acción política como ella la concebía, como ella la fue aprendiendo al lado de sus compañeros en lucha, ese cantar materialista, necesario y por su puesto poco valorado, al ser irreductible a principios de mercado, sentido común, belleza o “popularidad”. Sin embargo podríamos mirar con cierta distancia y a la vuelta de los años el legado cultural de compositores como Reyes y plantearnos porqué hacia el final de su vida y su carrera, Judith fue cayendo en la desvalorización y el anonimato; qué ocurrió con su poder de convocatoria a la acción, porque sus canciones dejaron de ser cantadas y su ejemplo fue seguido por cada vez menos jóvenes músicos. Quizá lo que apunta Mario Margulis nos ayude a responder, “Un proceso revolucionario trae cambios de contenido, pero éstos sólo significarán un avance si se sitúan en la auténtica liberación del poder creador del pueblo, en una transformación profunda de los modos de producción cultural”<sup>8</sup>. Judith enferma de gravedad iniciando sus 60 años de edad, relativamente joven pero tremendamente cansada, ella misma afirmaría que el tiempo no le fue suficiente, que los acelera-

<sup>6</sup> Historiador del arte, crítico, profesor del CENIDIAP, interesado en el arte y los procesos revolucionarios.

<sup>7</sup> Conjunto musical chileno, formado en 1967. Es, junto con Quilapayún, uno de los grupos más conocidos internacionalmente pertenecientes al movimiento de la Nueva Canción Chilena.

<sup>8</sup> Colombres, Adolfo (comp.), *op. cit.*, pp.19-20

<sup>5</sup> Colombres, Adolfo (comp.), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, México, 1997, pp. 8-9.

dos años ochenta la habían rebasado. Quizás así fue, pero tampoco ella pudo imaginar que su voz nos volvería a acompañar durante el siglo XXI. Proyectos actuales como *La otra canción popular mexicana* de Francisco Barrios<sup>9</sup> y *La Chava de la Martín Carrera* en homenaje a León Chávez Teixeiro y encabezado por Josué Vergara, ambos proyectos sustentados por kloakaskomunikantes A.C., prueban que la historia continúa urgiéndonos a retomar las voces de los cantores de la lucha, los “locos viejos” que viven y mueren en la raya, a quienes Barrios canta con admiración y una energía más creadora que nostálgica. La imaginación sociológica y filosófica para descubrir la semilla impecedera que queda plantada en cada lucha, en cada sitio donde el sujeto popular surge, actúa y alienta. \*

### Bibliografía

- Colombres, Adolfo (comp.), *La cultura popular*, Ediciones Coyoacán, México, 1997.
- García Sánchez, Liliana, *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario*, Red\_Ez Tejiendo la Utopía, México, 2007. 2ª edición: Clandestino, México, 2008.
- Gramsci, Antonio, *Introducción a la filosofía de la Praxis*, Ediciones Península, Barcelona, 1978.
- Negri, Toni, *Del retorno, Abecedario biopolítico*, Random House Mondadori, Barcelona, 2003.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Sobre Arte y Revolución*, Grijalbo, México, 1978.

<sup>9</sup> Disco coeditado por *Kloakaskomunikantes AC* y Ediciones Pentagrama. Contiene, en su parte musical, versiones de cantautores como José de Molina, Judith Reyes, Enrique Ballesté, León Chávez Teixeiro, Gabino Palomares, entre otros. En su parte documental, contiene fragmentos de discursos y reflexiones en torno a la canción popular, en las voces de Alberto Híjar, Enrique Cisneros, Ismael Colmenares y León Chávez, entre otras. Algunas de estas entrevistas fueron realizadas por mí para el libro sobre Judith Reyes. Contiene también fragmentos de canciones en voces de Silvio Rodríguez, Chicho Sánchez Ferlosio, Daniel Viglietti y varios más.

*Acción. Voz revolucionaria del pueblo.* Su directora era Judith Reyes y colaboraba Arturo Gámiz, entre otros. “Periódico tabloide dedicado [...] a difundir las demandas y denuncias de la clase campesina. Su principal objetivo era colectivizar información sobre los movimientos campesinos de Chihuahua”.



\* Todas las imágenes de este artículo provienen del libro de Liliana Sánchez, *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario*.

## Corrido de Arturo Gámiz Letra y música: Judith Reyes

Ciento veinticinco verdes  
de esos que defienden hoy  
el latifundio del rico  
llamándolo institución  
ametrallaron rabiosos  
la guerrilla popular  
y desgajaron con balas  
una esperanza rural.

El 23 de septiembre  
muy presente tengo yo  
año del sesenta y cinco  
en Madera sucedió;  
casi por la madrugada  
el cuartel se estremeció,  
Arturo Gámiz llegaba  
con los hombres que escogió.

Portaba rifle muy bueno  
carabina militar  
una granada en la mano  
y la confianza de ganar,  
ira revolucionaria  
estremecía su corazón  
porque la reforma agraria  
era burla de la nación.

Arturo Gámiz le dijo  
al campesino del lugar  
por los caminos legales  
tierras no te van a dar  
si acapararon la tierra  
los Borunda y Alemán  
toma tu rifle y pelea  
como lo hacen los Gaytán.

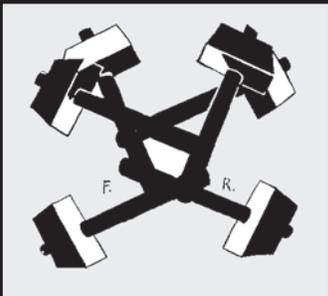
Lo persiguieron soldados  
y Arturo los desarmó  
y por dos veces yo supe  
que encuerados los dejó  
ya se traía bien cansado  
al gobiernito de Giner  
porque su causa era justa  
y por ser más hombre que él.

La concesión que el gobierno  
alemanista dio a Trouyet  
para que explote los bosques  
de Chihuahua, mire usted,  
cómo ha dejado sin tierra  
al campesino del lugar  
y al Tarahumara y al Pima  
no se cansan de explotar.

Por eso es que Pablo Gómez  
no se pudo contener  
pronto se fue pa' la sierra  
para nunca más volver  
Pablo murió con Arturo  
asaltando ese cuartel  
su rifle fue poca cosa  
para un corazón como él.

Adiós doctor Pablo Gómez  
Adiós Salomón Gaytán  
Adiós Valdivia y Quiñones  
ya no los perseguirán  
adiós Emilio y Antonio  
y el que no supe quién fue  
Arturo Gámiz no ha muerto  
y ustedes saben por qué.

## GRÁFICA POLÍTICA ALTERNA



Por Francisco Leonardo Reséndiz (ASARO)\*

Existe una persistencia histórica en el uso de los medios gráficos en momentos de conflicto y de tal manera se les ha observado tomar rasgos específicos en Latinoamérica a lo largo del siglo XX hasta el presente. Al respecto, aunque en estudios sobre el tema existe consenso en decir que fue en París, durante la revolución estudiantil de mayo del 68, donde cobró especial relevancia el uso de plantillas (esténcil), carteles, pintas y grafiti para lanzar a la calle mensajes en imágenes y texto con carácter político; cabe decir que una revisión minuciosa basta para dejar en claro que, aunque colocado como ejemplo paradigmático, París no fue sino uno más de los lugares donde se expresó todo un clima mundial de la participación política que ha podido verse en distintas épocas.

Así, en nuestra región continental por ejemplo, el anarquismo se organizó desde 1902 con la Federación Obrera Regional Argentina (FORA), que congregó a más de 200 000 afiliados y que para 1915 se había constituido en la organización anarquista más poderosa del continente. Pero además, según Vitale, el anarquismo tuvo células organizativas desde los últimos años del siglo XIX en países como Uruguay, Paraguay, Perú, México, Brasil, Bolivia, Ecuador, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica, Colombia y Chile. Si bien, fue fundamental a éstas la edición de libros, periódicos, revistas, folletos y demás publicaciones, no lo fue menos la impresión de afiches y la realización de pintas en la vía pública que eran usadas como medios informativos y de convocatoria.

Por otra parte, la Revolución Mexicana de 1910 fue seguida de un fuerte movimiento muralista vinculado al realismo socialista. Movimiento que además contribuyó en Buenos Aires, por medio de David Alfaro Siqueiros, a la proliferación del uso del esténcil durante la llamada “década infan-

\* Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca

## ESTRATEGIA CONTRA-INFORMATIVA COMO ACCIÓN POLÍTICA

me” (1930-1940), cuando ante la sucesión reiterada de golpes militares impulsó lo que llamó una “gráfica funcional revolucionaria”. Más tarde, también en Argentina, en la época posterior al derrocamiento del gobierno constitucional peronista (1955-1973), la expresión de las demandas sociales avanzó nuevamente sobre las paredes; las prohibiciones sucesivas y la creciente represión mediante declaraciones de estado de sitio o la aplicación de la ley marcial, transformaron la “pintada” en una tarea fundamental de la militancia política, como lo asevera Petersen en su artículo “El grafiti en Buenos Aires”.

Además, la Escuela Mexicana de Pintura inspiró el desarrollo de la pintura mural chilena desde 1963, tornándose como medio de expresión auténtico de las aspiraciones populares; una forma de propaganda política que para los años del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) se había desarrollado a tal grado, que trascendió su encuadre propagandístico a un medio de expresión cotidiano emparentado con la práctica artística, tal como fue realizada en ese país por las brigadas Ramona Parra, Inti Paredo, Elmo Catalán y más adelante la Camilo Torres y la Brigada Chacón, entre muchas otras clandestinas. Años después, con el golpe militar contra Salvador Allende en 1973, estas expresiones vivieron momentos difíciles hasta la década de los ochenta; se pintaron murales que eran borrados rápidamente, pero que buscaban dejar un mensaje directo y tener un efecto antes de ser quitados.

En México, a continuación del movimiento muralista surgieron grupos como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1933, que como muchas experiencias organizativas posteriores al gobierno de Lázaro Cárdenas, terminó siendo burocratizada. De aquí se desprendió en 1935 el Taller de Gráfica Popular (TGP), acordando que su trabajo sería en beneficio de “los intereses del pueblo” mediante la producción de carteles, folletos y demás tipos de propaganda. El viraje adoptado en sus distintos momentos es ejemplo para entender las dificultades de mantener vigentes y congruentes propuestas de tal tipo, dado que el taller entró en crisis a mediados de la década de los cincuenta de tal manera que la venta de obras individuales superó a las colectivas, lo cual fue motivo de fracturas entre la directiva y la asamblea<sup>1</sup>. A pesar de las dificultades, a decir de Humberto Musacchio, actualmente “existe como centro de enseñanza y producción de grabado, sigue haciendo un trabajo colectivo y es un centro de discusión sobre producción artística”.

<sup>1</sup> Híjar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, Casa Juan Pablos, CONACULTA, México, 2007, p. 117.

Sin título, ASARO



Otra agrupación del tipo, Nueva Presencia (1961), cuya producción de obra abordó los acontecimientos de represión ejercidos por Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964) contra el movimiento ferrocarrilero, el de aviadores y sobrecargos, el movimiento magisterial y el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo y su familia. Con una producción básicamente pictórica, que se caracterizó por su tendencia expresionista al abordar el horror a la guerra como tema, conectándose así con su contexto<sup>2</sup>.

Para 1959 había triunfado la Revolución Cubana y desde 1967, luego de ser asesinado en Bolivia el Che, la imagen de su rostro se reprodujo en carteles, plantillas de estencil, pintas o grafiti, convirtiéndose en uno de los íconos más evocados por la gráfica política alterna de todo el mundo. Además, durante la insurrección obrera y estudiantil conocida como el Cordobazo en 1969 y en los años posteriores como señala Sandoval, la gráfica política alterna fue fundamental para enfrentar a la dictadura perpetrada en Argentina hasta 1973. De aquel ambiente represivo y de la recurrencia con la que aparecían pintas y carteles en las calles, Eduardo Galeano expresa que “la pared es la imprenta de los pobres: un medio de comunicación del que pueden disponer, con riesgo, a escondidas, fugazmente, los olvidados y los condenados de la tierra”<sup>3</sup>.

Incluso en Estados Unidos, a partir de la Guerra Fría llevada al conflicto bélico en Vietnam de 1958 a 1975, emergieron gran cantidad de manifestaciones en las que la gráfica política alterna y *happenings* ganaban importancia como medios de denuncia, llevadas a espacios públicos por grupos como *Guerrilla Art Action Group* (GAAG), *Gran Fury*, *The Guerrilla Girls* y artistas como Judy Chicago. También, a mediados de la década de los sesenta, el partido afro-americano *Black Panthers* inclu-

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>3</sup> Galeano, Eduardo, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina” en *Nueva Sociedad*, no. 56-57, septiembre-octubre/noviembre-diciembre, 1989, pp. 65-78.



*Sin título*, ASARO

yó una rica producción gráfica, sobretodo cartel, como expresión de su movimiento por la liberación radical étnica.<sup>4</sup>

Una vertiente más del desarrollo de la expresión visual, que actualmente inunda las calles, además del origen del grafiti atribuido al París del 68, ha sido el discurso formal e informal que reconoce un segundo momento impulsor de esta técnica asociado a la cultura *hip hop* de los ghettos afro-americanos y latinoamericanos asentados en los barrios populares neoyorquinos. Con lo expuesto al momento, se constata que en América Latina el mural político, lo mismo que el grafiti (generalmente a base de aplicaciones con brocha, tizas y otros medios, antes de ser comercializada la pintura en spray durante la década del 50) y algunas técnicas gráficas como el cartel de protesta, los volantes y el estencil, fueron destrezas incorporadas en la gráfica política alterna, fue altamente practicada antes de la propa-

<sup>4</sup> En 2008, casualmente, ASARO, colectividad surgida en 2006 en México, coincidió en Houston Texas con Emory Douglas y otros veteranos de aquel movimiento en una exhibición que incluyó una muestra de la obra de ambos grupos bajo el título *Defending Democracy*, organizada por el Station Museum of Contemporary Art.



*La comuna de Oaxaca, 2006*, ASARO

gación global del grafiti del *hip hop*.<sup>5</sup>

En esta línea, es pertinente un paréntesis para señalar la distinción de los estudios abocados centralmente al grafiti respecto al aquí propuesto en torno a un fenómeno que se piensa más amplio y al que se alude en este escrito como gráfica política alterna.<sup>6</sup> En estudios realizados sobre grafiti, o sobre la gráfica que se exhibe en espacios públicos y sobre el movimiento denominado “arte urbano” o *street art*, hoy se cuenta con una importante cantidad de publicaciones con enfoques diversos.<sup>7</sup> Hakim Bey por ejemplo,

<sup>5</sup> De acuerdo con análisis hechos por Claudia Kozak, el grafiti en general, incluido el de firma (*tags*), permite lecturas políticas que recalcan sentidos dentro de la trama social. Según esta autora: “Si bien el pasaje del grafiti de leyenda al de firma puede hacer pensar en una pérdida del potencial político de esta práctica que había aparecido en la fuerza transgresora de muchas de sus frases, en el nombre mismo con frecuencia se han jugado señas de reconocimiento político. El grafiti es, sin duda, en Argentina (como en otras partes de América Latina) un modo de la lengua política salvo quizá en el caso de los grafitis personales que podrían ser leídos como el triunfo absoluto del *living* sobre la calle: un modo de sacar afuera lo íntimo convirtiendo a la calle no en terreno de discusión de la cosa pública sino más bien en liso y llano paisaje del yo. Sin embargo, incluso esos grafitis pueden remitir también a un modo adolescente de apropiación de la calle. Desde esta segunda perspectiva, se diría que se presenta una apropiación de lo público como gesto político frente al anonimato y las políticas sentidas como ajenas. Aunque se trata, en estos grafitis por lo general simplistas y hasta banales, de políticas de corto alcance más afines a los individuos que a la comunidad”.

<sup>6</sup> Primero, se debe reconocer que aún en el caso del grafiti, como en otras formas de creación plástica, existen desarrollos que han antecedido a la propagación intensiva y globalizada del grafiti neoyorquino dada en los noventa y sólo gracias al desarrollo alcanzado en esos años por Internet. Como resultado de tal proceso, es que hoy el grafiti ligado al *hip hop* se ha colocado junto a sus variantes del llamado arte urbano, arte callejero o *street art*, pero la gráfica política alterna, incluida la técnica grafiti y otras destrezas usadas por ella, ha sido en cambio adoptada mucho antes por una diversidad de grupos sociales y no tan sólo por los jóvenes, pues recordemos que se reconoce a los obreros anarquistas como los primeros en recurrir a esa técnica como forma de propagar sus ideas desde la última década del siglo XIX.

<sup>7</sup> Además de un sinnúmero de catálogos que priorizan la exposición de imágenes sobre los textos críticos o explicativos,

les sugiere como parte de una táctica sociopolítica de crear espacios temporales que eluden las estructuras formales de control social (zonas temporalmente autónomas, TAZ por sus siglas en inglés). Armando Silva, por otro lado, engloba este amplio conjunto de propuestas plásticas en la categoría del grafiti y destaca una última etapa, básicamente en Latinoamérica, caracterizada por la proliferación y ampliación de sus diferencias formales y constructivas, resultado de la mayor diversificación de los grupos sociales que les han adoptado; afirmación que no es sino una realidad a medias.<sup>8</sup>

El punto medular gracias al cual esta proliferación en el grafiti ha sido posible es, más bien, la transformación tecnológica propia de nuestro momento histórico, aunada a su inserción al mercado como producto de consumo de acuerdo con el proceso de subsunción capitalista descrito por Marx, citado por Hjar. Examinado críticamente, la mirada atrapada por el fenómeno de masificación del grafiti del *hip hop*, como del llamado arte urbano, arte callejero o *street art* (ya sea incorporados por el arte contemporáneo y sus vitrinas-galerías, por los aparadores de los mega-centros-comerciales o por la publicidad urbana, tanto como por algunos intersticios del campo académico) responden en parte a la misma fuerza que organiza y dirige al ciclo del capital la subordinación de la tecnología, la cultura, la política, la subjetividad y las relaciones sociales en su conjunto. Debido a esto, es que se ve a dichos movimientos de expresión juvenil glorificar la “genialidad” como atributo personal del “creador”, exaltando el individualismo o el sectarismo (*tags* o *crews*); mostrando un “yo” secuestrado por lo llano, por lo simplista y banal como resultado de un proceso que expropia a estos jóvenes su afán más revolucionario y rebelde de salir a “rayar” la calle. Esta es una condición contemporánea que incumbe a la gráfica política alterna, envuelta en el mismo contexto de moda, masificación y comercialización que el grafiti del *hip hop*, el arte urbano o *street art*, como condiciones que operan para opacarla mediante un paisaje saturado de imágenes que apuntan en múltiples sentidos y sinsentidos; condiciones en las que se pretende que la gráfica política alterna sea minimizada, estigmatizada y criminalizada en bloque con el fin de desorientar su efectividad política y lograr neutralizar así su capacidad subversiva.<sup>9</sup>

Distinguiéndose de los tipos de expresión motivados por las ficciones de la moda (gran parte del arte contemporáneo, grafiti, arte urbano o *street art*), la gráfica política alterna involucra elementos visuales inspirados en las realidades de las que emerge, que por sus motivaciones, por sus procesos de creación y por ser expuesta

entre otras publicaciones analíticas tenemos: Armando Silva, *Grafiti: una ciudad imaginada*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988; Analía Blanqué, *Antología del retrete. Grafitis de los baños de mujeres*, Memphis/Vintén, Montevideo, 1991; Oscar Collazos, “El grafiti. Un diálogo democrático” en *Comunicación*, no. 67, trimestre 3, Bogotá, 1989; Claudia Kozak, Gustavo Bombini, Istvan y Floyd, *Las paredes limpias no dicen nada*, Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1991; Claudia Kozak, *Contra la pared. Sobre grafitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2004.

<sup>8</sup> La proliferación del grafiti que Silva señala como su condición actual, no radica tanto en la mayor diversificación de los grupos sociales que lo adoptaron como forma de expresión, sino a su masificación (comercializada principalmente) dirigida hacia los adolescentes y jóvenes.

<sup>9</sup> Tal como es posible reconocer históricamente en otros lugares, incluso en nuestros días, en contextos de represión o de dominio soterrado, la realización clandestina de estencil, grafiti, carteles y pintas jugando un papel importante en el proceso comunicativo y de organización popular para contribuir a fortalecer manifestaciones crecientes de inconformidad; por ello, interesa a los sistemas hegemónicos combatirlas.

en las calles y otros espacios públicos (exteriores o interiores) permiten a sus creadores participar en la formulación e implementación de objetivos públicos que pueden ser explícitos o no, lo mismo que en la distribución y en el uso del poder en un grupo o entre varios involucrados en un mismo contexto histórico de condiciones e intereses comunes.

Contrariamente a la exaltación de la genialidad creativa individual, es característica de las experiencias enfocadas a la producción de gráfica política alterna la acción colectiva, comúnmente mediante la organización asamblearia y el trabajo en taller; procesos a los que los miembros aportan recursos para resolver las necesidades materiales y formativas, ampliando así las facultades técnicas y enriqueciendo la experiencia creativa personal. El taller, como espacio de creación colectiva es por lo tanto el lugar primordial para activar la acción política alterna enfocada a la producción gráfica. Instalarlo generalmente es posible con la aportación de mobiliario, herramientas, materiales, habilidades, recursos monetarios y trabajo de cada miembro. La labor aportada para la producción de obra como forma de lucha, sin demasiada teoría y más bien en la praxis, puede hacer del taller un espacio “experimental” para autogestionarse tanto en lo económico, como en el autogobierno.

Experiencias como estas han sido acciones que ejemplifican un tipo de participación política, alterna a la participación política promovida y ejercida por los estados o por todo orden social dominante y si bien, como característica propia de su proceso, la aparición en las calles de propuestas de gráfica política alterna se intensifica durante etapas de protestas notables, a la vez habrá que reconocer que se han constituido en elementos cotidianos que pueden estar evidenciando un activismo menos masivo, menos intenso, pero también menos indeliberado, es decir, más estratégico y organizado. Con esta idea, constatamos que la política se lleva a cabo no solamente en los espacios formalizados y mediante los procedimientos dominantes, sino que se extiende a formas, espacios y públicos alternos como los medios gráficos y los muros de las calles.

El uso de medios de comunicación al alcance de los movimientos sociales ha inaugurado formas especializadas de participación política alternas a las instituidas, y es así como se ha reconocido que mediante dichos medios, el aglutinamiento participativo en el auge de movimientos sociales ha adquirido su fuerza y más aún, cabe aventurar que del control y manejo estratégico de éstos, ha dependido la posibilidad de sobreponerse a los enfrentamientos directos de la violencia de estado. En este escenario, habrá que aceptar que los distintos tipos de producción gráfica, al insertarse en la calle y demás espacios públicos como lugares donde opera el po-



Ulises tirano. Todo el poder al pueblo, ASARO

Campesinos, obreros, estudiantes y maestros:  
Todos somos APOO, ASARO



der, participan en la vida pública contribuyendo a elaborar e implementar objetivos formales e informales, como parte del debate respecto a la orientación perseguida en los asuntos de la vida colectiva.<sup>10</sup>

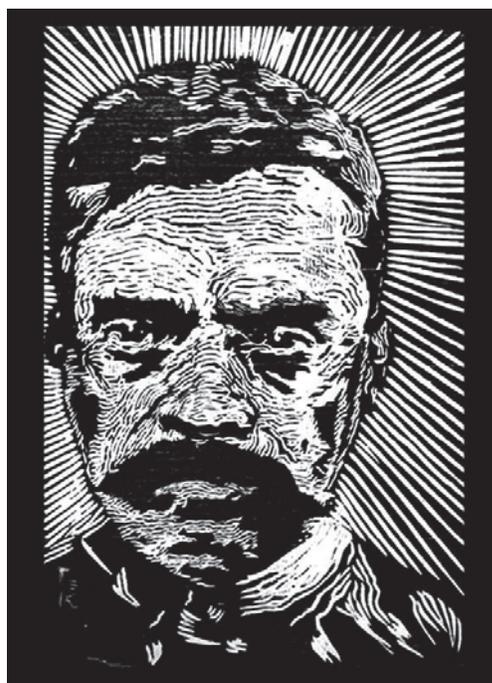
Sin ser totalmente conscientes del entorno que nos envuelve, por su dimensión espacial, nuestra vida diaria nos inserta permanentemente en un campo de relaciones reales o prefiguradas, en función de las cuales adquieren forma y sentido nuestras vivencias y actos. Ahora bien, hay que ver que estas relaciones responden a condiciones históricas, geográficas y estructurales, pero a las que damos vigencia de “nuevas entonaciones” e incluso influimos, al grado de transformarlas según Voloshinov, no sólo como elaboraciones puramente mentales (“universos simbólicos” en términos de Peter Berger y Thomas Luckmann, sino en tanto ideas concretadas por su objetivación simultánea en registros semióticos pero también somáticos, es decir, que además de tener de ellas elaboraciones mentales, para Mandoki son siempre también condiciones accesibles a nuestra sensibilidad. Bajo esta perspectiva, como acción directa, la gráfica política alterna implica la apropiación clandestina, informal e ilegal de es-

<sup>10</sup> En tal sentido y con propósito de entender los ámbitos en los que actúa la gráfica política alterna, el “espacio público” puede desagregarse en tres dimensiones: por una parte, destaca su sentido territorial o urbanístico, en el que comprende aquellos espacios físicos interiores o exteriores, que pudiendo ser de propiedad privada o pública “permiten” a las personas el acceso relativo de manera temporal o ilimitada, ya sea legal o ilegal, para establecer relaciones directas o anónimas y formales e informales, pero siempre participando como topografías concretas de la realidad social en la formulación de sus vivencias y de sus actos. Por otra parte, se presenta la dimensión dada al espacio público por las formulaciones de Hannah Arendt y Jürgen Habermas, para quienes refiere un campo de pugna y posibilidad de acuerdos, donde tiene lugar la política como proceso que organiza la vida en comunidad. Campo que ambos autores asumieron además como factible para analizar y criticar las dinámicas del poder, dado que “ahí se hace visible”. Pero además, como realidad material constituida en una especie de “hábitat social”, el espacio público modula nuestra percepción sensual, y en tal sentido cobra importancia la necesidad de reconocer una tercera dimensión, a saber, lo que Voloshinov/Bajtún designa “la enunciaci3n artística fuera del arte, en el discurso cotidiano común” que Katya Mandoki llama estética cotidiana.

pacios-territorio, interiores o exteriores, de propiedad privada o pública, generalmente en forma efímera; pero además, simultáneamente es una práctica que afirma y dinamiza a la llamada “esfera de la vida pública” como campo de debate. En primer lugar, por la acción implícita de la pugna por el espacio y en segundo, por concretar en toda eventual superficie de inscripci3n relativamente accesible –muros exteriores e interiores en lugares públicos, señalamientos, mantas, carteles, volantes, bastidores, playeras y pegatinas, entre otros– un foro en el que se escenifica la realidad social. Así, la gráfica política alterna se agrega al espacio público también como condici3n de *estesis*, como práctica estética (no solamente) que presenta efectos sociales por los que lo estético se revela antes que nada como una práctica y no como una cualidad de las imágenes o del discurso. La gráfica política alterna pretende más bien afectar la abertura, permeabilidad o porosidad sensible de los sujetos a su contexto.

Como respuesta que se agrega a la dimensi3n territorial del espacio público, esta práctica gráfica cuestiona la funcionalidad espacial establecida, nuestra representaci3n imaginaria de la geomorfología por la que transitamos y en la que habitamos, así como la prefiguraci3n subyacente de la condici3n de *estesis* o la receptividad sensible, dominantes. En su contraparte, la violencia de estado –constatada por el despliegue en las calles de comandos armados– obedece al propósito de establecer un conjunto de estrategias constitutivas de efectos en la realidad como *estesis* negativa por la que el terror o la ansiedad se manipulan como síntomas de daño “a la sensibilidad y a la dignidad humana propagado por condiciones de vida en ámbitos sociales sistemáticamente agresivos y degradados”, según Mandoki; efectos que antes que propiciar la apertura sensible, inducen por la violencia a la conformaci3n de un sujeto cerrado al mundo, subsumido en su “yo”, como recurso favorable a las pretensiones del capital.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Y si con la dimensi3n territorial del espacio público no sólo se establecen los límites físicos de nuestros trayectos, sino que en ella se



Zapatata, ASARO

Aceptando que la participación social se organiza en campos discursivos, podremos reconocer que la gráfica política alterna es parte de aquel transcurso histórico de eventos por los que se formula el espacio público es aceptable tomarla como ejemplo de su realización y a la vez como medio para su organización. Este tipo de práctica gráfica es, en otras palabras, lejos de las concepciones que la trivializan, acción política y medio para formular lo político.<sup>12</sup> **La gráfica política alterna vista así no es entonces la pinta, el estencil, la consigna, el cartel, sino el proceso total que le organiza su sentido, incluidas sus etapas de producción y difusión, tanto como los movimientos sociales a los que se vincula.**

En este contexto, ante la necesidad de reactivar las condiciones favorables a la participación política en nuestros días, cabe destacar casos como el de la ASARO que, entre experiencias organizativas de otros lugares y tiempos, ofrece pistas para potenciar recursos como el de la gráfica política alterna y no tan sólo como expresión visual y medio contrainformativo, sino en tanto acción política que puede fungir como núcleo para articular procesos organizativos y de movilización, donde de alguna manera, el “otro mundo posible” se lleva acabo. A partir de la breve exploración de la experiencia de la ASARO expuesta mediante el material textual y visual que es parte del blog titulado “Gráfica Política Alterna. Estrategia contra-informativa como acción política en Oaxaca 2006-2009”, accesible en <http://my.opera.com/artenativoftr/blog/>, se trata de contribuir a reconocer que más allá de la diversidad de propuestas gráficas que a diario son agregadas a la calle, por efímeros que nos parezcan, se conforman centros organizativos que replantean nuestra noción de la política y de la esfera de la vida pública, a la cual, de ser entendida como un campo formal y uniforme cuya dinámica recae en las instituciones de gobierno, se la amplía diversificándola y multiplicándola. Algo que visualmente ocurre de manera efectiva mediante la producción de gráfica política alterna cuando es llevada a tal cantidad y variedad de sitios. \*

define la funcionalidad de la distribución espacial, por su vínculo con las necesidades propias de la vida en comunidad, dando lugar a un conjunto de prácticas, estructuras e instituciones de las que somos producto y que a la vez reproducimos —el espacio laboral, oficinas públicas, centros de abasto, áreas recreativas, etc.— También la dimensión territorial del espacio público actúa en nuestra representación imaginaria como construcción simbólico-discursiva que modela nuestra mente al abstraerlo en una especie de lenguaje, puesto que se expresa en símbolos y metáforas como clave explicativa de la cultura y del orden imperante, mediando nuestra vivencia espacial.

<sup>12</sup> Se comprueba ello no únicamente por la variedad de las autorías (identificadas o anónimas) de las muestras que se pueden contar en un repaso histórico de movimientos sociales; sino que una perdurable evidencia del conflicto y de la acción social ha sido que, aún cuando los muros de las ciudades han dejado temporalmente de exhibir consignas e imágenes que denuncian, informan o convocan en torno de asuntos de interés comunitario, siempre han persistido los manchones de pintura con los que se ha pretendido cubrirlos.

#### Bibliografía

- Alvarez, Sonia, “Repensando la dimensión política y cultural desde los movimientos sociales: algunas aproximaciones” en Raphael Hoetmer (coord.), *Repensar la política en América Latina: cultura, estado y movimientos sociales*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 2009.
- Galeano, Eduardo, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina” en *Nueva Sociedad*, no. 56-57, septiembre-octubre/noviembrediciembre, 1989.
- García Hernández, Arturo, “Recupera Musacchio la huella del Taller de Gráfica Popular en el arte nacional” en *La Jornada*, México, 8 de septiembre de 2008.
- Hakim Bey, “Zona Temporalmente Autónoma”, *Caosmosis*, Julio 25, 2006, <http://caosmosis.acracia.net/?p=18>
- Hijar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.
- “Del mural político al grafiti”, <http://www.kelp.cl>
- Kozak, Claudia, *Contra la pared. Sobre grafitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2004.
- Mandoki, Katia, *Estética Cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*, CONACULTA/FONCA/Siglo Veintiuno, México, 2006.
- Petersen, Emilio, “El grafiti en Buenos Aires” en *El Portal de México*, <http://www.elportaldemexico.com>
- Sandoval Espinoza, Alejandra, “Para una lectura de grafitis en las ciudades de América Latina” en *Corporación de Estudios Sociales y Educación Sur*, <http://www.sitiosur.cl>
- Silva, Armando, “La ciudad como comunicación” en *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, no. 74, mayo-agosto, 2007, <http://www.dialogosfelafacs.net>
- Vital, Luis, *Contribución a una historia del anarquismo en América Latina*, Instituto de Investigación de Movimientos Sociales “Pedro Vuzkovic”, Santiago, 1998.
- Voloshinov, Valentín Nikólaievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Alianza, Madrid, 1992.
- *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos, Barcelona, 1997.



Acción de pinta, ASARO

1920-1930

## UTOPIA, ESTÉTICA Y REVOLUCIÓN

EN LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DE AMÉRICA LATINA



Por Miguel Ángel Esquivel

Conviene comenzar de modo negativo: la presencia de la utopía en las vanguardias artísticas de América Latina es advertible desde la enunciación multiforme y abierta que la sugiere y no, como se supondría, desde la existencia de una formulación textual y figurativa comprensible como género literario o cualesquiera otro de carácter canónico. Su enunciación va de la mano de la estética, la política y la ética, trionfio característico de la modernidad a la que indefectiblemente pertenecen y que hacen de la utopía el complejo despliegue de un horizonte axiológico acaso identificable por la escritura polisémica que lo enuncia pero no lo agota.

Es hacia las décadas de 1920 y 1930 cuando en América Latina tal horizonte axiológico es transparentado en la heterogeneidad de sus

enunciaciones y en el que el cúmulo de contradicciones toma cuerpo en su dimensión fáctica. Manifiestos, proclamas, programas, declaraciones de principios, panfletos, revistas y actos son estallamiento de los modos de referir e interpelar a la sociedad; coherencia de los signos y los símbolos en su concreción social heteróclita como objetos y relaciones. Es el vértigo estético, político y ético en conflicto permanente con la convención y la lógica. La utopía dentro de las vanguardias artísticas se instala en la complejidad del lenguaje y de las relaciones sociales que le dan vida.

La utopía tiene que vert también con el Estado. Los manifiestos, las proclamas, los programas, las declaraciones de principios, los panfletos y las revistas no son lanzados ingenuamente al cosmos de los sentimientos donde caóticamente gravitarán en la apariencia de la libertad (sublimación represiva); algunos son políticamente orgánicos, con orientación ideológica y tendencia clara respecto del convulso espectro político de entonces. No podía ser de otro modo. La racionalización política moderna es la del Estado y, específicamente, la del Estado Burgués<sup>1</sup>. Lo utópico, en este caso, oscila entre un deseo universalista y una ideología técnica del estado que hace suponer un dispositivo jurídico para el establecimiento de la igualdad entre los hombres<sup>2</sup>. (Oscilación inevitable, los vanguardistas tocan sus orillas, aunque para algunos no se trataba de hacer posible la utopía sino de figurar su dimensión estética y “políticamente” vivir “estéticamente”).

El lugar de la utopía es estético, no lógico. Esto costó caro a los vanguardistas en su planteamiento de la revolución. Y es que la utopía no es un medio para racionalizar la revo-

<sup>1</sup> Foucault, Michel, “Omnes et singularis: hacia una crítica de la razón política” en *La vida de los hombres infames*, La Piqueta, Madrid, 1990, pp. 265-306.

<sup>2</sup> Francios Moreau, Pierre, *La utopía. Derecho natural y novela de Estado*, Hachette, Buenos Aires, 1986, p. 133.

lución filosóficamente ni un medio para su realización política. Su inteligibilidad y modos históricos de existencia son otros: escurridizos en lo discursivo y, aunque potencialmente filosóficos y políticos, con cualidades propias. Su lugar cultural por eso es complejo. No anotarlos así conduce a atribuir una conceptualización a la utopía que le es exógena, a despojarla de sus cualidades constituyentes y a orillar su axiología característica. La utopía no es un sustituto provisional de la lógica ni medio de ella para hacerla real o posible, ni medio tampoco de realización social con sentido histórico y en la historia. Y más: no es, ni se pretende que sea, la realidad que penda entre el hombre y su hacer. El ejemplo mejor del toque de estos polos es el dadaísmo, acto en plenitud que muestra que el posicionamiento de la utopía es estético y no lógico. Habría que pensar esto en la relación utopía, estética y revolución en las vanguardias de América Latina.

### Algunos ejemplos

#### Uruguay

Si alguien tuvo clara consciencia de la modernidad en América Latina fue Joaquín Torres García. Fundador de la Escuela del Sur, estéticamente descentra los códigos de significación artística y coloca a América Latina en la valoración universalista de su cultura. En su discurso estético y trabajo artístico concentra la crítica a la academia, la posición nacionalista como condición de universalidad y la vivencia y uso del tiempo presente no para una esquematización naturalista o romántica, sino para un tratamiento simbólico en idea y concepto. Uruguay es Latinoamérica en él y Latinoamérica el mundo. Quién y qué cosa podría negarlo:

Una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país. Lo digo sin ninguna vacilación: aquí en nuestro país. Y tengo mis razones para afirmarlo.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur.

Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieros en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte.

Porque el norte está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está nuestra izquierda.

Esta rectificación era necesaria; por ahora sabemos dónde estamos.<sup>3</sup>

#### Brasil

El periodo de mayor intensidad para las vanguardias artísticas en América Latina es el de los años 1920-1930. En este tiempo no se ponen las cosas al revés, se ubican. Fue esto lo que comenzó a ocu-

<sup>3</sup> Torres García, Joaquín. Documento compilado en el catálogo *La Escuela del Sur*, Uruguay, febrero de 1935, en *El taller Torres García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, julio-agosto, 1991.

rrir, por ejemplo, a partir de la Semana de Arte Moderno que se realizó en Sao Paulo en 1922. Sólo como punto histórico-cultural de referencia, la Semana es producto de todo un fermento intelectual localizable desde 1915 en Brasil y lo que sigue después es una cascada de obra artística transformadora y rica en documentación estética y crítica<sup>4</sup>. Los textos de la revista *Klaxon* (en especial de Mario de Andrade), el Manifiesto de Pau Brasil, escrito por Oswald Andrade y el Manifiesto del grupo de Antropofagia, son emblemas de tal efervescencia.

KLAXON sabe que existe la vida. Y, aconsejado por Pascal, mira el presente, KLAXON no se preocupará de ser nuevo, sino de ser actual. Esa es la gran ley de la novedad.

KLAXON sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo cual impide que, por la integridad de la patria, KLAXON muera y sus miembros brasileños mueran.

KLAXON sabe que existe la naturaleza. Pero sabe que el motor lírico, productor de la obra de arte, es una lente transformadora y también deformante de la naturaleza.

KLAXON sabe que existe el progreso. Por eso, sin renegar del pasado, camina hacia adelante, siempre, siempre. El campanile de San Marcos era una obra maestra. Debía ser conservado. Se cayó. Reconstruirlo fue un error sentimental y dispendioso, que rechina ante las necesidades contemporáneas.<sup>5</sup>

*Klaxon* es lo que su sonido. Es un llamamiento estético de atención y llamado de atención estética. Hay en él una dimensión lúdica consistente al poner en evidencia constante lo actual. Se ufana en el gerundio. Si cabe la utopía, en *Klaxon* ésta tiene asiento estético y no otro.

El manifiesto de Poesía Palo-Brasil es la médula de los vanguardismos artísticos en el Brasil. Es el planteamiento estético de lo nacional que reconoce lo que de europeo tiene y que lo extiende a lo multirracial enunciándolo universal. Hay toda una certeza estética en todo esto al grado de convertirlo en *realidad* política indiscutible.

La POESÍA existe en los hechos. Los tugueros de azafrán y de ocre en los verdes de la favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. El carnaval de Rio es el acontecimiento religioso de la raza. Palo-del-Brasil. Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina del vatapá. El oro y la danza.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Traba, Marta, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington DC, 1994, p. 53.

<sup>5</sup> de Andrade, Mario, "Klaxon", en *Klaxon*, no. 1, Sao Paulo, 15 de mayo de 1922. Texto compilado por Amaral, Aracy, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 135.

<sup>6</sup> *Correio de Manha*, Río de Janeiro, 18 de marzo de 1924. *Id.*, p. 141.

Tarsila do Amaral es el centro solar del movimiento antropofágico. Entre los movimientos vanguardistas de América Latina en ninguno se constituye una mejor sincronía de procesos de producción de formas artísticas y de producción estética. En Tarsila do Amaral lo nacional es comprensible por lo que de universal tiene. Su pintura llamó pronto la atención de los antropófagos que crean toda una estética a su alrededor. Es por la pintura hecha a partir de sus propios medios que Tarsila do Amaral acaba con la literaturización en la plástica, con el predominio de la anécdota o el relato en sus temáticas. Y Tarsila lo hace desde lo más complejo: partiendo de lo local y característicamente nacional. Su resolución estética fue bien leída en su justo tiempo por Mario de Andrade:

Puede decirse que, dentro de la historia de nuestra pintura, fue la primera en realizar una obra referente a la realidad nacional. Lo que la diferencia de un Almeida Junior, por ejemplo, es que no es la anécdota de sus cuadros lo que trata de temas nacionales. Obras que como el Grito do Ipiranga o Canoca sólo tienen de brasileño el tema. Técnica, expresión, emoción, plástica, todo conduce a la gente hacia otras tierras allende del océano. En Tarsila, como por otra parte en toda la pintura de verdad, el tema sólo es un elemento más de encantamiento: lo que constituye la esencia de lo brasileño en Tarsila es la propia realidad plástica: cierto "cáipinismo" muy bien aprovechado de formas y de color, una sistematización inteligente del mal gusto que llega a ser excepcional buen gusto, una sentimentalidad intimista, secreta, llena de malicia y de sabor fuerte.<sup>7</sup>

#### Cuba

Si en Brasil existe Tarsila do Amaral en Cuba existe Amelia Peláez. El vértigo lo agrega el grupo Minorista. Amelia, como Tarsila, pondera la síntesis y el color. La anécdota no tiene lugar sino porque la sensibilidad anota relaciones. Amelia Peláez gozó de la simpatía y agudeza de los integrantes de la *Revista de Avance y Social*, órganos de comunicación de los minoristas, quienes le organizaron una exposición en 1927. La importancia del Grupo Minorista es similar al de los antropófagos

<sup>7</sup> Tarsila. Catálogo de exposición. Texto fechado el 21 de diciembre de 1927, Sao Paulo, 1929, pp. 20-22. *Id.*, p. 51.



en Brasil, aunque por la composición de sus integrantes —heterogénea en ideales e intereses clasistas— tiende a tener un matiz más cultural-político, que cultural-estético como el brasileño<sup>8</sup>. El deslinde de preocupaciones por lo nacional y continental a partir de una voluntad antiimperialista da al Grupo Minorista un perfil que lo hace establecer una simetría respecto de otros movimientos vanguardistas con esa característica internacionalista, como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, agrupación mexicana, y un tanto, también, con el grupo de la Anti-Academia Nicaragüense. Algunas de sus posturas son las siguientes:

Colectiva, o individualmente, sus verdaderos componentes han laborado y laboran:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas teóricas y prácticas, artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América Latina, en Cuba.

Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba. Por la cordialidad y la unión latinoamericana.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Guadarrama González, Pablo y Miguel Rojas Gómez, *El pensamiento filosófico en Cuba en el siglo XX: 1900-1960*, Félix Varela, La Habana, 1998, pp. 88-97.

<sup>9</sup> "Declaración del Grupo Minorista", en *Claves del Arte de Nuestra América*, Casa de las Américas, La Habana, mayo 7 de 1927, vol. 1, noviembre de 1986, Documento inaugural no. 11.

Argentina

A Emilio Pettoruti, el grupo constituido a partir de la revista *Martín Fierro* lo adoptó con entusiasmo luego de la polémica que causó su primera exposición en Buenos Aires (1924). Destaca por su contacto con el cubismo bien logrado en sus trabajos sobre el barrio porteño. Lo nacional vía el cubismo lo distinguen. Trae consigo las sensaciones urbanas mediante elocuente estructura de representación. Los martinfierristas por eso no dudaron. Traía pictóricamente consigo lo que literariamente ellos animaban. Un equivalente en poesía: Oliverio Girondo. Sólo que, a diferencia de lo ocurrido en Brasil, los martinfierristas no lograron la consistencia de totalizar culturalmente su planteamiento estético (los contiene cierta asepsia ante lo público):

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. Frente a la funnerraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

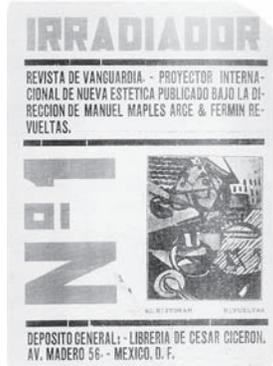
Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas:

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza al mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualesquier burócrata jubilado:

“Martín Fierro” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismo, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> “Manifiesto de Martín Fierro”, en *Martín Fierro*, no. 4, 15 de mayo 1924, año I. Texto compilado por J. Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 272.

*Irradiador*, no. 1, 1923. Revista estridentista impulsada por Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. Este último diseñó las portadas e interiores



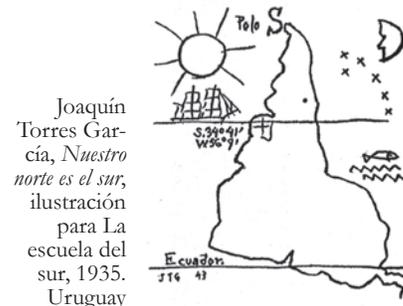
México

Estridentismo: la modernolatría, uno de los centros ideológicos, sentimentales y vitales de los vanguardismos roza a sus integrantes como a pocos. En su corazón palpitan la ironía, la risotada y el panfleto, no cabe la cordura; la utopía no es cosa seria; los estridentistas mismos estéticamente significan la antítesis de lo que políticamente son, develando así que la utopía no es sinónimo de armonía ni de atemporalidad. Riesgos asumidos dentro de la fortuna estética y política, son por eso más estridentes –fonética y metafóricamente– que uno de los blancos de su radicalismo verbal que es el grupo de los Contemporáneos.

Grupos artísticos que caminan por la izquierda política, el nacionalismo, el antiimperialismo y la revolución –como también lo fueron los estridentistas– y conforme a prácticas de grupo diversas y que no excluyen lo personal, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, los 30-30, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de Gráfica Popular atisban la dificultad de llevar consecuentemente una estética, una política y una ética en lo que se presenta como ineludible: la relación con la revolución, el Estado y el Partido. La revolución mexicana, piedra de toque de una ideologización convulsa y prácticas escalofriantes, se apuntalará con ellos hacia una dimensión utópica trepidante y espinosa. Un hecho: en 1935 surge una polémica entre David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera; ideólogos y militantes comunistas los dos, la disputa no se reduce al enfrentamiento entre un stalinista y un trotskista, como bien acotó el pintor guajuatense; había mucho de personal y su sentido interesa ahora en que tales polarizaciones pueden tener una valoración histórica más amplia. El acento personal en la polémica terrenaliza la dimensión utópica de la que los dos pendían; situación de vida más que ideológica y de militancia, la polémica Siqueiros–Rivera dio lugar a elementos estéticos y políticos más allá de los dos como pintores y a pesar de sí mismos. Dimensión utópica: el futuro no viene hecho, es político.

Conclusiones

Dentro de los vanguardismos latinoamericanos hay siluetas luminosas. Acostumbra la crítica a los manojos, Wifredo Lam, Roberto Matta, César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda se resbalan entre los dedos. Nada excepcionales, obligan siempre a corregir generalizaciones y especificaciones; son el jaque constante a la concepción e ideologización. Su roce con la dimensión utópica consiste en radicalizar lo que Saúl Yurkievich advierte



con suma claridad en los vanguardismos: “Mientras los pintores buscan incorporar el tiempo a las dimensiones espaciales, los poetas bregan por espacializar la temporalidad”<sup>11</sup>. Wifredo Lam comienza en la década de los años treinta lo que en los siguientes será su consolidación: el mito no visualizado en el pasado sino en la viveza de sus sensualidades en el presente, lleno él de referentes concretos, lo negro y lo oriental, no como relatos sino como esquemas estéticos amplios. Roberto Matta, con sus paisajes interiores, *La Morfología del deseo* (1938), por ejemplo, recoloca el convulso camino de un surrealismo amenazado por el estancamiento doctrinal; Matta sobrevivió a la pintura surrealista y evidenció lo que de lógica fría y truco tenía. Lo mismo hará Vicente Huidobro, creador de ismos, al poner en tela de juicio que la dimensión utópica podía ser sólo comprensible en español, o como el caso del Pablo Neruda de *Residencia en la tierra* y de César Vallejo, que en el mundo del anhelo, la felicidad no debía obligatoriamente desterrar a la tristeza y el dolor.

Estética, revolución y vanguardias en América Latina: razonamiento (y reconocimiento) de universalidad en la dimensión utópica y dispositivo relacional también relativizador de ésta. Su relación quiebra las cristalizaciones en la historia, la filosofía y la política. Deconstruye la modernidad cargada de resabios positivistas en el Estado burgués, stalinista y oligárquico latinoamericano. Mención especial: César Vallejo y José Carlos Mariátegui que descentran al marxismo; ponderan la revolución no en la lógica sino en la estética. Hacen de ésta asiento **no** de un futuro predeterminado y **sí** la exposición de una totalidad contenida de sentimiento y de contradicciones en vilo. Creadores de una obra lúcida, Vallejo y Mariátegui transparentan contradicciones elaboradas **ex profeso**; éstas tienen importancia en la actualidad, no tanto para una comprensión dialécticamente planteada sino estéticamente vivida. \*

<sup>11</sup> *Id.*, p. 87.



## PALABRAS ENTERRADAS: la experiencia del patrimonio arqueológico

Por Juan José  
Guerrero  
García, El Archie-  
Tlacuilo jj acecinado

**H**ace ya varios números de *Stachka-Palabras Pendientes* que no participo, publicación que con mucho trabajo y alegría llega hoy a su número 10, el tema de este ejemplar hace que pueda volver a participar con gusto.

Este artículo trata de los diferentes proyectos sobre patrimonio histórico-arqueológico que hoy en día están en pugna. Tomando prestadas las palabras de cuatro poetas —que saben describir mejor las entrañas y los propósitos que la arqueología y demás ciencias dedicadas al patrimonio deberían tener en nuestros tiempos— se argumentará una postura en favor de la acción comunitaria de nuestra disciplina.

En los últimos treinta años la lucha por el patrimonio histórico y arqueológico ha trascendido los límites que los libros y la discusión teórica imponían para volverse un enfrentamiento constante. El patrimonio arqueológico se encuentra vulnerable frente al cambio de valoración gubernamental surgido con el arribo de los gobiernos neoliberales.

En los años ochenta el patrimonio arqueológico e histórico dejó de ser un elemento fundamental de la ideología de la Unidad Nacional para convertirse en un cuantioso recurso económico que no ha escapado de las ansias privatizadoras.

Esta denuncia no quiere decir que se esté de acuerdo con el proyecto de Unidad Nacional para el cual fue utilizado el patrimonio histórico-arqueológico

co a partir de la década de los años cuarenta. Al contrario, el patrimonio no debe ser el factor que identifique al gobierno actual con la grandeza mitificada de los estados prehispánicos, la historia no es un proceso unilineal que desembocó en la ficticia perfección del estado priista de mediados del siglo anterior.

Si bien los estudiantes y sindicatos del INAH, junto con diferentes sectores de la sociedad, hemos logrado detener los afanes de elitización y privatización del patrimonio, el debate en general se ha centrado en detener el avance neoliberal, defendiendo así el antiguo sistema “nacionalista” de utilización del patrimonio, propio del estado nación capitalista mexicano de mediados del siglo XX, quedando un hueco en la discusión sobre el papel y la importancia que debe tener el patrimonio en el proceso histórico actual y en la lucha de los pueblos.

### *Desenterrando palabras*

Recuerdo que —al concluir el curso de Historia de la Arqueología en el año de 2005— el profesor guatemalteco Carlos Navarrete Cáceres nos dijo:

“Bueno muchachos, hasta ahora, así ha sido la arqueología, si me preguntan mi idea de cómo debería de ser nuestra disciplina, les tendría que contestar leyendo esto”.

Sacó de su morral un libro que seguramente era una edición históricamente valiosa del “Poemario General” de Pablo Neruda (comprada tal vez recién publicada la primera edición, o recuperada de alguna librería de viejo) y nos leyó los siguientes fragmentos del poema “Alturas de Machu Picchu”:

### X

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo? Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo? Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo? Fuiste también el pedacito roto de hombre inconcluso, de águila vacía que por las calles de hoy, que por las huellas, que por las hojas del otoño muerto va machacando el alma hasta la tumba? La pobre mano, el pie, la pobre vida... Los días de la luz deshilachada en ti, como la lluvia sobre las banderillas de la fiesta, dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro en la boca vacía? Yo te interrogo, sal de los caminos, muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura, roer con un palito los estambres de piedra, subir todos los escalones del aire hasta el vacío, rascar la entraña hasta tocar el hombre. Machu Picchu, pusiste piedra en la piedra, y en la base, harapos? Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima? Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo goterón de la sangre? Devuélveme el esclavo que enterraste! Sacude de las tierras el pan duro del miserable, muéstrame los vestidos del siervo y su ventana. Dime cómo durmió cuando vivía. Dime si fue su sueño ronco, entreabierto, como un hoyo negro hecho por la fatiga sobre el muro. El muro, el muro! Si sobre su sueño gravitó cada piso de piedra, y si cayó bajo ella como bajo una luna, con el sueño! Antigua América, novia sumergida, también tus dedos, al salir de la selva hacia el alto vacío de los dioses, bajo los estandartes nupciales de la luz y el decoro, mezclándose al trueno de los tambores y de las lanzas, también, también tus dedos.



Karime B., Sin título

### XII

Sube a nacer conmigo, hermano. Dame la mano desde la profunda zona de tu dolor diseminado.

No volverás del fondo de las rocas. No volverás del tiempo subterráneo. No volverá tu voz endurecida. No volverán tus ojos toldados. Mirame desde el fondo de la tierra, labrador, tejedor, pastor callado: domador de guanacos tutelares: albañil del andamio desafiado: aguador de las lágrimas andinas: joyero de los dedos machacados: agricultor temblando en la semilla: alfarero en tu greda derramado: traed a la copa de esta nueva vida vuestros viejos dolores enterrados. Mostradme vuestra sangre y vuestro surco, decidme: aquí fui castigado, porque la joya no brilló o la tierra no entregó a tiempo la piedra o el grano: señáldame la piedra en que caísteis y la madera en que os crucificaron, encendíame los viejos pedernales, las viejas lámparas, los látigos pegados a través de los siglos en las llagas y las hachas de brillo ensangrentado. Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta. A través de la tierra juntad todos los silenciosos labios derramados y desde el fondo habládmela toda esta larga noche como si yo estuviera con vosotros anclado, contadme todo, cadena a cadena, eslabón a eslabón, y paso a paso, afilad los cuchillos que guardasteis, ponédlos en mi pecho y en mi mano, como un río de rayos amarillos, como un río de tigres enterrados, y dejadme llorar, horas, días, años, edades ciegas, siglos estelares. Dadme el silencio, el agua, la esperanza. Dadme la lucha, el hierro, los volcanes. Apegadme los cuerpos como imanes. Acudid a mis venas y a mi boca. Hablad por mis palabras y mi sangre.

Ese es el sentido de la arqueología y la obli-gación del arqueólogo. Se trata de rescatar del olvido la historia del los que quedaron fuera de la historia oficial, de regresar su mérito a los que con su trabajos y sacrificios lo han cons-truido todo, de condenar el dolor que se les hizo sufrir, de invitarlos, como dice Neruda, a traer “a la copa de esta nueva vida” sus “viejos dolores enterrados”, de solidarizarnos con el pasado que nos sustenta, de cumplir la prome-sa de Espartaco, quien vuelve multiplicado en cada generación.

Walter Benjamin nos dice en su segunda tesis de la historia que:

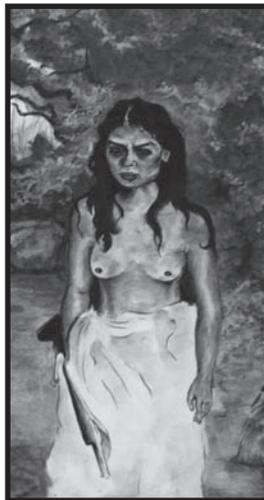
Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige dere-chos.

Pero, desgraciadamente, no somos los explotados los únicos que tenemos conti-nuidad histórica, son sobretodo las clases dominantes las que han entendido claramente la impor-tancia del control de la memoria histórica y con esto del patrimo-nio arqueológico. Hasta hoy los grandes intentos de protección y promoción histórico cultural están diseñados para ejemplifi-car la perpetuidad de las formas de explotación, así como para generar metáforas del poder de los estados nación actuales. Si-guiendo con Benjamin, que en su séptima tesis nos dice que:

Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor re-sulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento... Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los do-minadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura... los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen to-dos y cada uno un origen que no podrá consi-derar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos... Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

Hacer una historia a contrapelo es la tarea de la arqueología, nuestra responsabilidad es extraer de la investigación y del patri-monio, que es gran orgullo de los vence-dores, el reclamo de los vencidos.

Los hallazgos de la arqueología debe-rían generar la experiencia de vínculo, la entrada a una comunidad que vive más allá del momento de nacimiento y muerte



individual, la experiencia del patrimonio es la apropiación de un tiempo que nos está negado, un tiempo de unión con el pasado y el futuro, un tiempo de continuidad, comunión con las mujeres y hombres trabajadores del tiempo. Lo que pasó no sólo pasó, sigue pasando, se encuentra en nosotros como los genes que nos constituyen, cada objeto, cada situación de lo que hoy es cotidiano trae consigo la vida de todas las sociedades y de todos los tiempos.

Es por eso que la lucha por la defensa del pa-trimonio no puede seguir siendo meramente defensiva, ya que en este caso lo que hacemos es perpetuar la visión del patrimonio del esta-do nación vencedor de mitad del siglo pasado. Nuestra labor como trabajadores de la historia y la cultura es vincularnos con las comunidades y vivir con ellas la experiencia de rescatar su pro-pia historia, sus propias caídas, que se sientan parte de eso que les ha excluido siempre. La historia oficial es la historia de su exclusión, el rescate del patrimonio propio devuelve los seres al mundo y con esto también la potencia de cambiar las cosas.



Obviamente tenemos que lu-char por detener las iniciativas elitizadoras y privatizadoras, que buscan quitar contenido a las huellas del pasado y conver-tirlas en pleno entretenimiento, un montaje, hacer parecer la historia como una ficción de la cual podemos escapar. Pero esta lucha no puede estar fundamen-tada en la ideología de la Unidad Nacional que caracterizó al go-

bierno mexicano a partir del gobierno del presidente Ávila Camacho. Desde la arqueología no sólo debe-mos estudiar los contenidos de los vestigios, sino ge-nerar la vivencia de recuperación del pasa-do junto a las comunidades.

La defensa del patrimonio es también el proceso de desenterrar las palabras junto a la gente que puede escucharlas y devol-verlas al lenguaje, a la vida y a su propia lucha.

Logrando solidarizarnos con esas pala-bras enterradas, palabras pendientes bus-cando despertar a gritos. Tal como lo decía el Chiquis en su trabalenguas “Con P-los en la lengua”, escrito en el número cero de esta publicación:

Pensar poder parar al poder.  
Esperanza peleada de puños parados  
y pechos caídos en peleas pasadas  
Palabras pendientes proponen pelear.



\* De las imágenes de esta página:  
Karime B., *Lacandón*, *En camino* y *Tricontinental*



## EL CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA Y LA VERDADERA HISTORIA DEL MUSEO ECO

**E**l Museo El Eco tiene 5 historias culturales. Las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) intentan ocultar 4 de ellas.

El 7 de septiembre de 1953, se inauguró el Museo El Eco. Fue una idea del artista plástico de origen alemán Mathias Goeritz, concibiéndolo como un taller de arte integral y multidisciplinario. Sólo un año funcionó con esos fines debido a que dejó de recibir presupuesto. Esa fue la primera historia de ese lugar.

La segunda historia se construyó cuando los dueños del terreno hicieron del Museo El Eco un restaurante-bar o mejor dicho, lo que ahora se conoce como un *antro cultural*. Funcionó así hasta principios de la década de los setenta en que fue clausurado por la autoridades después de una riña en que hubo un muerto. Sin embargo, no fue un restaurante cualquiera ya que allí se desarrollaron los primeros movimientos significativos del *jazz* mexicano, entre ellos el que promovió Tino Contreras. Además, hay quien afirma que aunque no se reivindicó como tal, fue el primer bar *gay* de la Ciudad de México.

La tercera historia cultural de ese lugar fue cuando se reabrió como sede del Centro Universitario de Teatro (CUT), fundado en la década de los sesenta por el maestro Héctor Azar con el objetivo de convertirse en un centro de investigación teatral.

La página electrónica del CUT informa al respecto: “El Centro Universitario de Teatro instaló su primera sede en Sullivan 43. Concebido originalmente como un espacio destinado a la investigación teatral, en realidad atravesó también su primera década de existencia ofreciendo cursos con temas específicos y con duración de tres meses cada uno. En el año de 1968, en la sede del CUT en Sullivan, fue inaugurado el Foro Isabelino, con la puesta en escena *La higiene de los placeres y de los dolores*, de Héctor Azar, y dirigida por él mismo. En ese mismo foro, con motivo de la



Por la Organización  
Política Cultural-  
CLETA

Olimpiada Cultural celebrada en nuestro país, se presentó el Teatro Laboratorio de Wrocław, de Jerzy Grotowski, con *El Príncipe constante*, de Calderón de la Barca”.

El 23 de enero de 1973, estudiantes de la carrera de arte dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM “tomaron” el espacio, lo que 10 días después propició el nacimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), que se mantuvo en el lugar desde esa fecha hasta octubre de 1982, en que como resultado de una pugna interna, cambió de sede dejando el lugar bajo responsabilidad de Luis Cisneros director del naciente Teatro Taller Tecolote. Al respecto, el CLETA emitió un documento publicado en el periódico *El Chido*, segunda época, número 59, página 3, editado el 20 de febrero de 1983. La permanencia del CLETA fue la cuarta historia cultural de ese espacio.

La quinta fue la del Teatro Taller Tecolote que administró el espacio hasta finales de la década de los noventa en que la policía allanó el local y los desalojó.

Sobre la pertenencia legal del lugar, éste fue de particulares hasta que a principios de esta década lo compró la UNAM. En el año 2000, el edificio estuvo a punto de ser demolido para convertir el predio de 560 metros cuadrados en un estacionamiento público pero la intervención de Luis Cisneros del Teatro Taller Tecolote ante el INBA y otras organizaciones culturales impidieron que se consumara. Finalmente, los arquitectos Felipe Leal y Víctor Jiménez realizaron la reconstrucción respetando el proyecto original.

A partir de su reapertura en septiembre de 2005, las autoridades de la UNAM falsean la verdad afirmando que desde la década de los sesenta el edificio estuvo abandonado. Esto lo hacen con la intención política de ocultar la existencia del CLETA, organización que sigue viva y que a 37 años sigue reivindicando su origen universitario.

No tenemos la información fidedigna y particularizada para dar testimonio de lo que sucedió en las otras etapas del espacio distintas a la época en que el CLETA estuvo en ese lugar pues corresponderá hacerlo a sus protagonistas, por lo que las siguientes notas son algunas apreciaciones del “Foro Isabelino” durante la estancia del CLETA: del 1º de febrero de 1973 a octubre de 1982.

*El Nacimiento del CLETA-UNAM*

El 16 de enero de 1973, se estrenó en el Foro Isabelino la obra *El Canto del Fantochito Lusitano*, después de una serie de presiones para que Héctor Azar permitiera una breve temporada. La presentación de *Fantochito* en el foro fue algo insólito porque en esos tiempos estaba prohibido que los grupos estudiantiles o independientes se presentaran en los teatros universitarios ubicados fuera del *campus*.

Grupo Llanero, *Cancionero Chido*, contraportada, CLETA, 1985



La obra fue una versión mexicana que se conoció en la cartelera de la prensa como *Fantoche* —nombre que adoptaría el grupo más tarde— y se actualizó con textos adicionales de Miguel León Portilla, Fernando Benítez, Mauricio González de la Garza, Luis González de Alba y Gastón García Cantú.

El grupo estaba compuesto por 15 actores del taller de actuación del departamento de Arte Dramático de la UNAM. Se integraba con Alejandra Zea, Antonio Herrero, Antonio León, Adrian Matheus, Lilia Rubio, Ricardo Govela, Héctor Vertier, Margarita Castillo, Juan Stack, Alfonso de Alba, Adolfo Alcántara, Carlos Téllez; la escenografía fue de Kleómenes C. Stamatiades y musicalizada por Enrique Alvarado (bajo), Víctor Valencia (batería) y Enrique Ballesté (guitarra), a quien además también debe acreditársele la letra y música de la versión mexicana.

El 19 de enero estalló un movimiento intrainstitucional pues paradójicamente, a los pocos días del estreno se inició el conflicto cuando, sin justificación alguna el Departamento de Teatro exigió al elenco que pagara gastos de los técnicos del teatro y de la difusión del montaje. Ante esta orden, el colectivo entró en comunicación con el Doctor Leopoldo Zea, jefe de difusión de la UNAM. A pesar de que estaban negociando, al grupo le suspendieron la función del viernes 19, lo que generó desconcierto.

Al parecer, el cambio de decisión en las autoridades se debió a que vieron que el conflicto aumentaba. Este tipo de cambios de decisiones en las autoridades es explicable, en los años setenta, si tenemos en cuenta que el uso de reglamentos es discrecional. Que el criterio personal del jefe cambiara era algo normal, no sólo en el campo teatral sino en la vida institucional del país pues existían un conjunto de percepciones y formas de ver las cosas compartidas por la sociedad mexicana sobre la naturaleza y la forma de actuar del poder mien-

tras que para los estudiantes, los movimientos estudiantiles en 1968 y 1971, motivaron una actitud crítica e impugnadora frente a las injusticias del poder institucional.

Las contradicciones y contrasentidos siguieron su curso hasta que finalmente el 21 de enero los actores universitarios optaron por tomar el Foro. Además de tomar el Foro, el grupo solicitó el apoyo a la comunidad teatral y al público en general. Enseguida vino la respuesta multitudinaria a este llamado y como un detonante, avivó la llama que motivó que un conflicto particular derivara en un movimiento social.

Los primeros apoyos recibidos fueron de los grupos independientes Mascarones, Los Nakos y ACRA, entre otros que se organizaban en el Frente Artístico Revolucionario Organizado (FARO) y el grupo Examen-Tlatelolco, grupo estudiantil de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, cuyo director era Claudio Obregón, así como la incorporación paulatina de diversos artistas profesionales que de manera individual, se sumaron con la inquietud de acercarse a planteamientos y puestas renovadoras del teatro mexicano, entre ellos: Alejandro Luna, Julia Marichal, Luisa Huertas, Felio Eliel, Germán Castillo, Martha Verduzco, Salvador Flores, Adam Guevara, Martha Aura, Iván García, Roberto Dumont, Edith Kleiman, Eduardo López Rojas, Mabel Martín, Teresa Selma, Guillermo Gil, Ramón Barragán, además de varios artistas de otras áreas.

También fue importante el apoyo del público que además de acudir masivamente al Foro Isabelino durante la puesta de *El Fantoche*, aportó muchos activistas y personas que al participar del movimiento descubrieron su vocación. Destacan los estudiantes de bachillerato y de algunas licenciaturas, principalmente de las preparatorias populares, los CCH, las facultades de la UNAM y de las escuelas del Politécnico.

Para darle dirección al movimiento, el elenco de *Fantoche* generó instancias de discusión colectiva, en las cuales trataron de discutir de manera pormenorizada, generando así reuniones de larga duración y debates prolongados. En la primera asamblea discutieron sobre las formas de funcionamiento, creando los comités que les permitieran dividir las actividades; formaron un consejo paritario provisional para negociar con las autoridades de la UNAM, formado por los maestros Aidé Wagner, Néstor López, Ignacio Merino, Héctor Mendoza y por los alumnos Victoria Brocca, Alonso Marroquín, Jorge Ortiz y Ricardo Govela.

El 27 de enero el grupo se estremeció pues a los ocho días se dieron de baja cinco de sus integrantes: Margarita Castillo, Juan Stack, Alfonso de Alba, Adolfo Alcántara y Carlos Téllez, quienes al mismo tiempo convocaron a una asamblea para desautorizar el movimiento. En el elenco de *Fantoche* surgieron dos posturas. La de los cinco integrantes mencionados que no compartían que se invitaran a los grupos independientes, que se hicieran denuncias contra Héctor Azar ni que se enfrentara a Difusión Cultural de la UNAM, sino que proponían buscar un arreglo interno. La otra parte del elenco se caracterizaba por denunciar frontalmente la administración de Azar, así como buscar el apoyo externo como posibilidad de profundizar sobre los problemas en el campo cultural mexicano. Ambas posturas fueron disintiendo hasta que llegaron al conflicto abierto.

De esta manera, los cinco jóvenes disidentes se retiraron del montaje sin previo aviso, pero se sostuvo la temporada sustituyendo a los actores trabajando sin descansar durante 24 horas. Entre quienes entraron a sustituir a los que se llamó “los esquirols de Fantoche” se encuentran Luis Cisneros y Fernando Morales, que tomaban clases en la Escuela de Teatro de Bellas Artes. También se convocó a una asamblea abierta a todos los grupos y personas interesadas en apoyar el movimiento. Como resultado, ocho grupos universitarios se afiliaron, así como decenas de artistas y público en general. Mientras los nuevos integrantes ensayaban sus personajes, los grupos Mascarones, Nakos y Examen, cubrieron las funciones —mañana tarde y noche— con obras de su repertorio como: *Introducción a la historia y Máquinas y burgueses*.

*Surge el Centro Libre de Experimentación Artística (CLETA)*

Después de varias sesiones maratónicas se fundó el CLETA —nombre propuesto por Mariano Leyva, director del grupo Mascarones— y se publicó el Primer Manifiesto en el que se estructuró el programa de acción y la línea ideológica, y que contenía, entre otros, los siguientes puntos: Transformar la realidad teatral mexicana

[...] mediante la creación de un nuevo teatro y un nuevo público ligado a la realidad económica, política y social del país. Que el Teatro asuma un papel crítico frente a la sociedad. Que el teatro sea un factor de cambio social. Que el teatro sea administrado por los trabajadores de la cultura, en consecuencia, es preciso cambiar el concepto de artista por el de trabajador de la cultura. Un trabajador que estudie profundamente las auténticas raíces de su pueblo, que busque nuevas forma de expresión, que lleve el regocijo y la concientización mediante formas estéticas de calidad y finalmente que considere al teatro como una práctica de la libertad y que luche por un teatro libre y para la liberación.

La ocupación del FORO y sus consecuencias, son un primer paso para que las cosas no permanezcan como hasta ahora: LLAMAMOS POR LO TANTO A LA CREACION DE UN FRENTE DE TRABAJADORES DE LA CULTURA QUE SE ABOQUE A LAS SIGUIENTES TAREAS:

1. Transformar el Foro en un Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) administrado por los trabajadores de la cultura.
2. Iniciar una lucha organizada y permanente contra la censura.
3. Romper el monopolio oficial y abrir teatros para el pueblo.
4. Crear CLETA's ambulantes para evitar la rutina y la burocratización, manteniendo el contacto vivo con el pueblo y enriqueciéndonos con la crítica.
5. Prestar ayuda técnica a las comunidades para la organización de sus propios centros.
6. Que los alumnos y maestros de las escue-

las especializadas conjuguen teorías y práctica con el fin de crear.

7. Que los CLETAS organicen seminarios de estudios sobre la realización artística, para evitar la infiltración cultural.

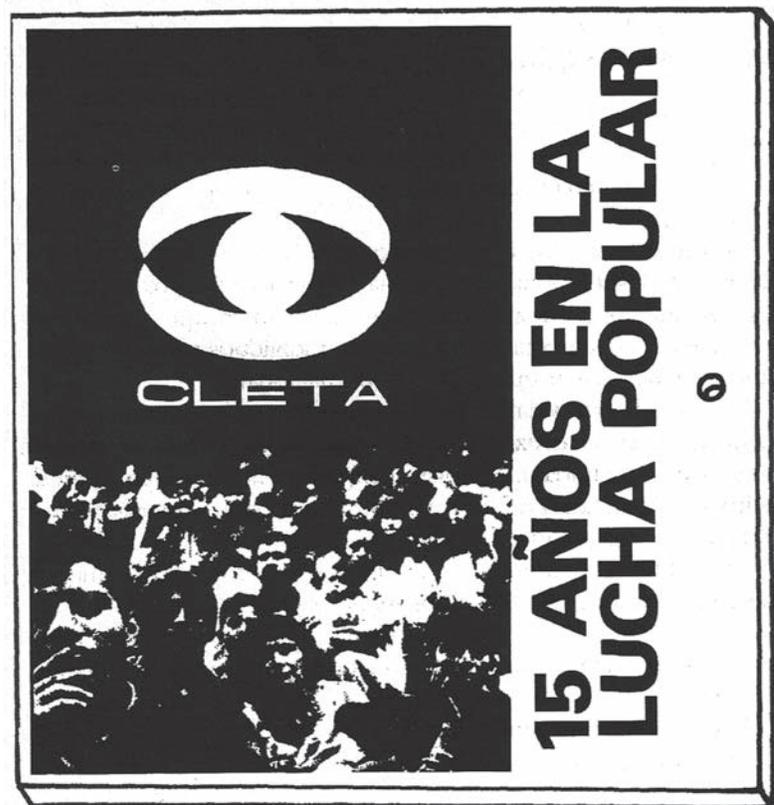
El manifiesto del CLETA generó un gran movimiento que convocó a cientos de intelectuales y activistas políticos que se movilizaron para cambiar de raíz las estructuras y concepciones culturales de este país. Poco a poco el Foro Isabelino se convirtió en un espacio de organización y lucha de la izquierda no parlamentaria mexicana.

Ante esto, las autoridades gubernamentales y de la UNAM trataron de detener el movimiento mediante la mediatización y la represión, pero no pudieron frenar el empuje de los universitarios. Después, aplicaron la política de dejar que el movimiento “se pudriera”, que se diluyera como producto de infiltraciones y contradicciones internas.

No pudieron. Por el contrario, en los casi 10 años del CLETA en el Foro Isabelino se programaron eminentes artistas como Ernesto Cardenal, Eduardo Galeano, Ma-

rio Benedetti, Joan Báez, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Carlos Mejía Godoy, Jorge Veloza, entre muchos otros y se organizaron eventos nacionales internacionales como el V Festival de los Teatro Chicano-I Encuentro Latinoamericano (1974), el I Encuentro Nacional de Teatro del CLETA, el de Canción Política, entre otros, pero también fue un punto de reunión y de convergencia de creadores noveles naciendo y/o desarrollándose grupos como Zumbón, Saltimbanqui, Zopilotes, entre muchos otros que, aunque negados por la historia oficial, sentaron las bases para nuevas y trascendentes propuestas artístico-políticas.

También el Foro Isabelino fue la base de operaciones para impulsar acciones como la conquista de las calles para presentaciones artísticas, como fue la temporada *El Llanero Solitario en Bellas Artes... bueno afuerita* o los martes en Rectoría... bueno en la explanada y muchas otras tribunas callejeras. También desde allí, en enero de 1976 se recuperó “la Plaza de las Tres Culturas con Cultura Popular” y se arrancó el tra-



“15 años en la lucha popular”, en *Al frente*, periódico de pared de la Escuela de Cultura Popular Revolucionaria “Mártires del 68”, no. 2, febrero de 1988, II época

bajo como CLETA en el Foro Abierto de la Casa del Lago de la UNAM, labor que a la fecha se sostiene y desde donde se frenó la privatización de la primera sección del Bosque de Chapultepec.

El Foro Isabelino, en la época del CLETA, sirvió como trinchera política y de solidaridad con los movimientos populares y sociales. Desde allí se organizaron los telefonistas para expulsar al cacique sindical Salustio Salgado; se creó y organizó el Sindicato de Empleados y Trabajadores de la Asociación Nacional de Actores que logró imponer una huelga en la Asociación Nacional de Actores, que trajo cambios fundamentales en ese organismo; el CLETA-UNAM desde el Foro Isabelino, marchó junto a la lucha del Sindicato de Trabajadores y Empleados de la Universidad Nacional Autónoma de México —ahora Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México—, lo que le atrajo la represión siendo saqueado el Foro en 1977, cuando las autoridades allanaron la UNAM; desde el Foro Isabelino se tuvo una participación importante en la formación del Sindicato del Colegio de Bachilleres pues la obra de teatro “El Día que San Pedro entró al SINTCB” fue definitiva para ganar el recuento que derrotó al charrismo.

Allí se iniciaron varios de los que con el tiempo serían prominentes promotores culturales como Ramiro Osorio quien de joven pernoctaba en el Foro Isabelino o teníamos de público a luchadores sociales ahora reconocidos como el Subcomandante Marcos o Gloria y Jacobo. En tiempos de guerra sucia desde el Foro Isabelino se reivindicaron las luchas de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas en Guerrero, así como las de la Liga Comunista 23 de Septiembre. Allí siempre hubo un espacio para doña Rosario Ibarra de Piedra, el doctor Martínez Soriano y muchos incansables luchadores sociales.

Desde el Foro Isabelino se impulsó la formación de los CLETA en Vallejo, Tepito, Panamericana, Ixtacalco, San Luis, Sinaloa, Oaxaca y muchos otros que se crearon en toda la república.

Este espacio fue una tribuna permanente de solidaridad internacional, dando cobijo a cientos de asilados chilenos, argentinos, bolivianos, entre muchos otros. Allí se difundieron las luchas de

los palestinos, de los puertorriqueños, los chicanos y más. En el Foro Isabelino del CLETA nació, con Brígida Alexander, la sección mexicana de Amnistía Internacional y desde allí se logró la sindicalización del Taller Coreográfico de la UNAM que dirige Gloria Contreras, así como de la Orquesta Sinfónica de la Universidad<sup>1</sup>, logrando mejores condiciones laborales para sus integrantes... En fin, es muy larga la historia de todo lo que sucedió en la etapa del CLETA en el Foro Isabelino.

Voluntariamente nos retiramos cuando las autoridades de la UNAM trataron de aprovechar las diferencias que teníamos con lo que sería el Teatro Taller Tecolote, para reprimirnos. Aplicamos entonces el principio del CLETA que reza: “las contradicciones con el enemigo son a muerte pero las que se den con los compañeros, hay que ver siempre la posibilidad de ceder”. Así lo hicimos, escribiendo en el documento respectivo:

[...] de la misma manera como en 1973 la apatía e inconsciencia de las autoridades universitarias de ese tiempo imposibilitó el arreglo del conflicto (lo que redundó en que este se agrandara y complicara) ahora, la represión desatada de agosto a octubre de 82 contra nuestra organización ha motivado que el Teatro Taller Tecolote y el resto de nuestra organización, propongamos caminos diferentes para intentar solucionar el conflicto.

Para nosotros es claro que las diferencias tácticas que se manifiestan ahora no deben de llevarse a planos que nos debiliten en la consecución de nuestros objetivos comunes, por lo que nuestra organización renuncia públicamente a los derechos adquiridos sobre este local (*el* Foro Isabelino) en el conocimiento de que si alguna autoridad intenta recuperarlo reprimiendo a los grupos que allí se encuentran laborando, manifestaremos nuestra más amplia solidaridad para defenderlo.

Reafirmamos también nuestra decisión de defenderlo en caso de que mediante acuerdos claudicantes se posibilite su entrega a algún organismo oficial.

Vale la pena aclarar que fuimos consecuentes con este planteamiento pues cuando los compañeros del Teatro Taller Tecolote fueron desalojados, así como en otras ocasiones en que sufrieron represiones, allí estuvimos el CLETA dando solidaridad.

¡Esta es la historia que sobre la estancia del CLETA en el Foro Isabelino inútilmente tratan de borrar las autoridades gubernamentales y las universitarias! \*

<sup>1</sup> Nota del editor: hoy Orquesta Filarmónica de la UNAM.

*Machetearte.*  
Periódico satírico  
y de combate, No.  
1493, 14 de  
noviembre de  
2009 y No. 1285,  
1° de diciembre  
de 2007



Por Annabela  
Tournon

## HACIA UNA HISTORIA DE LOS GRUPOS VISUALES EN MÉXICO

**Los** artistas mexicanos se agruparon varias veces en la historia: el término de “Grupos” utilizado para designar un grupo de artistas activos en los años setenta parece en consecuencia ambiguo, puesto que subraya una característica que no es específica de esta época. Asimismo, cuando se habla de los Grupos, se designa una época de 1973 a 1985 aproximadamente<sup>1</sup>, donde se involucran un cierto número de problemáticas y de grupos en particular. La definición de arte se encuentra al centro de estas prácticas: implica la búsqueda de nuevos sitios de exposición, una manera inédita de concebir al público, nuevos dispositivos para mostrar las obras, nuevos materiales y una nueva función del artista, si es que se sigue designando artista al que debería ser denominado productor o trabajador de la cultura.

Así, aunque hacer tipologías resulte forzosamente limitado, pues varios grupos a los cuales nos referimos no entran en estas categorías, sí puede servir el dibujar grandes líneas que ayuden a situar la actividad de los Grupos. Podríamos empezar diciendo que varios de ellos se formaron alrededor de un maestro o academia, es decir, una escuela de arte, en donde el compromiso consistió primero en la crítica de los planes de estudio obsoletos (como Suma, el Taller de Arte e Ideología [TAI], Al Nivel Informativo, Germinal); que se interesaron en la ciudad y en la cuestión del espacio urbano y público (Tépito Arte Acá, Suma, El Colectivo), en la represión en Latinoamérica, especialmente en México y en el contexto fascista del Cono Sur (Proceso Pentágono, el TAI), en modos de difusión independientes y entre ellos en el libro (Proceso Pentágono), en la prensa como soporte y como objeto y medio de expresión (el Colectivo, el TAI y por supuesto el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura [FMGTC]), en el muralismo y en la cuestión del arte público (Suma, Germinal, el Taller de Investigación Plástica [TIP] uno de los pocos grupos que no tuvo sede en el Distrito Federal [DF], sino en Michoacán).

Por otro lado se podría proponer una cronología que permitiera situar tres momentos: los primeros grupos conformados después del 68, en los que la identidad de grupo no fue subrayada y para los cuales no fue explícito el compromiso político. Es lo que ocurre con agrupaciones como Beau Geste Press, tal vez también con Tépito Arte Acá. La segunda ola se conforma por aquellos que surgieron alrededor de la X Bienal de Jóvenes de París de 1977, por 1976, para los cuales las cuestiones políticas fueron centrales y teorizadas. Su actividad culmina con la formación del

<sup>1</sup> El grupo Tépito Arte Acá hace su primera muestra en 1973 y en 1985 tiene lugar la exposición “De los Grupos los individuos”, que según varios de los protagonistas de los Grupos, firma el fin de los mismos.



Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura,<sup>2</sup> activo de 1978 a 1980 o 1984, según los integrantes. Finalmente, la última ola de los Grupos, menos políticos, o tal vez simplemente menos marxistas a diferencia de los grupos del FMGTC, con efectivos más reducidos, trabajando otros problemas (como los relacionados con el feminismo, con los medios masivos de comunicación, con el hecho de construir una relación menos crítica y más estratégica con las instituciones), como fueron Polvo de Gallina Negra, el No-Grupo, Narrativa Visual, entre otros.

Los Grupos de los cuales se trata en el presente escrito son los que se reunieron en el FMGTC. Cuando se trata de hacer su historia, se acostumbra hacer un relato, es decir, una genealogía que empieza con el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, pasando por el Taller de Gráfica Popular (TGP) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a veces también por el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP). Una historia que tiene como origen la Revolución Mexicana, en los inicios del siglo xx, y que es al mismo tiempo punto de partida de un discurso nacional que también influyó en las artes. Sin embargo los Grupos, ma-

<sup>2</sup> El Frente fue integrado en su inicio por el Centro Regional de Ejercicios Culturales (Veracruz), la Cooperativa Chucho El Roto (DF), Cuadernos Filosóficos (DF), El Taco de la Perra Brava (DF), Grupo Caligrama (Nuevo León), Grupo Germinal (DF), Grupo Mira (DF), Grupo Proceso Pentágono (DF), Grupo Suma (DF), ¿Sabe Usted Leer? (DF), Taller de Arte e Ideología (DF), Taller de Cine Octubre (DF), Taller de Investigación Plástica (Michoacán y Guanajuato).

yoritariamente metropolitanos, se distinguen de las agrupaciones o colectivos citados arriba: el 68 afectó radicalmente las actividades intelectuales, la política y las artes visuales en particular. Así pues, los Grupos ratifican los cambios post-68: el fracaso de la Revolución y de sus promesas, la pérdida de legitimidad del Partido Revolucionario Institucional (PRI), el recelo frente al Estado y sus instituciones, particularmente las culturales, al mismo tiempo que se asocian a las reivindicaciones democráticas de otros sectores sociales.

Algunas de las particularidades de estos grupos son las relativas a sus modos de acción, al contenido de sus discursos parecidos a los de las organizaciones políticas independientes muy proliferas durante la década de los setenta. Estos años fueron en efecto muy ricos y creativos desde el punto de vista de la política: el discurso revolucionario fue reactualizado a favor de la revolución cubana y en el contexto de la *glasnost* en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). El estudiantado y sobre todo el medio académico aparecen como la nueva vanguardia, tal como lo demuestran las tesis de la “Universidad Fábrica” y los numerosos levantamientos de las universidades en los sesentas, en el 68 y a principios de los setentas a favor de los sindicatos universitarios “insurgentes”, muy activos y radicales.

Publicación del Taller de Cine  
Octubre, julio de 1980



Proceso Pentágono, fotografía invertida, 1979



La masacre del 68, el discurso esquizofrénico de un Estado paternalista y represor a la vez, contribuyen a producir el contexto adecuado a la formación de varios grupos de guerrilla urbana, que siguen la labor empezada dos décadas atrás por grupos armados campesinos, como en el estado de Guerrero. Los Grupos fueron totalmente conscientes de este contexto, que no sólo fue el *background* de su práctica, sino que formó el contenido mismo de las obras e influyó ampliamente su discurso estético. Tal vez sea por eso que la historia de los Grupos favorece un discurso político y provoca la reflexión sobre las relaciones entre las artes y la política. ¿Qué es un arte comprometido? ¿Cómo se puede escribir su historia?

La historia de los Grupos no puede ser, sin arriesgarnos a reduccionismos, una historia de las obras o de las mejores obras. Por el contrario, debería combinar el análisis de las obras y de los discursos, la restitución de las acciones, el relato de fragmentos de las vidas de los artistas, críticos y promotores, puesto que estos estatus diferentes se han confundido voluntariamente. No se trata tampoco de incrustar un discurso político sobre las obras, las cuales sólo quedarían como una ilustración, sino de rechazar los límites de una historia de las formas para dar lugar a una historia que incluya las prácticas y los discursos. No una historia autónoma o especializada, sino una historia comprometida con un contexto más amplio.

Aunque medios como la instalación/ambientación o el mural puedan ser comentados no sólo según un punto de vista estético (no fueron utilizados por cualquiera en cualquier momento, más aún hablando de México), hacer un mural tendrá siempre más si-

militudes prácticas con la pintura de caballete que comprometerse con un foco de lucha armada. Con esto, lo que queremos decir es que los protagonistas de los Grupos no se restringieron a hacer murales o instalaciones, y que aquello implica que una historia comprometida no se limita a un análisis de las obras, lo que la relegaría a hablar de política de manera metafórica y proyectiva. Asimismo, la elaboración de un mural (como los de *Germinál*) se volvió, más allá de la realización plástica, un proceso participativo en el sentido fuerte del término, pues tanto el lugar como su temática, eran discutidos con la comunidad del lugar donde se iba a realizar. En consecuencia, las dos prácticas que son la escritura y la palabra, medios políticos por excelencia, fueron centrales en la labor de los Grupos. Las numerosas discusiones y debates, la redacción de textos, ya fueran artículos para la prensa o textos teóricos, polémicos o poéticos, constituyeron un eje central en su práctica.

La cuestión de la historia (su restitución, su conocimiento, su uso) también tiene que ser subrayada en la medida en que los Grupos fueron particularmente conscientes de ella y porque las problemáticas relativas a la escritura de la historia, nos permiten, hoy en día, sacar las conclusiones de esta experiencia sin anular la distancia que nos separa. El compromiso estético de los Grupos va unido a una conciencia histórica marxista, insertados como estaban en una década particularmente crítica y alborotada. En efecto, los protagonistas de los Grupos, no esperaron a que los historiadores profesionales empezaran a interesarse a su labor para confrontarse a la historia. Desde el inicio, su meta fue articular los discursos con las herramientas:

abandonar toda nostalgia de la concepción del artista como genio.

Asimismo, fueron los primeros historiadores de su trabajo. Archivaron y publicaron, sin remitirse a una instancia exterior, su labor y la época que les tocó vivir. Para el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, formado a principios de 1978, durante el momento culminante de la segunda ola de los Grupos, el proyecto de rescatar la memoria de lo acontecido está presente desde las primeras reuniones: el cuidado con el cual se produjo y se conservó esta historia, las minutas, los informes, las cartas dirigidas a los miembros del Frente, todos los documentos necesarios para una reconstrucción narrativa pues, llegaron hasta nosotros. Por lo tanto, esta conciencia histórica no se limitó solamente a rescatar la historia de su organización. Los informes de las primeras reuniones del Frente testifican una inquietud política, según la expresión de Jorge Pérez Vega del grupo Mira,<sup>3</sup> que no se conforma con el espacio restringido para los entonces denominados artistas (seguramente el primer acto político de los grupos fue el de cuestionar la naturaleza misma de las artes, su función, la del artista; “afectar todo el proceso” como bien lo dijo Alberto Híjar).

Los Grupos participaron, con toda conciencia, en el rescate de su memoria para la posteridad. Varios artículos fueron publicados a inicios de 1978 por iniciativa del Frente. Se trata con ellos de denunciar la organización de una reunión planeada desde las instituciones culturales de Estado, de los grandes funcionarios de la cultura en

<sup>3</sup> Entrevista realizada por Álvaro Vázquez Mantecón en 1994, conservada en el Museo de Arte Carrillo Gil.

Oaxaca, de hacer pública la desaparición de dos compañeros artistas uruguayos a causa de la dictadura militar (Clemente Padín y Jorge Caraballo), de hacer desorden con motivo de la llegada a México de los denominados “Nouveaux Philosophes”, consentidos por los medios masivos de comunicación gracias a un cierto número de críticos aliados, como Eduardo Camacho, del periódico *Excélsior*. Dejar huellas para una historia, no de los vencidos, sino disidente. Éste es el proyecto que nos invitan a hacer los protagonistas del Frente a treinta años de distancia.

Como otras post-vanguardias, con las cuales se pueden comparar, los Grupos del Frente se interesaron en el desarrollo de las ciencias sociales, entonces en boga, como las ciencias del lenguaje. Pero, a diferencia a ellas, o por lo menos a las más formales de ellas, no solamente fue el pretexto para experimentar la dimensión lógica de la lengua, de agotar hasta al absurdo sus posibilidades de significación. Por el contrario, la introducción del lenguaje en las artes fue un proyecto político: contribuyó a hacer surgir una moral —la dimensión fundamentalmente humana e histórica de la lengua— para producir un sentido operativo, o desactivar el carácter autoritario de prácticas pretendidamente autónomas, libres de toda otra preocupación fuera de lo formal.

Así los tres grupos exponentes en la X Biental de París (los grupos Proceso Pentágono, el TAI y Suma) deciden, al regresar a México, convocar a otros grupos de trabajadores de la cultura y formar así el Frente; su declaración de existencia está fechada el 5 de febrero de 1978. La fecha es reivindicada

en diferentes actas de reuniones, como en la declaración-reglamento de 1980, donde dicen haber formado el Frente “asumiendo como base la posición clave de la II Declaración de la Habana: *Esta gran humanidad ha dicho basta y echado a andar*”. En esta declaración de Fidel Castro de 1962, retomada en el discurso del Che de 1964 frente a las Naciones Unidas, también se puede leer:

Ahora esta masa anónima, esta América de color, sombría, taciturna, que canta en todo el Continente con una misma tristeza y desengaño, ahora esta masa es la que empieza a entrar definitivamente en su propia historia, la empieza a escribir con su sangre, la empieza a sufrir y a morir [...]. Ahora sí la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y vilipendiados, que han decidido empezar a escribir ellos mismos, para siempre, su historia.

Dar la fecha del 5 de febrero a la creación del Frente es sumar al evento la historia (en el sentido de relato histórico, de escritura) e inscribirla en la historia de las “luchas proletarias y populares de México”. Como lo dice implícitamente Efraín Huerta en la introducción del catálogo de “América en la mira” —primera exposición de arte correo en México organizada por el Frente el 11 de septiembre de 1978— se trata forzosamente de ir en contra de una historia dominante: en lugar de la terrible fecha símbolo del despliegue fascista en el Cono Sur, proponer el trabajo colectivo, el de una exposición itinerante e internacionalista que reúna 200 artistas del mundo:

Y América en la mira es todo un título gigante, que deberá atraer a los artistas de todos nuestros países hermanos. El Frente ha expresado en su convocatoria que es necesario “crear un gran canal abierto de participación”, borrando de un golpe los efectos de una maquinaria crítica y selectiva anquilosada y burocratizada. El día 11 de septiembre hará historia en los medios plásticos americanos, porque ese día, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Morelia, se abrirá la gran muestra de trabajos recibidos, disparándose en esa forma el primer aviso a los cangrejos de todas las artes [...]

Grupo Mira, portada de exposición en el Museo Universitario de Artes y Ciencias, Ciudad Universitaria, México, 1979



\* Todas las imágenes fueron tomadas del libro de Alberto Híjar Serrano, *Frentes, caudales y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*



Tepito Arte Acá, *Arte Acá*, periódico mural, 1973



Grupo Suma, plantillas en la calle, 1978

En fin, como bien lo escribe Cristina Híjar en su libro *Siete grupos de artistas visuales de los setenta* coeditado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, los testimonios son una manera particularmente adecuada de documentar esta historia. Los protagonistas de los Grupos no fueron únicamente productores de textos y de objetos, sino que fueron los testigos privilegiados de una época que no deja de intrigar a la gente de mi generación (la generación “perdida” como dicen en Francia, nacida después de la llegada de François Mitterand al poder en 1981). Si el rescate del contexto, o más bien, si el relato de la historia de los Grupos no puede ser separada de un relato del contexto —principio de base para aquel estudio— también se debe rescatar la memoria de las obras.

Efímeras, procesuales, conceptuales, no-objetuales, desmaterializadas según la crítica de arte Lucy Lippard, fueron, antes de todo, resistentes al mercado del arte y a la fetichización que impone el sistema capitalista a los objetos. Pero gracias a estas mismas cualidades, fueron resistentes al hacerse historia. Es en este contexto que los relatos de las obras me parecieron relevantes para hacer una historia de las obras de los Grupos, tal vez más que las fotografías (son pocas) o que los catálogos. Una historia desmaterializada, que necesita el encuentro, el intercambio, y que mezcla historia, memoria y oralidad. No suena raro entonces que esta historia no siga las normas de la historia clásica o que, por lo menos, pida a los que se proponen hacerla, reflexionar en su compromiso y a su práctica. Tal vez estos relatos fragmentarios —en la búsqueda de una historia alternativa para las artes— sean una consecuencia, una herencia del compromiso político, estético e histórico de los Grupos. \*

México DF, abril de 2010



## NUEVOS SIGNOS PARA NUEVOS TIEMPOS



*Pinté todo de negro y no encontré nada, la respuesta jamás estuvo soplando en el viento, viví y dejé morir... ahora siento pena por mí.*

Por Taller de Arte e Ideología



1.

**P**artamos de que todas las prácticas artísticas son procesos de comunicación, por lo que al transformar y hacer la síntesis de la realidad, simbolizan lo que quieren expresar. Las prácticas artísticas se valen para estos efectos de su trabajo, de medios que afectan la sensibilidad social, la palabra, los colores, las líneas, los volúmenes, las marcas, los olores, los sonidos, los silencios, los sabores, las luces, los espacios, las sombras, los juegos de movimientos corporales o de cosas y otros. Lo que dicen forma parte de las expresiones de su tiempo, de su historia, de su ubicación dentro de las clases de la sociedad a la que siempre estarán ligadas, a las costumbres y a las prácticas de las misma. La utilización de esas significaciones a partir de los símbolos está vinculada indisolublemente a la postura ideológica —y por lo tanto política— de interpretación que tiene el artista respecto de la sociedad. Los usos de su obra, con sus efectos diversos, son el resultado de todo esto y afectan de diferentes formas a los individuos de esa sociedad. Más aún, se puede hablar de ellos en virtud de sus efectos en otros tiempos y otros lugares.

En definitiva, los efectos del trabajo artístico pueden ser múltiples, aunque no arbitrarios con respecto a las directrices que dicho trabajo contiene. De la obra de arte se pueden decir muchas cosas, siempre guiados por los elementos que se hayan usado en la producción de dicha obra. Quien invente más cosas no está viendo la obra solamente de acuerdo con la totalidad de sus significados, sino a lo sumo, se refiere a algunos aspectos y a otras cosas más con las que le encuentra relación personalmente. Estas aclaraciones vienen a cuento por

que en este momento histórico de “aperturas” en todos los terrenos, también las prácticas artísticas han tomado derroteros de todo tipo. Las prácticas que inclusive tenían sus clasificaciones sobre pintura, escultura, arquitectura, danza y otras, ya no son válidas, pues hoy pueden interferirse unas a otras, auxiliarse y mezclarse con otras actividades que no parecían tener ninguna relación con este tipo de trabajos. Es decir, la obra tiene una apertura muy grande en sus significaciones y por lo tanto, en los múltiples efectos hacia diferentes públicos. Otro es el problema de estas prácticas en sus formas elitistas cerradas a los públicos amplios e inclusive, muchas veces, para los que se llaman a sí mismos conocedores.

¿Qué hemos hecho con los signos y las significaciones? ¿Cuáles han sido las tendencias en sus desarrollos y en sus usos, sobre todo cuando pensamos construir un arte público, político, que transgreda, que agreda y que transforme o ayude a la transformación de lo social con una dirección política revolucionaria socialista? Parece que no hemos rebasado las maneras de significación política que abandonaban por completo el sentido de artisticidad (es decir, la utilización de elementos estéticos), ni tampoco hemos abandonado lo que tanto criticamos del arte elitista: el ser objetos decorativos. Un ejemplo de esto es el caso de la utilización de estos signos en la parte artística y cultural del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La utilización del símbolo “Emiliano Zapata” como un ícono de representación

de lo que es hoy la lucha campesina y su problemática agraria, no es un signo que se haya agotado políticamente, lo hemos agotado al repetirlo hasta la saciedad en la misma forma de las fotografías o del cine donde salía el revolucionario Emiliano Zapata y nada más, hasta volverlo, como en las paredes de los murales en Chiapas, un símbolo sin ninguna connotación más allá del individuo de grandes ojos que miran al frente, simétrico, de mucha ceja, un bigotote, cabello de lado y sombrero ranchero. El sentido zapatista actual debería haber rebasado la significación de la revolución de 1910 dado, que el zapatismo es otro tipo de movimiento y su representación actual es la de ser un movimiento político que se jacta de ser indígena con visos de internacionalismo y aspectos culturales fuertes. ¿Dónde está la transformación de Zapata que no se ve por ningún lado? El zapatismo actual ha agotado el símbolo; hay que buscar nuevas formas que transformen la figura del Zapata de 1910 hacia un zapatismo actual. Como este ejemplo hay varios en los que habría que aclarar ciertas cuestiones estéticas.

2.

*¿Cómo voy a comer?, ¿cómo voy a beber?, si sé que lo que como y bebo se lo estoy quitando a un hermano que tiene hambre, a un hermano que tiene sed, a un hermano. Pero aun así yo como y bebo, esa es la verdad...*

Daniel Viglietti/Bertolt Brecht

*Se tiene que fornicar, se tiene que fornicar, qué educación de los Flores, todo en el mismo lugar...*

León Chávez Teixeira

*Todos van buscando con ardor y con desgarro y la gente va fumando pues también sin un cigarro no hay quien aguante la cuestión...*

Chico Buarque

Es equivocado pensar que en la producción estética y artística todo puede ser absolutamente nuevo. La novedad radica en partir de un pasado cercano o lejano, pero revolucionado en el presente y para un futuro diferente. Esta dialéctica se da en cualquier objeto, y en el terreno de las prácticas artísticas es mucho más notable. Es evidente que

lo novedoso no está en romper con el pasado sino en saberlo transformar, cada vez ir renovando las maneras de expresión para mundos nuevos con símbolos nuevos. No siempre se logra y muchas veces lo novedoso pretende suplantar a algo que tenga su afianzamiento en elementos pasados. Sin embargo, el productor es un hombre social, es heredero de toda una forma cultural y responde ante ella transformándola, negándola, ampliándola, en términos generales, revolucionándola, pero siempre en una dinámica dialéctica.

A veces en la cultura dominante encontramos ejemplos de folclorismo superficial que no dice ya nada nuevo ni viejo, pero que atrae al turismo; un caso típico son los vestidos que obligan a ponerse a las que atienden los restaurantes Sanborns de Carlos Slim, o las blusas de la señora perteneciente al Partido Revolucionario Institucional (PRI) Beatriz Paredes, que se viste con atuendos “tradicionales mexicanos”, para supuestamente identificarse con el pueblo. Esta identificación no ocurre, pues hoy día la mayoría de la población pobre viste ropa de “paca” que en su segunda o tercera puesta se asemeja a los desechos de ropa de la pequeño-burguesía. La novedad por la novedad, típica de la moda en la sociedad posmoderna actual es lo que está presente, sin darse cuenta de que se repiten hasta la eternidad los modelos de lo que la posmodernidad considera como histórico. Se trata de una historia falsa cuyo pasado no tiene más que unos 40 años atrás, porque para ellos la historia es su vida personal, antes no existió nada ni existirá nada. La historia como tal se ha acabado. Sin embargo es el eterno retorno sobre las mismas ideas de hace 40 años renovadas en otras modas y repetidas hasta la saciedad.

Cuando buscan en un pasado lejano lo hacen con el afán de hacer brillar su obra con los éxitos de las obras anteriores, favorecidos por la dominación estética que es al fin y al cabo la dominación política. Nunca un autor actual se va a basar en obras que no hayan tenido la garantía de valor mercantil para la cultura dominante; siempre serán formas avaladas por

el mundillo de la cultura posmoderna en la corriente principal. De ahí que surjan en México museos de arte contemporáneo que no son más que la vil copia, en chiquito, de los museos de los centros de poder cultural y político. Como países de la periferia, nuestro sojuzgamiento cultural no equivale a no tener nada, sino a tener lo de ellos, pero disminuido. Nunca podremos sobre esa línea llegar a ser como el llamado primer mundo.

*Seamos claros con el arte y con todo, la consciencia detonante va acompañada de la práctica creativa, pongamos los instrumentos necesarios en las manos que se encuentran del lado de la Revolución.*



### 3.

Entonces, la discusión real radica en que la línea revolucionaria no va por las aspiraciones de la cultura del “primer mundo”, sino por la revolución de esta cultura, que sería uno de los efectos de la revolución política que se está dando fuera de los cauces institucionalizados.

Por otro lado, los manejos artísticos son difíciles de encauzar dentro de las luchas populares revolucionarias. No se trata de rescatar las ideas, emblemas o frases de otras revoluciones porque éstas tuvieron un efecto popular. Se trata de entender que cada momento histórico tiene formas de cultura revolucionaria que han superado al pasado o que son diferentes y que toman otras vías para la concepción de los signos y la aceptación social de ellos. Siguiendo el ejemplo anterior sobre Zapata, aún tomando un signo agotado, éste debe transformarse y enriquecerse con los nuevos zapatas anónimos o no que hay hoy y que son diferentes, más complejos y muchas veces mejores revolucionariamente.

En la historia del capitalismo y su cultura podemos encontrar variados ejemplos de cómo este sistema, cuando no puede o no le conviene atacar directamente a las formas culturales, como es el arte, se las apropia sometiéndolas a sus maneras específicas de usos. Es una forma de ataque no frontal que sume a la cultura, aún creativa, dentro de los cánones que dicta la cultura dominante. Así, tenemos a los nuevos murales en el Palacio de Justicia de la Ciudad de México —no nos estamos refiriendo a los hechos por José Clemente Orozco, algunos de ellos hechos por Rafael Cauduro el único pintor de renombre de estos murales—, donde queda plasmado el concepto demócrata de justicia, de manera individualista y con una ideología derechista muy superficial acerca del sentido y del servicio público del muralismo. En otro de los murales, donde el tema era las caras de la población, el muralista, de manera abusiva y servil con las clases dominantes, borró una de las caras cuando fue el secuestro y asesinato del hijo del poderoso burgués Martí y puso la cara del muchacho Fernando Martí. Esta utilización por la “gran cultura” de la clase en el poder no se da sólo en las producciones nuevas de muralismo, sino en todos los ámbitos de la cultura, porque además, la estética dominante se aprovecha de las producciones de la cultura popular revolucionaria: mantas, consignas y cualquier otro signo cultural popular.

¿Qué tendríamos que hacer para no caer en los acaparamientos abusivos de la dominación cultural?

### 4.

Conocemos pues, los manejos de la cultura dominante capitalista, también nosotros nos hemos dejado guiar por esas formas en nuestro afán por hacer nuestros los símbolos políticos y estéticos de otros momentos históricos: lemas, poemas, retratos de héroes, signos de todo tipo que creemos revolucionar y que muchas veces no son más que un uso forzado y fuera de lugar de una práctica que en un momento fue revolucionaria.

Entre las noticias publicadas en el periódico *La Jornada* hay una de Bolivia, el 18 de marzo, que ilustra de forma puntual esta discusión. La nota refiere cómo el presidente de Bo-

livia, Evo Morales, ordenó que la Comandancia del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas Bolivianas cambiara el lema que han puesto siempre los militares en sus escritos y pancartas: “Subordinación y constancia, viva Bolivia”. Éste es un símbolo burgués y tiene por tradición la muerte, el asesinato y la traición, pues en Bolivia fue derrotada la guerrilla del Comandante Che Guevara por los militares bolivianos en 1967. Ahora Evo Morales ordena que estos militares después de su lema tradicional “Subordinación y constancia, viva Bolivia”, pongan el lema “Patria o muerte, venceremos” de la Revolución Cubana. ¿Qué dicen a ello los militares bolivianos? El comandante en jefe del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas Bolivianas, General Ramiro de la Fuente, dijo que acatarán una orden del presidente del Estado plurinacional. Afirmó que “las fuerzas armadas bolivianas no aceptan la semejanza que se le quiere dar al lema de otros países al asegurar que la nueva consigna tiene un significado y contenido diferente para ellos” y explica este significado como “un agradecimiento por haberles asignado un mayor presupuesto a las Fuerzas Armadas por parte de Evo Morales y de modernizar su armamento e infraestructura después de 30 años de abandono”. Alega también que de esa forma las Fuerzas Armadas se identificarán mayormente con el pueblo y con el proceso de cambio. Lo anterior está por verse dado que, precisamente al día siguiente, aparece la información en el periódico boliviano *La Razón* sobre el encarcelamiento de Svenko Malkovic, hijo de un exgobernador y líder empresarial de Santa Cruz, que con el empresario prófugo Branko Malinkovic, su colega Pedro Yhanió y el expresidente de Human Rights Fundation, Hugo Acha, fomentaban un golpe militar separatista. A esto se añade que el periódico *Los Tiempos* dice que el General retirado Gary Prado, uno de los que mataron al Che Guevara, está implicado en el proceso. De tal forma que los militares bolivianos a los que Evo Morales ha dado un mayor presupuesto “se están identificando con el pueblo y con el proceso de cambio” en la forma de un golpe militar. Pero, ¿cómo es posible que los mismos “izquierdistas” como se supone es el gobierno de Bolivia, traten de aprovecharse de un lema revolucionario cubano como el de “Patria o muerte, venceremos” y precisamente para los militares que acabaron con una guerrilla ligada absolutamente a Cuba? El lema “Patria o muerte, venceremos” no es explicable sino a partir de su uso por un revolucionario que busca la transformación radical de las condiciones de su país y no nuevos armamentos, buenos sueldos y que no los olviden y abandonen a su suerte, que no es más que un pensamiento mercantilista. ¿Es posible que esto sea rescatable por la “izquierda”? ¿o es en la medida de los manejos abusivos de los signos y las consignas revolucionarias aun por los que se enarbolan como tales?

*Has dicho viento,  
Debió escucharte el primer cantor,  
El último poeta...  
El intelectual, ya lo sabemos,  
levantó la ceja.*

*Has dicho viento y materia,  
Alguien entendió bala,  
Otro entendió palabra,  
El intelectual levantó la  
ceja, no entendió nada,  
Y se fue.*

*Has dicho ne-ce-si-dad,  
Claramente llamaste la  
atención  
Y la gente comenzó a  
observarte  
Y a preguntarse;  
¿qué necesidad tiene el  
viento?*

*Pero hablaste con tanta  
compañía  
¿qué necesidad tenías  
para hablar del hombre y  
del tiempo?*

*Yo sólo me senté un instante en esa  
banca,  
Junto a quien perdió un hijo,  
A mirar la frase de tu pecho,  
Atada al cuello, amarrada al  
pescuezo.*

*El hilo cerca de la vena,  
La vena cerca del grito,  
Y el grito me pareció una frase  
cercana.*

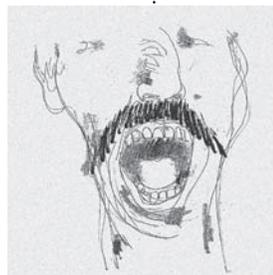
*Me preguntaba si esa frase que te  
atravesaba  
Alimentara tu  
mañana,  
Si iría más allá  
de ti...*

*Así estaba yo, como  
todos,  
Esperando impacien-  
te  
Ansioso de ayu-  
darte,  
Que me dijeras  
cómo.*

*El árbol se despidió del viento con  
unas hojas,  
Una cayó al asfalto,  
Otra en la cabeza de la señora,  
Las demás en todos lados.*

Otros ejemplos en las prácticas estéticas están relacionados con las técnicas y medios que pierden sus significaciones o en las que no se quiere significar nada; se tornan elementos decorativos, como algunos grafitis con significados superficiales —como los que están rodeando al estadio Azteca, los cuales son producto de un concurso para rellenar las paredes con “algo”, sin más.

¿Se trataría del mismo asunto cuando Miguel Hidalgo en la guerra de Independencia de 1810 en México enarbola el estandarte de la virgen de Guadalupe? Parece ser que no, que es exactamente el ejemplo contrario, porque ahí Hidalgo politizó el estandarte que por un lado le servía para atraer y aglutinar gente y que posteriormente en el proceso de volverse más revolucionarios se transformó en la bandera roja y negra de Morelos con la cruz negra y la calavera en medio. Porque la revolución de Hidalgo es la revolución de la transformación social, de la Independencia y no como al principio de ella en que se hablaba inclusive de defender a Fernando VII. El cura Hidalgo manda decir a Allende desde Guadalajara que ya no se ponga más como lema “viva Fernando VII” porque ya no hay razón para ello. Esto se explica porque todo revolucionario que se precie de serlo se transforma durante la revolución y se radicaliza. Hidalgo alcanzó a ver en el poco tiempo de vida que le quedaba, el alcance de una revolución como la que estaba encabezando y por esto la estafeta



que recoge Morelos se hace mucho más grande como revolución popular.

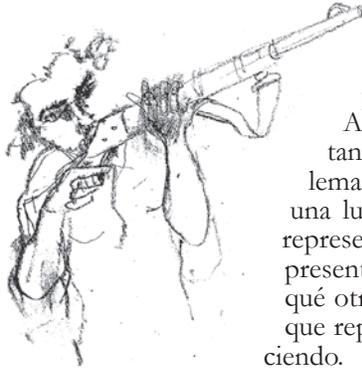
*Con estas canciones afilamos nuestros machetes preparando la lucha social, sin-ser-ismos, sin-ser-istas, no le tememos al término porque no le tememos a la vida. Somos también revolucioneros, revolucioneros, revolucioneros, todo eso; pero no burgueses, primero muertos. Los conceptos y sentimientos que plasmamos aquí forman parte misma de nosotros inevitablemente trascendidos por ustedes, y encontramos con ustedes la mejor manera de comunicarnos y relacionarnos en la lucha, en el trabajo diario por la construcción socialista.*

5.

Todo lo anterior nos lleva a pensar que la creatividad en sus simbolizaciones no es el capricho o la primera frase o el primer verso o el primer dibujo que se viene a la mente, sino forma parte de un trabajo estético que sobre la misma práctica social y hay que reconocerlo así, a la vez que hay que entender que estamos tomando elementos del pasado, pero transformándolos y olvidando aquello que ya ha sido superado y enriqueciéndolo con las formas y simbolizaciones de las nuevas acciones revolucionarias en su servicio para la agitación y la propaganda. La creatividad radica en la transformación, pero no arbitraria, caprichosa y abusiva, sino como parte de un mecanismo sentimental y de razón de las peculiaridades de las luchas y de los emblemas, esquemas, murales, grafitis, banderas, estandartes y escudos que se utilicen, de tal manera que el pasado no esté muerto sino que se pueda rescatar, pero no en virtud de un rescate por demás tramposo que no tiene nada que ver y que sí afecta a la memoria de quienes los usaron con efectividad.

El uso de “Patria o muerte, venceremos” para los militares bolivianos es la repetición hasta la náusea de significados imposibles para personas que no los pueden tener; es ejemplo de la estandarización que tira para todos lados de la posmodernidad y del no entender lo que es lo verdadero y lo falso, porque para ellos eso “coarta la libertad”.

Pero la libertad no radica en el *valemadrismo* sino en el sentido político y estético que demos a nuestros sig-



nos, es decir, en pensar siempre que un artista revolucionario, que se está transformando con el proceso de la revolución, no lo está haciendo de manera personalista e individual, pero sí a partir de los mismos acontecimientos. Atenco y Nacho, Felipe, Héctor o América, o tantos otros; no son motivo de canciones poemas, lemas, símbolos por su persona, sino que encarnan una lucha actual y popular, válida, revolucionaria: la representación de sus machetes cuyo filo sigue estando presente en diversas luchas actuales. Habría que pensar qué otros símbolos podemos añadirles a los machetes que representen lo que para el día de hoy estamos haciendo.

*Desata tu lenguaje amigo,  
Vamos por el ímpetu de la  
consigna floreada,  
De la risa provocada, de la  
marcha en todos lados,  
Vamos  
Por la máquina de los sueños  
solitarios,  
Despierta  
Vamos al pozó  
Llevemos vasos.  
Vamos por tu garganta que está  
afuera,  
Meroдеando una cárcel inmensa,  
Buscando un grito libertario, una  
grieta propia,  
Una mano.  
Vamos por tu pie, tracemos los  
pasos,  
Trencemos las huellas para hacer  
del camino  
Un lazo de llegadas, de venas,  
de brazos.  
Vamos,  
Quiero estar con mis ojos cuando  
hayamos triunfado,  
Cuando hagamos un mundo del  
trabajador,  
de la voz un mundo,  
del pan un mundo...  
Vamos,  
Quiero un lugar abierto donde  
amar,  
Quiero amar en tu boca, en tus  
manos, en tus ojos...  
Y que no se cierren para ningún  
lado...  
quiero verlos,  
Y que no haya silencio, ni golpes,  
ni lágrimas que se interpongan.  
Vamos por el camino que otros  
han adelantado.*

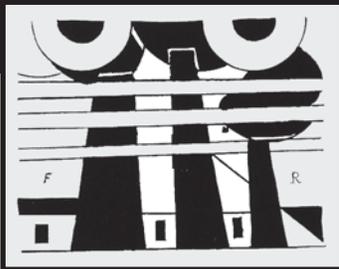
Por lo tanto un artista revolucionario recoge el principio de que todo artista revolucionario es primero un revolucionario. Porque la revolución, al ser un movimiento social, transforma todos los terrenos y por lo tanto, también transforma el arte. Ese arte, al ser una manifestación de carácter social, forma consciencia en los hombres de su ubicación, del carácter de sus luchas y lo ubica transformándolo dentro de un mundo de significaciones nuevas y profundamente válidas. Ejemplos hay muchos en la vida de los pueblos: es el caso de los anillos de Vietnam signados con el número del avión, que son significativos del triunfo de los pueblos contra el imperialismo, al ser hechos del aluminio del fuselaje de los aviones gringos derribados durante la guerra que Vietnam ganó a los Estados Unidos. También tenemos los paliacates y los pasamontañas en Chiapas, que han pasado a ser la significación de una lucha anticapitalista india contra la dominación burguesa o los pequeños pedazos de paño rojo envueltos y amarrados con mecate de un cuadro del español Antonio Tapiés, que puestos sobre una base amarilla, simbolizan a los colgados durante la Guerra Civil Española.

Sirvámonos de las manifestaciones artísticas para comunicarnos y expresar simbólicamente nuestras luchas en su situación y su momento histórico siempre con nuevos signos. \*



\* Todas las imágenes aparecidas en este artículo fueron tomadas de los libros del Taller de Arte e Ideología, *Cuaderno de morral* y *Manual de mantas*

## CONSIDERACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



“... por todos los artistas ke no hayan perdido el entusiasmo de esforzarse por llegar a la identificación del arte con la vida del pueblo...”  
Pinta anónima,  
Oaxaca

*Lo que hace falta es tener conciencia de los defectos, cosa que en la labor revolucionaria equivale a más de la mitad de su corrección.*  
V. I. Lenin

● POR LUZ NEGRA

## Y LOS PROCESOS LIBERTARIOS



**La** producción de signos desde los movimientos populares y el activismo crítico debiera suscitar una constante creación, valoración y replanteamiento de categorías y conceptos capaces de entender, explicar, perfilar y realizar nuestras prácticas artísticas y culturales en contexto de la lucha de clases y en relación con la realidad que vivimos. Esta tarea requiere de una constante formación y crítica en la teoría y en la práctica, un constante hacer colectivo y desde abajo. En ese sentido voy a esbozar de manera general algunas de las problemáticas y tendencias que percibo desde mi campo de acción y reflexiones que oscilan entre lo que llaman “el mundo del arte” y los procesos libertarios en México.

Una problemática es desanudar y esclarecer la complejidad y ambivalencia de la relación entre el desarrollo de la cultura, las artes y los movimientos emancipatorios, a pesar de la hostilidad natural del capitalismo hacia ambos campos. Es una doble tarea la de los trabajadores de cultura libertarios en la actualidad, que desde mi punto de vista, debe darse en un doble sentido. Uno es desde su campo de acción, hacia adentro, es decir, hacia un compromiso con las problemáticas específicas de la gráfica, la música, la pintura, etc., en sus propios términos. El otro es hacia fuera, es decir, hacia la socialización de la producción de signos en el sentido de lo que Marx llama “vivir bajo las leyes de la belleza”, en el sentido estético amplio (no sólo de las artes). Aunque en realidad ese dentro y fuera a que me refiero son dos caras de una misma moneda compleja, pues no en vano siguen pendientes las discusiones de si las artes deben hacerse entendibles para el pueblo o el pueblo desarrollarse en la cultura para comprenderlas, de cuál es el papel de los trabajadores de la cultura en una revolución, etc.

El caso cubano, es en ese sentido, ejemplar en cuanto a la integración de un proceso revolucionario con el desarrollo cultural y artístico; las lecturas de poesía en voz de los autores dentro de las fábricas de tabaco es un ejemplo de relación arte-vida y de socialización de la cultura sin caer en la promoción de una cultura masiva uniformada llena de clichés y facilona, que mire al pueblo como a un niño retrasado mental a quien hay que hacerle fáciles las cosas. Bien dice un maestro que “la buena calidad de nuestra producción es respeto al pueblo”. La integración activa de los trabajadores de la cultura en los procesos revolucionarios y los movimientos sociales permite un desarrollo y la expropiación de la producción técnica y sus medios de producción y debieran facilitarse las vías de expresión de los propios movimientos bajo sus propios términos. La función del trabajador de la cultura especializado está, desde mi punto de vista, en elevar la calidad técnica de la producción popular de signos, fomentar la formación y desarrollo de identidades, discursos y sensibilidades propios y críticos en los pueblos. No es su función marcar los criterios bajo los que deba desarrollarse la cultura sino ser un facilitador, un escucha y un traductor del sentir del pueblo, utilizando estrategias como la emulación entre los mismos trabajadores para que ésto ocurra con la mayor contundencia posible, sin volver la producción cultural homogénea o excluyente de singularidades. Producir con limitados recursos económicos no implica hacerlo mal, y aunque es importante para los movimientos tener la capacidad de responder a las coyunturas que se dan y producir signos casi siempre con premura, esto no quiere decir que se deje de lado el trabajo permanente y de largo plazo que busque lo mejor para la clase trabajadora.

Por otra parte, para los trabajadores de la cultura es fundamental generar una conciencia de clase en que se reconozcan como trabajadores al lado de los demás productores, con demandas y problemáticas laborales específicas. Existen muchas experiencias al respecto aunque poco conocidas o consideradas, como el caso de la Liga de Escritores Artistas Revolucionarios (LEAR) y los grupos de los años setenta en México. Una de estas es la Coalición de Trabajadores del Arte (AWC) surgida en Estados Unidos, que durante los setenta formuló una serie de demandas dirigidas a museos, galerías y artistas donde se reconsideraban y criticaban las políticas centralistas, eurocéntricas, excluyentes de las mujeres, artistas latinos, negros, indígenas, entre otros. Uno de sus señalamientos atacaba el individualismo en los artistas como un obstáculo para su propio desarrollo y un arma que utilizan las instituciones para sacar mejor provecho de la producción artística por el menor costo y sin el menor compromiso con la obra. La AWC trabajaba desde una conciencia de gremio y apoyo mutuo entre trabajadores del arte sin importar las diferencias formales o estilísticas de su obra para hacer frente a las instituciones del estado y el capital, los acaparamientos de los espacios por unos cuantos y la falta de prestaciones, derechos laborales, etc., que generan una dependencia al mercado y enajenación de los trabajadores.

Desde mi punto de vista, es fundamental la experiencia de la relación activa de los trabajadores de la cultura con niñas y niños, trabajadores de distintas ramas, amas de casa, estudiantes, campesinos y obreros en todo el proceso productivo y no sólo en el consumo y la formulación

de demandas y criterios culturales de manera conjunta. Un ejemplo de este tipo de práctica desde la producción es retomar el taller como una célula abierta que posibilita la producción autogestionada, no sólo desde un ámbito gremial, sino comunitario, más parecido a una Universidad de la Tierra que al Taller de Gráfica Popular nacido en los años 20, así como se vivió también en Oaxaca durante 2006 cuando algunos colectivos daban talleres de gráfica y estencil al pueblo en general para expresar su sentir, ideales, problemáticas, etc. Otro ejemplo en lo teórico es la propuesta formulada por los zapatistas de la Digna Rabia, que como concepto político-estético da pistas para prácticas que desde abajo sienten y hacen en colectivo, generando identidades no homogéneas donde participen activamente especializados y no especializados. Es una propuesta que desde lo estético (sentir digna rabia) propicia consciencia de clase y producción de signos —aunque no sólo— pues parte de la dignidad de la rabia radica en el hacer y el decir. La rabia, como potencia de creación estética, no es una propuesta nueva ni desvinculada de los procesos emancipatorios de los pueblos. Ya Franz Fanon había señalado hace décadas lo fundamental de la rabia del colonizado en su proceso de descolonización, de autoreconocimiento y de reivindicación de su humanidad por sobre la opresión recibida de parte del colono a partir de un acto violento o rabioso. Lo anterior es relevante en la medida en que la clase trabajadora es enajenada desde su sensibilidad, en cómo ve el mundo y de cómo lo expresa. En otras palabras, nuestra forma sensible de relacionarnos entre nosotros y con la naturaleza está permeada por la condición de clase y por tanto es un campo de batalla.

Una de las problemáticas fundamentales de la producción de signos desde la izquierda radical, desde mi perspectiva, en su divorcio con la historia, ya que no se reconsideran constante y críticamente las producciones estéticas anteriores y se tenga como referente principal a los cánones de la cultura dominante. El asunto es bastante complejo pues no puede limitarse a la recuperación de la historia del arte de los artistas de izquierda o “políticamente comprometidos”. Por el contrario, me parece que debe extenderse a contrapelo sobre toda la historia, de manera que los aportes a los productores de distintas épocas y tendencias puedan ser sociabilizados y recuperados para la humanidad, ya que la consciencia de clase no se refiere a conocer lo que es exclusivo de una clase, sino las relaciones sociales en su conjunto y en sus contradicciones. Esto, con la misma urgencia que la recuperación de la historia en los demás campos del quehacer

humano. La clara comprensión de las especificidades del proceso productivo (producción, distribución, circulación y consumo) y sus características en cada época de la historia también es fundamental, considerando para la producción el aspecto técnico, metodológico, formal, ideológico, etc., para que la producción no sea reducida a mercancía por más progresistas que sean sus planteamientos en lo ideológico, como ocurre con las vanguardias del siglo XX.

Del muralismo mexicano, por ejemplo, están pendientes la apropiación popular del desarrollo técnico apuntalado por Siqueiros; sus investigaciones sobre el espacio y la composición, que casi son ignoradas por completo más allá de academicismos; la consideración del espacio público; las propuestas multidisciplinarias que, distintas a la idea de multidisciplinaria posmoderna que no se compromete con nada ni sabe de oficio alguno, ponían a investigar y trabajar a químicos, pintores, arquitectos y obreros juntos para un mismo proyecto, como ocurrió también, pero de manera distinta en el Curso Vivo de Arquitectura en los 70 en Ciudad Universitaria.

La reflexión de las aportaciones, experiencias y fracasos en la producción de signos a lo largo de la historia del arte, por ejemplo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, es fundamental en varios sentidos: la relación de la producción artística con el estado, el mercado y la colonización; clarificar los alcances reales de la producción cultural como parte de un proceso revolucionario, su dimensión libertaria y su uso como herramienta de apoyo a los movimientos; el trabajo colectivo y en los espacios populares no designados para el arte y la cultura, así como los espacios y formas de distribución. La consideración de estas experiencias pasadas, sus aportes y fallas tendría que darse desde las condiciones políticas, económicas, sociales y ecológicas actuales. Por ejemplo, el uso de materiales industriales, como la piroxilina utilizada por Siqueiros, resulta ahora casi insostenible dada la crisis ecológica que vivimos; en lo teórico, la redimensión de los planteamientos de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica, que se da en la reproducción de carácter político que ha tenido el mural de Taniperla, mediante la organización y la apropiación colectiva de signos y de la lucha zapatista y el estencil callejero y militante posibilitado por las marchas y mítines como espacios políticos de creación, como se ha dado en Oaxaca.

Este tipo de consideraciones históricas formarían también parte de una ética social y ecológica para la producción cultural, fundamental y también pendiente. La urgencia y ne-



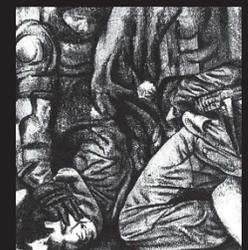
Luz  
Negra,  
Perro del  
estado,  
tinta  
sobre  
papel,  
2007



Detención, acrílico  
sobre tela, 2008



Bocaza, óleo y collage sobre  
madera, 2008



Represión (alto a la  
violencia de estado),  
técnica mixta, 2007



Lanza molotov (dedicado a la  
lucha de nuestros compañeros  
que resistieron en Oaxaca),  
acrílico sobre tela, 2007

cesidad de una ética consecuente para las artes y la cultura tiene repercusiones palpables y concretas ya que se ha llegado a la aberración de justificar la muerte y la destrucción bajo el mote del “Arte” obteniendo beneficios particulares a costa de otros.

El asunto de la técnica y su consideración histórica, tan fundamental para el desarrollo de las artes y la producción de signos gráficos y visuales, es un eje que hermana de manera directa (aunque no automática) las luchas por la conservación de bosques y ríos, la resistencia de comunidades indígenas y autónomas, las de la socialización de la industria eléctrica, etc.

En lo personal, me ha interesado la recuperación del conocimiento de la técnica de los materiales que han sido utilizados con una tendencia dominante, descolonizarlos, para explotar su potencial signifi- cante y socializar su uso.

Considerando la tesis de Benjamin que dice “sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer”<sup>1</sup>, me parece un campo fértil de lucha y de producción, por dar un ejemplo, el de la pintura, que con sus miles de años de historia se mantiene en constante “estado de peligro”, “peligro de ser convertida en instrumento de la clase dominante”. El

asunto de la tradición en el sentido ideológico y en el técnico es un campo vivo de lucha constante, tanto por ampliar las posibilidades de la producción misma, como por arrancarlas de las garras de la propiedad privada, la enajenación y la acumulación del capital. Por lo que resulta obvio y pertinente realizar investigaciones y propuestas de alta calidad, posibilidad de durabilidad, que desarrollen de manera conjunta las técnicas tradicionales de los pueblos y las últimas tecnologías, tales como el desarrollo del software libre, la cerámica, el papel hecho a mano, las pintas con cal, etc.

Sin embargo, la privatización de las artes, en un momento de peligro, no se centra tanto en la acumulación de objetos o trabajo objetivado por los capitalistas, como en la usurpación material de la posibilidad de realizar un trabajo humanizante. La base material de lo anterior es la propie-

<sup>1</sup> Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de la historia, Tesis VI”, en *Conceptos de filosofía de la Historia*, Editorial Terramar, Buenos Aires, 2007, p. 68.



Luz Negra, *Policías*, técnica mixta, 2007

dad privada de los medios de producción, la privatización de trabajo objetivado, reducción de tiempo libre para las y los trabajadores, la mercantilización de la producción de signos, la colonización, etc. Sin embargo, el sistema presenta, también en eso, una gran cantidad de fisuras, lo cual es de gran importancia para las y los productores y para la socialización de los medios y modos de producción. Es un espacio que, en tanto vivo, es irreductible al capital pero cuya posibilidad de materializarse está constantemente amenazada.

El análisis de la producción en su dimensión histórica, entendida desde su fundamento transhistórico que es la relación sujeto-objeto, es fundamental para las y los productores y para las artes tanto en la práctica como en la teoría. A ese aspecto de las artes que sobrepasa la dimensión de la lucha de clases, Adolfo Sánchez Vázquez<sup>2</sup> lo analiza desde

Marx y con Gramsci y otros teóricos de la praxis<sup>3</sup> y lo ubica desde el concepto de trabajo, desde esa relación sujeto-objeto y no desde la concepción de artísticidad. Es decir, el aspecto irreductible de la obra de arte a su devenir histórico es no sólo que forma parte del aspecto transhistórico del trabajo no enajenado, sino que su principal característica y función es que expresa ese proceso de humanización, en el proceso de transformar la naturaleza y transformarse.

Muchos teóricos han subrayado un aspecto de la obra de arte que no puede entenderse como lucha de clase ni es reductible a ella, a su devenir histórico y menos aún a una concepción economicista de la historia. Si se acepta que hay obras producidas en pintura cuyo valor de uso trasciende su función en la lucha de clases tal como lo señaló Marx, esto no significa que carezcan de dicha función, sino que ésta no se agota en su dimensión histórica. Es decir, que si una obra producida no puede in-

<sup>2</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *La estética de Marx*, Siglo Veintiuno, México, 1977.

<sup>3</sup> “La concepción [...] de la historia como historia ético-política [...] ha llamado enérgicamente la atención sobre la importancia de los hechos de cultura y de pensamiento en el desarrollo de la historia. [...] Se puede decir que la filosofía de la praxis no sólo no excluye la historia ético-política sino al contrario, la fase más reciente de su desarrollo consiste precisamente en la reivindicación del momento de la hegemonía como esencial en su concepción estatal y en la “valorización” del hecho cultural, como necesario frente a los puramente económicos y políticos.” En Gramsci, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Lautaro, Buenos Aires, 1958.

dependizarse de su dimensión histórica tampoco es reductible a ella. Comprender por completo la dimensión histórica de la obra artística en su dinamismo no significa comprender la producción artística en su totalidad, aunque no pueda comprenderse la obra en su completitud y dinamismo sin atender al aspecto histórico. Este aspecto resultaría en que las obras de arte manifiestan esa capacidad transformadora del hombre y no sólo la manifiestan como otros productos, sino que esa es su función principal. Sus demás posibles funciones están subordinadas a este manifestar lo humano y no al revés. Sin embargo, “el principio de propiedad privada entra en contradicción con la función social del arte” desde que el artista requiere medios de producción que no tiene y no sólo en la propiedad privada y acaparamiento de las obras como trabajo objetivado por propietarios privados.

La producción artística permite la humanización mediante el trabajo superando la dimensión de clase pero de forma limitada o contenida en el capitalismo al mismo trabajo. Un ejemplo particular y extremo de la relación paradójica entre la producción artística y el capitalismo puede entenderse desde el concepto de *ethos* barroco desarrollado por Bolívar Echeverría, pues explica cómo se realiza una forma peculiar y común en América Latina de trascender la lógica capitalista sin romper con ella y de sobrellevar las contradicciones del sistema desde la estética. Pero aunque el “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar, parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación”<sup>4</sup> no es en lo absoluto —como señala el mismo Bolívar— suficiente para liberarnos del capital. “La actualidad de lo barroco no está, sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical al orden político a la modernidad que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que se manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa.”<sup>5</sup> Por

eso finalmente, como señala Mariátegui sobre la justeza de la consideración de Wilde quien “en la liberación del trabajo veía la liberación del arte”<sup>6</sup> en toda su potencialidad y no sólo como utopía, burbuja de contención o “escape” en palabras del Che<sup>7</sup>.

El asunto es que cada obra no sólo es un producto nuevo que puede ser reducido a mercancía, aunque mantenga un valor de uso más allá del valor, sino que su proceso productivo implica un nuevo modo de hacer, de trabajar, una nueva forma de relación sujeto-objeto. Esta consideración no es exclusiva del marxismo crítico, está presente en la estética libertaria y ácrata que más que plantear una función utilitaria de las artes para la revolución, reivindican el carácter humanizante y libertario del acto creativo, sin subordinar la producción artística a una función política, partidaria o social cerrada, sin negar su dimensión política. En ese sentido no considero que haya un arte *para* la revolución ni que deba servirle, sino que las artes en su fundamento forman parte del proceso integral de emancipación humana y que como dice el lugar común: “si en esta revolución no se baila, no es mi revolución”. Pues es necesario abolir la separación radical entre el arte

y la vida, entre lo político y cultural. Ni la revolución puede ocurrir independiente de la producción de signos, ni el desarrollo de la cultura en el sentido más amplio puede desarrollarse plenamente en una sociedad de clases. Las posibilidades de una producción cultural y artística independientes del estado y el capital crecerán en el avance de la lucha contra el capital en todos los ámbitos y la recuperación los medios de producción para todas y todos. \*

Luz Negra, *Los perros del estado* (dedicado a Melecio Galván), tinta y grafito sobre papel, 2007



Luz Negra, *Desaparecidos*, acrílico y collage sobre tela, 2008



Luz Negra, *Muro de la infamia*, fotomontaje digital, 2007



<sup>4</sup> Sarduy, Severo, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

<sup>5</sup> Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo Barroco*, Era, México, 2000.

Aunque detesto las genealogías disculpatorias, debo apuntar la inquietud autobiográfica del recuento de lo vivido como historia de la vida loca de ir de acá para allá con un largo clandestinaje que obligó a vivir dos vidas: la que todo mundo llama normal y la otra, la conspirativa para la insurgencia. Esto es así porque al llegar 2010, el año en que toca revolución, se impone la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la articulación entre la producción de signos y los procesos revolucionarios con la desazón de que tal parece que sólo puede plantearse en términos de acompañamiento solidario o de cobertura de la práctica. Es toda una vida la que necesita explicación si de hacer historia se trata con el hito organizativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) de 1977 a 1984 donde más de tres cubrieron su accionar revolucionario aquí, en Nicaragua, con Guatemala, con los chicanos cuando Rafael Guillén encabezó el FMTC poco antes de ser el único desaparecido político aplaudido. No sólo habría que criticar esto, sino la fallida propuesta de Frente Sandinista de Trabajadores de la Cultura en 1980 como remate del Primer Seminario de Promotores Culturales “Leonel Rugama”, a menos de un año de la expulsión de Somoza, para topár con eso que Marc Zimmerman considera fuera del alcance de las ciencias sociales: las intrigas de Rosario Murillo hoy en la presidencia de Nicaragua. Mario Payeras usa como epígrafe una frase elocuente de Bolívar: se aprende a triunfar en las derrotas. Pero cuando estas son abundantes uno duda. Lo cierto es la poética insurgente por todos lados para exigir crítica distanciada de la autocomplacencia y el triunfalismo.

1. La vía casuística resulta despreciable. Basta de enume-

## ●●●●● POR LA INSURGENCIA

Por Alberto Híjar Serrano



rar situaciones ejemplares pero al fin efímeras, intrascendentes aunque relevantes si se las somete a la hagiografía donde resultamos héroes y santos los involucrados. La cuestión del sujeto se impone tanto como la historia y la precisión sobre *la Realidad* y la voluntad de servir a la humanidad entera. De aquí la filosofía, ese “rodeo filosófico” con el que Althusser insiste en probar la importancia de la teoría, gran arma de la abstracción exaltada por Marx al equipararla con los instrumentos de las ciencias naturales como el microscopio.

Contra la casuística fatigada por los profesores que siempre encontramos el caso que nos salva, está la historia con su dialéctica y su desarrollo desigual y combinado para realizar la recomendación de Levi-Strauss de partir de las irregularidades y aparentes excepciones para enriquecer las leyes del campo investigado. Contra el evolucionismo y la idea de progreso que dan lugar a nociones tan primitivas como *la ruptura* que tira al basurero la Escuela Mexicana como algo superado, se impone la aplicación de la *ruptura*

epistemológica que es otra cosa y tiene que ver con la urgencia de explicar las ideologías dominantes como fuentes de manipulación al servicio de la propiedad privada y el Estado para establecer *líneas de demarcación* y tener clara la *última instancia* del desarrollo histórico no lineal y las acciones de réplica y respuesta de las superestructuras. De aquí la presencia del Che con su crítica radical a la ley del valor y la necesidad de oponerle la liberación del trabajo y la emancipación de los trabajadores en todos sentidos hasta ganar la *dimensión estética* planteada por Marcuse como integración del placer al trabajo. He aquí las líneas teóricas.

2. La exaltación del individualismo como culminación de la Libertad es una tradición renacentista que cuenta con el Arte y los Artistas y sus categorías canónicas: genio, creación, contemplación, obra única e irrepetible. Las reflexiones sobre la inoperancia del *aura*, conducen a Benjamín a esbozar la crítica al esforzado servicio de artistas autoconstruidos como figurones sociales para alentar revoluciones. Ahí están Courbet, Baudelaire y la Comuna de París de 1871 apoyados por la teoría de Proudhon; Mayacovsky y Tetriakov en la revolución ruso-soviética con vanguardias amplias que lo mismo proclamaron la forma geométrica más elemental como garantía de expulsión de la Iglesia y el Estado de la producción de signos (Malevich en el suprematismo) que proclamaron ¡Muera el Arte, viva la técnica! (Tatlin y el productivismo) para exorcizar todo creacionismo. Todos los vanguardistas se pusieron a transformar la vida cotidiana y fundaron el diseño industrial. En efecto, sostiene Benjamín y exagera Siqueiros, sin aportación técnica, sin afectar todo el proceso productivo para dar lugar a la organización del poder de la significación al servicio de la emancipación y contra las reducciones mercantiles, para nada sirve suscribir manifiestos encendidos y acciones efímeras. Dice bien Cildo Meireles que al fallar la calidad

Conferencia magistral al inicio del ciclo *Reconstruyendo Centenarios del GENIDIAP-INBA*, 14 de octubre de 2009, Centro Nacional de las Artes.

Antonio Larrea, *X Viet-nam. Quilapayún*, 1968. Sistema Tipográfico Cliché, Chile



Manuel Navarrete, *Vietnam*, cartel de la OSPAAAL, 1979. Al fondo: Ho Chi Minh

de los signos triunfa la política o sea que hay que prevenir el triunfo panfletario indispensable pero no siempre porque los receptores populares no son retrasados mentales y estéticos. “A tal generador tal corriente” solía decir Sequeiros, el autor de la conferencia “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”.

3. *La ruptura epistemológica* tiene que ser estética y política a la vez y en última instancia económico-política. La materialidad histórica y social de los sentimientos y las sensaciones alerta contra los espiritualismos y esencialismos, los formalismos y los contenidismos. No es de la naturaleza humana la necesidad emancipatoria, no es biológica ni de lenguaje como discutieron Foucault y Chomsky en 1971, sino que la estructura fisiológica es una construcción cultural sometida a la lucha ideológica. De aquí que la *tradición*, la *identidad* no sean sustancias metafísicas y metahistóricas sino como prueban sus reducciones sobre *lo auténtico*, son ideologías en lucha constante en la construcción de hegemonías y bloques históricos. Tras los humanismos en pugna está la lucha de clases. Tras las nociones de Hombre y la perspectiva de género está la necesidad ideológica de reproducir ciertas relaciones de producción. De aquí la importancia de poner en crisis el humanismo y conducir la verosimilitud a la par de la construcción del sujeto histórico y social tendencialmente revolucionario en condiciones de equiparar a quienes como Balzac o Vargas Llosa son reaccionarios capaces de narrar con excelencia.

4. Un estado de cosas alentador de las medidas revolucionarias es construido por la crisis de las fuerzas productivas, las intelectuales y las materiales, bajo control estatal para dar lugar a intereses compartidos en una misma cultura orientada por las tendencias en lucha. Por ejemplo, la reducción de los nacionalismos a una sola ideología unitaria estorba como fundamento del romanticismo patriótico a las necesidades internacionalistas de crítica al capitalismo mundializado. Pero la llamada globalización prueba día con día los límites del nacionalismo de Estado con la descomposición de sus empresas, la devastación del territorio nacional y los derechos laborales en beneficio de los contratos con poderosos consorcios transnacionales más bien metanacionales en sentido estricto. El imperialismo, enemigo principal de los ideólogos del Estado, siempre ha estado adentro de

él y más ahora con el gobierno mundial organizado por el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y los tratados comerciales. De aquí el escándalo de Antonio Negri y Michael Hardt al describir al Imperio negador del imperialismo como la fase superior del capitalismo propuesta por Lenin. La innovación productiva ha destruido al proletariado y exhibe a las naciones sin soberanía pero en lucha de autodefensa desde abajo y a la izquierda como dice el zapatismo. Este nacionalismo antiimperial, internacionalista y con los indígenas y los trabajadores irreductibles al proletariado decimonónico y en la expansión capitalista de posguerra, es diametralmente opuesto al nacionalismo de Estado aunque en el bloque histórico se confunda como defensa a las corruptas empresas de Estado. Cuenta la resistencia irreflexiva del nacionalismo religioso, el de la Virgencita de Guadalupe aunque la Iglesia Católica y sus personeros dentro del Estado neoliberal usen sus fanatismos contra la autodefensa y la resistencia popular al llamar al imposible amor entre todos como correlato de la también imposible unidad nacional convocada por el Estado en crisis. Los artistas compiten por las celebraciones patrias y disputan las becas y los contratos consiguientes aunque las emergencias históricas como la del EZLN, conmueve a los solidarios y los transforman en un proceso subjetivo que va del sujeto histórico y social de la vanguardia a la construcción de la retaguardia estratégica sin la cual no hay reproducción posible. Vincular, articular y fusionar en la lucha popular fue el lema aún válido del Taller de Arte e Ideología.

5. Para insertarse en esta lucha ideológica, hay quienes procuran su figura personal como parte de la propuesta emancipadora. Tal ocurre en los palos de ciego tribal de los performanceros de Estado o en los dogmatismos de los patrocinios de la globalización capitalista. What have I done?, heaven knows I'm miserable, proclama Shamin Morrín *in English* en la exposición *La nada y el ser* patrocinada por el Jumex Power, influyente tendencia de exaltación individualista de artistas y curadores iluminados. Allá ellos con su poderoso patrocinio comprometido con el Estado y su tendencia posmodernista seguidora del fin de la historia y de las ideologías para sustentar la tesis prekantiana de Rorty sobre los hechos históricos individuales propios de la historia

irreductibles a ley histórica alguna. El individualismo de los creadores geniales resulta así correlato de la historia como acumulación arbitraria de hechos asumidos por instituciones adecuadas que exigen concretar la resistencia en instituciones alternativas. Sin embargo, los figuras son un hecho y para no caer en su exaltación de derechas o de izquierdas así sean las del glorioso pasado soviético, es menester Foucault con su reflexión sobre el *épimeleia cura sui*, el cuidado de uno mismo como garantía para ser sujeto de la verdad. El latoso de Sócrates iba por las calles y el gimnasio preguntando sobre eso hasta ser condenado a muerte por los funcionarios de por si mentirosos. La dimensión estética incluye esta construcción de sí mismo sea con la camisa amarilla de Mayacovsky, el lado moridor del comunista sin partido José Revueltas, la espectacularidad de Rivera y Siqueiros con intención política distinta a los desfiguros de la Congelada de Uva, Alfredo Arcos o las de Neza como Laura García de todos modos contra los paradigmas y por las escatologías. Compañeros y compañeras de ruta e *ingenieros del alma* como llamaron los soviéticos a los significadores del socialismo, tendrían que perder su sentido peyorativo genialista para dar sentido a una especie de frente amplio en beneficio del bloque histórico sólo realizable más allá del activismo loco y de los afanes de los abajofirmantes que exigen enérgicamente al tlacuache del Estado que se vuelva vegetariano y deje en paz al gallinero como ironiza Tomás Mojarro. Cierto es que hay quien vive sin tiempo histórico como suspendido en Luvina o Macondo. Los escritores llaman a esto República de las Letras que no les impide acompañar sátrapas como Calderón y Uribe unidos por el lema “más Colombia en México y más México en Colombia”.



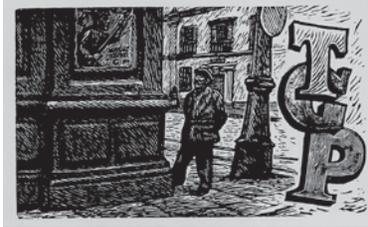
Frente a Frente, órgano de la LEAR, ilustrado por Luis Arenal

*Los hombres infames* descritos por Foucault con sus vidas tristes sin famas ni glorias, saltan a la atención pública en la criminalización constante promovida por el clasismo y el racismo machista del Estado y sus medios. Por esto, la explotación colonial e imperial exige tratamiento teórico no condenatorio ni peyorativo como el de Fernando Ortiz con los negros y sus demonios contra la moral burguesa, como Laenec Hourbon quien encuentra en el vudú y los zombies la resistencia de los esclavos haitianos. Asombra que la UNESCO impulse la investigación *La ruta de los esclavos*. Esto tiene que ver con la respuesta del Subcomandante Marcos a Salinas sustentante de los indios como “rezagos históricos” para preguntar: ¿de qué nos van a perdonar? a la par de mostrarse encapuchado para llamar la atención sobre los históricamente invisibles, tal como ocurre con *Garabombo el invisible*, el dirigente andino narrado por Manuel Scorza.

La *hermenéutica del sujeto* planteada por Foucault tiene que ver con la construcción personal y también con su inserción en el sujeto histórico y social hasta desestimar el creacionismo en beneficio de la tendencia realista sea para la expansión de la realidad reducida y deformada por las ideologías dominantes o sea para construir la nueva realidad necesaria. La historiografía de los autores, la historia como acción de seres egregios, tendría que transformarse en la historia de la lucha de clases aminorada y hasta oculta en las tendencias donde si hay seres egregios, se explican no como individualidades sino como puntas de lanza.

6. La realidad está en juego hasta descubrirse no como lo dado que ahí está: los llamados *estados de cosas*, las tradiciones, las identidades, no son esencias o sustancias sino procesos dialécticos cuya unidad está en constante disputa. De aquí las intersecciones que vuelven relativos conceptos como *pueblo y artista popular* cuando nos referimos a *estructuras* tan distintos como los conciertos de Gustavo Dudamel en Berlín con piezas para percusiones raras por asiáticas como la de la compositora tártara Sofia Gubaidulina quien explica su referente en “las culturas ágrafas que se expresan a través de un pulso vital sin texto y pleno de fascinación”. Tal cual como lo registrado por Rui Guerra en *Los fusiles* al salir a la plaza el Comité Central del Partido de los Trabajadores de Mozambique con

TGP, Linoleografía atribuida a Leopoldo Méndez



Samora Machel para ser recibido con toque de tambores que los pone a bailar con todos. En la misma onda, Hans Werner Henze con un poema del sobrino de Salvador Allende Gastón Salvatore, compuso *Ensayo sobre los cerdos* cantado, gritado, susurrado, silbado por un cantante de amplio registro. Presentado en el homenaje al trigésimo aniversario del 68 por la UNAM, fue estrenado en la Sala Nezahualcōyotl donde Arturo Marquez presentó *Marchas de duelo y de ira* guiadas por la sutil cadencia verbal no dicha sino tocada del “dos de octubre no se olvida, es de lucha combativa”.

Cuando la sala de conciertos admita al pueblo en lucha como recomienda Augusto Boal, esta popularidad será constructo identitario con *Sones de mariachi* de Blas Galindo, las obras de Silvestre Revueltas y *Salón México* de Aaron Copland. Cuando en enero de 1980, a seis meses del triunfo sandinista se organizaron homenajes a Rubén Darío y a Leonel Ruga-da, hubo que prolongar el primero durante tres días y abrir el estadio de León y habilitar un terreno baldío en Estela para reunir a todos los nuevos incorporados a la poesía, a la Cruzada de Alfabetización, a la investigación de la medicina tradicional para vencer el criminal bloqueo yanqui. Popular es esto aunque de índole distinta a las narraciones sobre trabajadores del campo y la ciudad y mujeres en sufrimiento cotidiano o combativo de León Chávez Teixeira y Carlos Mejía Godoy quien con los de Palacaguina alcanza la máxima articulación revolucionaria con Guitarra Armada donde se canta a los héroes, al fusil FAL para aprender a desarmarlo o cómo hacer explosivos case-ros. A la altura de esta práctica orgánica estuvo el Taller de Investigación Plástica con la Unión de Comuneros Emiliano Zapata que lo nombró *carguero cultural* para organizar murales, teatro, mantas y la propuesta de bandera y escudo que ahora ostenta el Congreso Nacional Indígena, todo discutido en asambleas. La innovación técnica tiene en el grupo Mira con su uso de la heliografía reco-

nocido con premio en Intergraphik de la RDA, una posibilidad abierta para los comunicados gráficos. Popular es también el rock tzotzil de los iniciadores Sak Tzevul de Zinacantan, Funklorísimo de Arturo Cipriano e Isabel Tercero o las pinturas murales coordinadas por Gustavo Chávez y otros renunciantes a la autoridad personalizada en las Juntas de Buen Gobierno y los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas de Chiapas, como el de Taniperlas donde el mural coordinado por Sergio “Checo” Valdez mereció el honor de su destrucción militar y la persecución legal e ilegal de los pintores para recibir la solidaridad que reprodujo su obra en Europa y hasta en la UAM Xochimilco o las intervenciones obscenas de Juárez por Alfredo Arcos con los cadáveres de las asesinadas en la ciudad que lleva su nombre y los monumentos de Nezahualcōyotl y el Benemérito en Ciudad Nezahualcōyotl como escuela de la propuesta de un monumento al taco como mejor presencia popular.

7. Las realidades sólo pueden distinguirse si se supera la emoción como único recurso de la materialidad indignante inmediata. De aquí la repulsa de Marx cuando emite la sorprendente primera tesis sobre Feuerbach asociando el materialismo instintivo, sensorialista y sentimental como límite del conocimiento que así resulta incapaz de apropiarse de la materialidad compleja, dialéctica, desigual y combinada. La gran aportación marxista consiste en advertir esta falsa apropiación llamada por Karel Kosic *pseudoconcreción* como fundamento de la *sociedad civil* que no quiere ser *sociedad política* porque se instala en el activismo pasional y contestatario apoyado en el anarquismo primitivo que al proclamar *ni dios, ni amo, ni partido, ni marido*, no construye para el largo plazo del bloque histórico y la hegemonía difícil. La praxis dialéctica exigente de la despreciada reflexión teórica, es la garantía de transformar la sociedad civil, la multitud, en sociedad política y proletariado ampliado donde no sólo estén los trabajadores industriales y los asalariados que son ahora privilegiados sino todos los trabajadores urgidos de autogestión para superar la explotación, lograr la integración de trabajo, placer y poder y servir plenos de erotismo a la humanidad entera.

Por esto la urgencia de la memoria y lo que Cristina Híjar llama *el derecho a la memoria* en oposición a las *versiones autoriza-*

das y como recurso principal de quienes se van construyendo como sujetos históricos y sociales más allá de la sociedad civil y la multitud inmediatistas. La memoria puede organizar si concreta procesos de lucha combativa como prueba la contribución de AMV con sus videos al producir uno cada año hasta que salgan los presos del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra. Para dar imagen y voz a los olvidados, *Autonomía Zapatista* reúne entrevistas a las responsables de las comisiones en las Juntas de Buen Gobierno y los MAREZ. Un libro permite enterarse de las entrevistas no incluidas en la película. Crece la Realidad, crece la audiencia, mejora el pueblo en lucha.

8. *Multitud* llama Negri al componente social en disputa con sus movilizaciones sin estrategia constructora de poder sino adherente a quienes sustentan como John Holloway “cambiar al mundo sin tomar el poder”. El juego de paradojas hace estallar a la dialéctica al extraviar el dominio y reducirlo al negativismo anticapitalista. Pero la evidencia de las guerras, las masacres y la represión constante que mueven a la multitud por instantes para que cada grupo, cada tribu, regrese a su identidad, tiene en los artistas a sus cómplices seguidores en busca de *lo común* como utopía de unidad combativa que va y viene sin rumbo.

Cabe aquí precisar el erotismo con la mención a Michael Hardt que sorprendió a los de la Digna Rabia en enero de 2009 al hablar del amor para liberarlo de los fetiches de la pareja, cualquiera que esta sea, y recordar al Che llamando a sus hijos a sentir en lo más profundo la indignación por el dolor de los otros para darse a la organización revolucionaria bien distinta a la multitud desmadrosa. Vivir conforme a las leyes de la belleza es la consigna comunista de Marx en 1844, aún antes esbozada cuando decidió su vocación libertaria a los 18 años. Trabajar no para uno mismo sino para la humanidad entera, es el arriesgado cometido de quienes no esperan contratos estatales para el arte público sino usan paredes y pisos, anuncios mercantiles y señales de tránsito para probar su poder no siempre con tino superador de la firma individualista. *Afectar todo el proceso*, dijimos en los ochenta para no sólo producir sino imponer otra circulación con la liberación reflexiva de espacios para hacerlos públicos y con la crítica y autocrítica para dar lugar a una valoración distinta a la mercantil estatista.

9. Ironía y sarcasmo exigen abreviar de Bajtin y su investigación sobre lo grotesco como activación popular asimilada luego por la *alta cultura* como en el caso de Racine con Gargantúa y Pantagruel o los cantos goliardos transformados en Carmina Burana de Karl Orff y los aires populares en la música romántica orquestal. El Subcomandante Marcos es la máxima concreción de una figura histórica mundial pero local construida con un discurso festivo donde el habla se privilegia para reivindicar a los indios y a todos los proscritos. Ahora mismo, Carlos Xeneke está cantando en los transportes públicos a los presos políticos Jacobo y Gloria en la tradición de *Los Nakos* activos desde el 68 cuando aún estaba con ellos Francisco Barrios *El Mastuerzo* el querido *rolero* del pueblo en lucha. Fanny Rabel pintó la serie *Réquiem por una ciudad* con furia expresionista ampliadora de su ternura característica. Esta hazaña constructora de una tendencia histórica habría que fundamentarla en la investigación de Bajtin sobre la Edad Media europea y sobre la crítica al racionalismo reduccionista y despótico criticado por Carlo Ginsburg al reflexionar sobre el *paradigma indiciario* y el saber de las brujas y los endemoniados enjuiciados y quemados por la Santa Inquisición. América, Nuestra América para usar la precisión de José Martí, cuenta con la construcción de la insurgencia popular en las danzas campesinas de burla contra los señores y las señoras y el sentido reventado de las fiestas que aunque sean religiosas incluyen los excesos como prueba de regocijo y celebración extremos. Julio María Sanguinetti, expresidente de Uruguay en reciente artículo sobre el desparrame de la cumbia contestataria por el Cono Sur apunta a un *estado de cosas* insurreccional presente en Mesoamérica. No lo saben los ejecutantes cambieros, pese a la gustada canción alburera *La ha-*

*maca de Anita* del grupo Yaguarú festejada por los zapatistas por la frase “súbete a la hamaca Anita” que se puede decir como “súbete a la macanita”. De aquí su prohibición televisual como la virreinal contra el *Chuchumbé*, ese son cantado de burla contra los curas y el sexo, ingrediente principal del desmadre en sentido estricto metafórico del desbordamiento como el de los ríos que se salen de madre para arrasar con todo. Hemos de oír a propósito de la Independencia y la Revolución, los cantos homenajeados de los combatientes con los arreglos de *Mono Blanco*. El proyecto *La Otra Canción Popular* de Las Kloakas Komunikantes asumió la necesidad de reunir las *rolas* históricas del movimiento popular, desde Judith Reyes y José de Molina hasta León Chávez Teixeira y un compositor catalán defensor de la República Española, cumbres cercanas a la excelencia. Mucho más eficientes en la antologación han sido los teatreros, los grupos de danza como Barro Rojo y su capacidad para generar relevos, la poesía coleccionada por individuos como Leopoldo Ayala, José Alberto Damián, Hímberto Ocampo y Alejandro Zenteno, la literatura y el video testimonial con la abundante producción a pesar de lo dicho por Al Giordano, director de *Narconews* en la Sexta Reunión de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona sobre la cantidad de fotografías, videostas y usuarios de grabadoras que registran para nada porque nadie sabe el destino de sus esforzadas tareas. Pero crece la importancia del cine, video, fotorreportaje y narración testimonial a la par de los cantos populares con el mismo sentido. El FPDT, la APPO, el EZLN, las asesinadas de Juárez, son fuentes de investigación en pleno aunque jamás llegará nada de esto a las industrias culturales más que cuando hacen concesiones románticas.

10. *Ethos barroco* llama Bolívar Echeverría al antirracionalismo ordenador y políticamente correcto. La Galería Autónoma instalada en el vestíbulo de entrada del todavía llamado por la insurgencia del 68 Auditorio Che Guevara, expone pinturas y grabados renunciantes a la autoría en beneficio de la tendencia de la *Digna Rabia*. Al poner como referentes textos apropiados de científicos sociales, acentúan en el párrafo de Echeverría las palabras claves *barroco, incongruencia, posibilidad y urgencia*. La propuesta es clara con un expresionismo de brochazos de color directo, de renuncia al delineado y de



Carlos Mejía Godoy, *Cantos a flor de pueblo*



llamado por los cultos *Libertad de expresión* y es reproducido de mil maneras por la propaganda del pueblo en lucha. Hay una constante tradición insurgente desde *El Iris* de Linati, la prensa contra las invasiones yanquis y francesa, la imprenta Vanegas Arroyo, el SOTPE escandalizando como sindicato de obreros técnicos de la pintura y escultura, la LEAR, el TGP y los frentes y coaliciones de fin de siglo, la ASARO, *Mrkdo Negro*, *Arte Jaguar*, *Sublevarte* entre las organizaciones actuales.

**13.** He aquí el punto clave: el pueblo en lucha, la insurgencia. Los grupos chilenos mencionados reflexionaron, investigaron, armonizaron voces y acompañamientos hasta conseguir marcialidad, ternura y referencias obreras y campesinas con la instrumentación y la vestimenta. *Canto urgente* llamaron a esto y estuvieron en la marcha, la movilización y también en la sala de conciertos solidarios. Como Mexiac, alcanzan la multirreproducción anónima para cumplir con la consigna de Lucio Cabañas con quien parecieran no tener relación alguna: ser pueblo, hacer pueblo, estar con el pueblo. En la película sobre Mexiac realizada por Oscar Menéndez, el protagonista narra sin aspavientos su asombro como campesino michoacano ante los movimientos de los ferrocarrileros y de los maestros en los inicios de los sesenta y cómo un grabado hecho con Arturo García Bustos fue amplificado para cubrir los tres pisos de la Secretaría de Educación Pública ocupada por los profesores en lucha. La reflexión sobre la escala y la composición con una figura en escorzo es propia del aprendizaje colectivo en el Taller de Gráfica Popular, en el trabajo con las comunidades chiapanecas haciendo folletos, señalamientos, carteles y también pintas ilegales cuando fue necesario. Con Guatemala masacrada por el golpe militar defensor de la United Fruit, el internacionalismo se impone y de ahí las obras colectivas por Vietnam, Cuba, Chile, el Che. Construirse como sujeto sin partido pero al servicio del pueblo en lucha como afirma Mexiac, exige una disciplina personal, colectiva y técnica muy estricta, como la de Rini Templeton que producía sus excelentes síntesis de paisajes, ciudades, trabajadoras y trabajadores gracias al dibujo y el diseño constantes que le abrieron paso a las organizaciones en lucha de los chicanos, de Cuba, de México.

Pueblo en lucha es el punto donde la multitud pierde su civilismo meramente contestatario y con el impulso de los artistas que dejan de serlo para asumirse como trabajadores de la cultura y organizar un proyecto difícil de poder que obliga a la lucha constante y de largo plazo. Todo esto exige organicidad, excelencia técnica, orden colectivo, disciplina irreprochable, conocimiento histórico y crítica teórica. “¡A vivir como los santos!” grita un poema de Leonel Rugama el sandinista caído en combate a los veintidós años. La bohemia de la que tanto se burla Siqueiros para plantear el *artista ciudadano* opuesto a la exclusividad del *atelier*; es enemiga al constructo del pueblo en lucha. El Taller de Gráfica Monumental organizado después de los trabajos del Grupo Germinal en Chihuahua, Sinaloa y en Nicaragua sandinista con Rini incluida, contribuye a la liquidación de la autoría con una colección de manuales para que las propias comunidades en lucha aprendan técnicas y modos de documentación y testimonio.

Quedó inédito el Manual de Manuales que Rini escribió con el propósito de difundir los problemas de edición que concretó en la revista *Punto crítico*. A la construcción del sujeto histórico y social contribuyó en aquellos ochenta la activación de espacios, la designación de ellos contra los nombres y los usos y costumbres de los rituales de Estado. Debieran asombrar los nombres Vicente Guerrero y Francisco Javier Mina, destacado internacionalista, en los auditorios de la UAM Xochimilco entre números y letras de los edificios *inteligentes*. La realización de un mural colectivista ahí costó mi cese fulminante como coordinador de difusión cultural. Creyó el rector Paoli que podía inaugurarlos con los otros rectores de unidad y el rector general y para su sorpresa, topó con el grupo emblemático Salario Mínimo para el baile de los trabajadores, estudiantes y profesores y una perorata agitatoria de un dirigente sindical. Me costó la chamba y un bello dibujo de Rini con una frase de Brecht sobre la necesidad de aprender de las derrotas.

**14.** Problema mayor es la historia de todo esto para superar la casuística, toda hagiografía y el positivismo evolucionista progresivo y lineal. Asumir el fin de los paradigmas y la oposición al eurocentrismo exige su ubicación histórica con la inclusión de lo que es considerado marginal. A esto apunta Marco Bellingeri con su investigación *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres* (2007) donde advierte la lucha armada contra el capitalismo y el Estado opresor reducida a la de cada organización cuando habría que integrarlas en una historia de disputa de la nación. Esto tendría que llevarse hasta su inclusión en la historia de México, de América, del mundo. Hace muchos, muchos años, en 1965, critiqué el capítulo de la historia del arte moderno de Raquel Tibol titulado “Al margen de la Academia” porque los pintores como Hermenegildo Bustos o los grabadores de la Reforma o José Guadalupe Posada no dependen de la Academia, la afectan, se meten en ella y la transforman así sea después de 1910. Poner a la Academia en el centro de la historia es una deformación ideológica intolerable. Ahora es en rigor impensable una historia de la gráfica sin el subversivo introductor de la litografía Claudio Linnati y sin la obra en la prensa popular y combativa. La estrategia histórica de la primera historia del arte moderno de Justino Fernández (1939) tendría que hacerse valer como lo hizo él incluyendo capítulos sobre talabartería, orfebrería, fotografía, talla en madera. Descubre Fannon a la artesanía innovada por las insurgencias, como significativa de las formaciones sociales ágrafas, tal como ocurre con las muñecas encapuchados de Chiapas y los bordados semejantes a las arpilleras de Chile y a las narraciones islámicas o budistas labradas. Las narraciones distintas a la escritura tan valorada por los historiadores rutinarios, tendrían que incluir las pinturas *naïf* de Haití, de Chiapas, de Solentiname sandinista con todo y evangelios de Ernesto Cardenal pionero de las misas campesinas libertarias de Ariel Ramírez, Carlos Mejía Godoy, Yolocamba I Ta musicalizador del *Eclesiastés* anunciando: “todas las cosas tienen su tiempo, todo lo que está debajo del sol tiene su hora”. Sobre estos soportes sentimentales la pasión su-



..... El grabado *Libertad de expresión* de Mexiac, 1954, fue retomado por el movimiento de 1968 en un cartel, recreando la obra de un artista anónimo

Enrique Martínez,  
*Amílcar Cabral*, cartel de  
la OSPAAAAL, 1976



Portada del libro de Fantz Fanon:  
*Piel negra, máscaras blancas*



Jesús Álvarez Amaya, *Che*, grabado sobre  
triplay, 1968. TGP



pera el civilismo, construye comunidad y con ella al sujeto revolucionario.

La marginalidad tendría que ser descubierta como censura en el bloque histórico construido por el pueblo en lucha complicado, influido y en ocasiones dominado por las ideologías de Estado. Todo lo oscurece la tesis de la historia como historia de los hombres egregios. En su tesis doctoral *Coatlícoe*, Justino Fernández decide que este monolito labrado es la síntesis del arte prehispánico con el argumento de que como Baudelaire decide convertir sus gustos en principios, así como cualquier curador reconocido y venerado por el *mainstream*. La historia como historia de las obras maestras, sin nombres y anécdotas como plantea Wölflin, exige selección por los iluminados, únicos autorizados por los aparatos ideológicos del Estado. A cambio, la crítica dialéctica tiene que establecer líneas de demarcación y explicar el desarrollo desigual y combinado de autores, figurones, tendencias reconocidas y negadas, vanguardias y transvanguardias, fortunas críticas con ideología en disputa. Exto exige la crítica de los ideólogos de la estética y la historia del arte. Es menester ocuparse del saber de los artistas, sus ocurrencias, sus frases y posturas deslumbrantes y de los ministros de cultura históricos, desde el comisario Anatoli Lunacharski en la formación de la URSS hasta Armando Hart en la Cuba socialista. Mucho hay que aprender de revolucionarios incluyentes de la dimensión estética como el Che, Amílcar Cabral, Mao, Ho Chi Minh, Payeras, Roque Dalton, Benedetti el tuparamo oculto y de los proscritos como Bogdanov el populista y sus tesis prácticas sobre el campesinado, el Proletkult y el desarrollo de las ciencias y las técnicas.

15. En la praxis de los grupos desparramados por todas partes habría que descubrir la historia abierta. La dimensión estética resulta así como la plantea Marcuse, la esforzada liberación del trabajo enajenado, el proceso de liquidación del valor capitalista como sustenta el Che, la ruta siqueiriana en la que caben todas las formas y las técnicas siempre y cuando sirvan a la emancipación de la especie humana. Por la insurgencia hay que abandonar las comodidades privilegiadas, rutinarias y conservadoras para garantizar continuidad y relevo orgánico al pueblo en lucha.

En 1960, durante un congreso de intelectuales en Cuba, José Revueltas propuso un seminario titulado *Para que no vuelva a suicidarse Mayakovsky* con el propósito de alertar sobre el lugar de los intelectuales y artistas

en las revoluciones. No se hizo y tampoco entendió Revueltas la dialéctica entre la buena voluntad individualista y la organicidad revolucionaria planteada entonces por Fidel al afirmar: “con la Revolución todo, contra la Revolución nada”. Grave problema frente al individualismo anarquizante. Hay que injertar los olmos, pero también hay que sembrar perales, diría el Che. Por ejemplo, importa que Botero realice una serie sobre Colombia en descomposición violenta y otra sobre la infame prisión de Abu Ghraib y que Gilberto Aceves Navarro dedique una serie de grandes pinturas intervenidas a las masacres de Irak, por cierto despreciadas por las instituciones del Estado a quienes las ofreció en donación. Bienvenidos los zapatazos preformativos contra Bush y el presidente del FMI y la copa de vino en la jeta de Gary Prado el captor del Che.

La reproducción, la reproducción insisten Althusser y Benjamín desde posiciones distintas: la de la historia como proceso productivo y la del fin del *aura* artística en y con las tecnologías industriales. De aquí la urgencia de documentar, registrar y aprender de los jóvenes dignamente rabiosos. Para que Roque Dalton con todo y sus *Poemas clandestinos* firmados por revolucionarios caídos en combate no vuelva a ser ejecutado por sus propios comandantes, para que nunca más sea expulsado para morir en el olvido Mario Payeras el poeta, filósofo, científico de la naturaleza devastada, cuentista para niños, para que Walter Benjamín no vuelva a suicidarse ante la inminencia del campo de concentración un momento antes de la apertura de fronteras que no alcanzó, para que García Lorca no reciba dos balazos en el culo por maricón y comunista según declaró su asesino, ni un grupo de combatientes comunistas participe en un atentado contra Trotsky, ni Rodolfo Walsh sea acribillado en la calle, ni desaparezca Jorge Timossi en el desierto de Salta, ni los sicarios en la globalización capitalista liquiden al sindicato más combativo; para que Lucía Andrea y América no pierdan su juventud entre persecuciones injustas, para que Jacobo y Gloria puedan escribir y él pintar sin que se lo impidan los carceleros, para que los nuevos sepan la importancia de los sentimientos y sensaciones en la vida nueva deseable, hay que abrirle paso a los jóvenes que se arriesgan, innovan y cumplen con excelencia técnica las consignas de la imaginación al poder y prohibido prohibir. \*

Tlalpan, octubre de 2009

**A**bordar el problema de la cultura y su relación con lo político, supone su localización en una situación histórica. Es decir, se trata de dejar de entenderla en su sentido abstracto y dotarla de las determinaciones concretas, sociales, territoriales y temporales como cultura histórica de ciertos hombres en circunstancias dadas.

Bajo el régimen de explotación capitalista la cultura ejerce una función ideológica: “la cultura de los explotadores, superestructurada sobre su poder material, es erigida como cultura por excelencia e impuesta como paradigma a los explotados, para validar entre ellos como imagen general del mundo y de sí mismos lo que no es sino la imagen particular de las necesidades e intereses de la clase dominante”<sup>1</sup>. La clase dominante, mediante su actividad ideológica, produce una cultura que pasa como la única verdadera, como la universal, con el propósito de crear entre los explotados un sentido que no impugne el orden establecido y con el que se garantice la adquisición de las habilidades para el buen funcionamiento del sistema. O, como menciona Marx en *La ideología alemana*, la cultura es la “expresión ideal de las relaciones materiales dominantes”<sup>2</sup>. De ahí que podamos advertir que la cultura siempre es cultura de clase. Nils Castro plantea que la funcionalidad de esta cultura está dada por su capacidad para orientar los comportamientos (prácticos o ideológicos) de todos los hombres de acuerdo a las condiciones de la clase dominante y para distraer o neutralizar las tendencias hostiles.

Si bien la cultura se extiende como instrumento de la clase dominante, al mismo tiempo y en un movimiento contradictorio, en ocasiones se constituye como forma de resistencia de los oprimidos. Este movimiento se compone por diversas prácticas culturales que en numerosas ocasiones no llegan a concretarse como actos conscientes —las tradiciones, el uso de la lengua, la cocina y los modos y las formas en que se enfrentan determinadas situaciones— pero que en diferentes maneras y medidas carcomen y permean las estructuras de la cultura establecida. Sin embargo, cuando los dominados pueden correr el velo impuesto por la cultura dominante y las prácticas culturales se hacen conscientes se abre, a partir del acto creativo y transformador, la posibilidad de imprimirles una fuerza mayor y

<sup>1</sup> Castro, Nils, “Penetración cultural, genocidio cultural, política cultural”, en *Cambio*, México, Julio-Agosto-Septiembre, 1978, p. 19.

<sup>2</sup> Marx, Carlos, *La ideología alemana*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1966, p. 49.

## LA CREACIÓN CULTURAL COMO ARMA PARA LA REVOLUCIÓN: APORTES DESDE LOS ESTUDIANTES

se constituyen de este modo, en medio o herramienta para la negación y la emancipación.

La formación de una nueva cultura que se contraponga al orden establecido y se plantee su transformación, debe encontrar su base en el desarrollo de esta contradicción. Es en y por la lucha como se va construyendo. No como el desarrollo unilateral de uno de los polos mencionados, sino como la gestación de lo nuevo como síntesis histórica del conflicto que adquiera, integre, renueve, recree y resignifique los aportes universales y locales. Esa nueva cultura que logre convertirse en superación crítica de la contradicción actual y se configure como herramienta política para enfrentar los retos en la construcción de un mundo nuevo.

Por ello, la cultura revolucionaria no puede limitarse al desarrollo de lo netamente *popular*, pues este ámbito de la cultura también se encuentra mediado e impregnado de las configuraciones ideológicas y culturales de la clase dominante<sup>3</sup>. Como señalaba Marx:

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca antes visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.<sup>4</sup>

Siendo así, la cultura revolucionaria debe avanzar en la consciencia de su carácter aun imperfecto y contradictorio, por lo que su desarrollo debe ser abarcante y totalizador. Dicho de otro modo, la cultura en la lucha debe resignificar y apoderarse de todas las potencialidades creadoras de la cultura dominante y des-

<sup>3</sup> Como ejemplo podemos mencionar el despilfarro de los recursos económicos y la embriaguez en las festividades fundamentadas en los llamados “usos y costumbres” de los pueblos indígenas de nuestro país.

<sup>4</sup> Marx, Carlos, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Fundación Federico Engels, Madrid, 2003, p.10

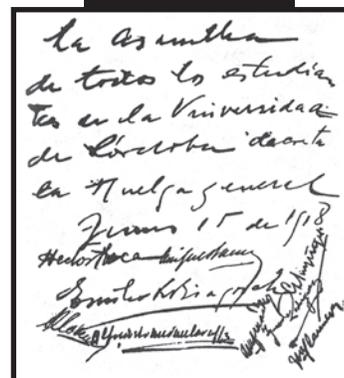


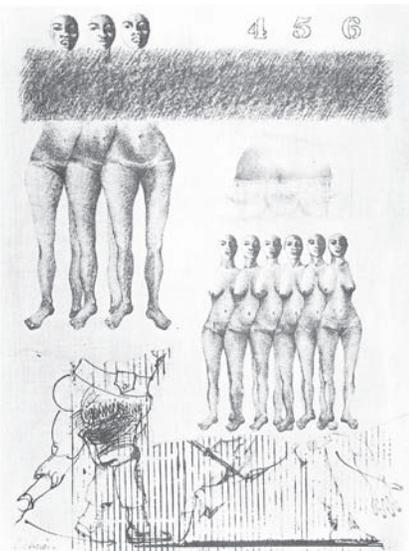
### Por Palabras Pendientes

Mario Orozco Rivera, *La universidad en la historia de las luchas del pueblo mexicano hacia su liberación (del siglo XVI al siglo XX)*, fragmento del mural en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Puebla, 1979



Llamamiento a huelga estudiantil. Argentina, 1918





Leticia Ocharán, *Réquiem para un estudiante* (con un dibujo collage que reproduce el Nicronomicrón II de Giger)

echar las limitaciones conservadoras, los estigmas y caducidades de la misma. Si las “ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época”<sup>5</sup> la lucha es por la construcción de la hegemonía cultural e ideológica, por dejar de ser “cultura dominada” para ser cultura revolucionaria, abriendo las posibilidades de creación a la humanidad entera.

### Cultura y universidad

El carácter global que pretende el proyecto de dominación burgués, del capital internacionalizado, en su nivel cultural, depende de mecanismos de imposición que rebasen las fronteras nacionales. Es decir, el imperialismo impone en la cultura, además de sus dinámicas productivas, sus aparatos ideológicos, desdibujando cualquier aspecto que ofrezca mínima resistencia a la estandarización global de las relaciones sociales y busca imponerse por todas las vías posibles: los medios masivos de comunicación, la educación y las instituciones dedicadas a la promoción cultural.

Si entendemos la educación como un ámbito más en el que se ejerce la dominación, las universidades, los institutos y centros de estudios superiores, se confirman como uno más de los aparatos de reproducción ideológica del proyecto global, por lo que en contraste con otras épocas, éstos dejan de obedecer a las particularidades territoriales, a los intereses comunes de determinado pue-

<sup>5</sup> Marx, Carlos, *La ideología alemana*, Pueblo y Educación, La Habana, 1982, p. 48

blo y a los intereses de su sociedad. El capital aunque global, no erige ningún interés común o social. Los intereses de una clase se pretenden imponer a la humanidad entera.

En Latinoamérica, los centros de estudio han sido objeto de las políticas encaminadas al sometimiento intelectual y cultural. La oligarquía capitalista extiende sus intereses en la esfera ideológica creando la llamada “cultura de masas” que es implementada en esta región a través de políticas y convenios de las instituciones gubernamentales y privadas. Las estrategias que despliega el capitalismo en las políticas culturales de las universidades sólo pueden vislumbrarse entendiendo su papel en la extensión e imposición de los intereses de la clase dominante.

En las universidades se hacer pasar la cultura burguesa como cultura universal y desde ellas se impulsan los cánones de valor artístico, de lo que puede ser considerado o no cultura, incluso de la “cultura popular” y se justifican y propagan los juicios de valor que la burguesía por la fuerza impone. La fuerza de monopolizar los medios de la producción artística y cultural, de controlar lo que merece ser apreciado o lo que vale y lo que no por medio del mercado, la fuerza de los impulsos, los patrocinios y las becas.

### La UNAM y la difusión cultural

La UNAM tiene como uno de sus principios fundamentales, la difusión de la cultura. Sin embargo, desde sus inicios hasta la actualidad ese concepto se ha transformado a la sazón de las necesidades concretas de la clase dominante. La universidad, que nació como el proyecto de universidad del Estado, cobijada por el discurso que lo sustenta en el proceso de la revolución del pueblo mexicano en el siglo XX, se erige como uno de los epicentros ideológicos de donde emanan los paradigmas de la praxis cultural e intelectual de nuestro país.

El hecho de que la UNAM fuera la herencia de una lucha revolucionaria no la ha salvaguardado de su función de extensión de la ideología de los dominadores y le asegura una posición privilegiada para difundir los principios culturales hegemónicos. En sus distintas instancias, la Universidad trabaja y difunde la cultura en su concepción bur-

guesa, concibiéndola abstracta y universal y disolviendo las particularidades en la imagen de una cultura trascendente e intemporal. Es decir, promueve y amplifica una cultura que despersonaliza, homogeniza y elimina las determinaciones históricas y de clase<sup>6</sup>.

La labor de la difusión cultural está estipulada en la Ley Orgánica de la UNAM. Sin embargo podemos percibir cómo existe una contradicción entre el documento elaborado en 1945, que menciona como su tercera función sustantiva: “extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura”<sup>7</sup> y la creciente y silenciosa tendencia mercantilista de la Coordinación de Difusión Cultural que, a pesar de su búsqueda por ampliar las ofertas culturales, restringe con diversos mecanismos el acceso a ellas.

Así mismo hay evidencia de dicha tendencia, con la administración burocrática actual, donde la función difusión cultural se difumina en la administración de las dependencias dedicadas a la cuestión cultural. En 1994 con la Ley Caso surge la Dirección General de Actividades Académicas y Difusión Cultural —que en 1997 pasa a llamarse Coordinación de Difusión Cultural. Sin embargo, con el recorte presupuestario de 1996, se le imposibilita de seguir construyendo y promoviendo la creación cultural y artística y la dirección queda reducida únicamente a la gestión y administración de las actividades en los espacios destinados a ello. El ejemplo

<sup>6</sup> Es importante mencionar que, en el seno de la universidad, se da también la oposición de distintos proyectos a este proceso. No sólo desde las propuestas culturales que impugnan el orden establecido, sino desde las distintas facciones de la burguesía que caracterizan nuestra realidad nacional, como las nacionalistas o las encargadas de defender los intereses del capital transnacional por mencionar algunas.

<sup>7</sup> Ley Orgánica de la UNAM, <http://www.dgelu.unam.mx/m2.htm>



Vicente y Antonio Larrea, *A conquistar nuestro derecho a la educación*, 1970. Sistema Tipográfico Cliché, Chile

es la eliminación de los centros de extensión cultural, como el Centro de Capacitación Musical o el Centro de Enseñanza para Extranjeros.

La restricción del acceso a la cultura difundida por la Coordinación, tiene como uno de sus mecanismos más importantes la exclusión por la vía económica ya que para disfrutar de muchos de los eventos y programas culturales de la UNAM, es necesario comprar el acceso con cantidades superiores a cuatro días de salario mínimo —a pesar de las “ventajas y descuentos” que se brindan a la comunidad universitaria— negando en los hechos la posibilidad de ingreso a estos eventos a la mayoría de los habitantes del país.

Aunque la Coordinación aún gestiona y administra la realización de actividades gratuitas, no se puede justificar con ello el cumplimiento en “la extensión de los beneficios de la cultura”. Lo que existe detrás de estas actividades es la creación de un mercado doble, de la diferencia en la naturaleza y calidad de los eventos gratuitos. Desde esta lógica, la calidad cultural tiene un precio que, si es que se aprecia, se debe cubrir.

El problema en la gestión de la cultura difundida por la UNAM no se restringe únicamente al acceso y a los costos que absorbe el público, se extiende también a la promoción, a través del apoyo financiero, de la creación y la producción artística y cultural. Actualmente la producción en la UNAM no es promovida por las escuelas y facultades de la institución y mucho menos es solventada por ellas. La creación se ata a los acuerdos de financiamiento entre la Universidad e instituciones y empresas privadas para quienes queda el juicio de lo que se debe promover o no. Como ejemplo podemos citar la participación de la UNAM en la creación del Instituto de Liderazgo en Museos, iniciativa impulsada por el *Museum Leadership Institute* adscrito a la *Getty Foundation*, que tiene por objetivo desarrollar las competencias necesarias para la gestión contemporánea de museos. En otras palabras, el desarrollo de los mecanismos que permitan la transformación del público en un mercado a conquistar<sup>8</sup> y la empresa privada como modelo de administración<sup>9</sup>.

Hoy, la difusión de la cultura en esta casa de estudios se trata de la mera distribución de un producto en el mercado donde se necesitan espectadores que lo consuman, seres que ofrezcan la plusvalía de su trabajo a cambio de la subsistencia asalariada y la negación del proceso de la creación como trabajo humanizante al alcance de cualquier mortal, destinado únicamente a un pequeño grupo de elegidos e iluminados. La difusión, en el mejor de los casos, se reduce a la masificación vulgar de las propuestas culturales y no a la socialización de sus prácticas. Una extensión del conocimiento y la difusión de una cultura inocuos desprovistos de sus determinantes sociales e históricas. Se instituye y da cuerpo a la concepción de la cultura universalista, apolítica, neutra, sin significación para la lucha,

<sup>8</sup> “Anuncian la creación del Instituto de Liderazgo en Museos, participa la UNAM” en *La Jornada*, 25 de abril de 2009.

<sup>9</sup> No es ocioso mencionar que el actual director de la Coordinación de Difusión Cultural, Sealtiel Alatríste, ha consolidado su carrera profesional en la iniciativa privada —siendo director de la editorial Alfaguara, del grupo español Prisa, de Nueva Imagen y Alianza Editorial— para la cual la función de la cultura es la generación de plusvalía. Esta situación evidencia la penetración de la estructura corporativa empresarial en la organización de la cultura en la UNAM.



Dibujo realizado en el Taller de dibujo creativo, impartido por el TAI, en la Galería Autónoma CU, 2010

muerta porque no representa el movimiento de la sociedad, sus conflictos, porque se erige por encima de éstos como juez imperturbable que decide lo que ha de ser cultura, arte y lo que ha de ser folclor, artesanía; que condena a lo popular a ir detrás de lo exquisito. Se trata de hacer accesible a las masas (incluidos los estudiantes) la cultura *per se*, la cultura de la clase dominante, la que se hace por profesionales y requiere el desarrollo del “gusto estético” para ser apreciada, la que exige espectadores y denuncia a los que se pretenden actores y se niegan a aceptar tal papel.

### El estudiante y la creación cultural

En la UNAM, como en todas las universidades del mundo, la entereza estudiantil es dada por el pensamiento crítico y consciente de su situación histórica. El papel del estudiante es asumir su responsabilidad con las condiciones sociales. Los estudiantes son sujetos de resistencia y una trinchera es la creación cultural. Desde ahí, también se ha contribuido a la lucha de los pueblos del mundo contra la clase que los oprime.

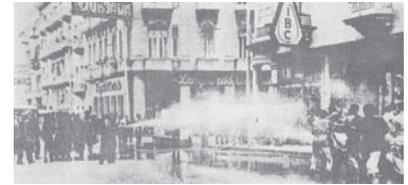
La lucha estudiantil del 68, tan edulcorada por la derecha e izquierda institucional, tuvo la capacidad de enfrentar a un sistema político y económico visto en su organicidad, su aportación no se quedó en la demanda democrática sino en una crítica integral del sistema. El estudiantado demostró su potencialidad como agente de cambio, como un sector que pudo establecer mecanismos de participación y organización distintos a los que ofrecía el gobierno y a los que usaba la izquierda. La radicalidad de la lucha del 68 no fue un reflejo de las luchas juveniles en otras partes, sino el resultado de la misma dinámica nacional y latinoamericana, en la cual ese sector medio juvenil, pudo también girar y crear las bases de la crítica al propio sistema por contar con las herramientas, la fuerza y la situación para hacerlo, adoptando una posición de clase.



Manifestación estudiantil en demanda de transformaciones democráticas en el gobierno. Puerto Rico, 1962



Estudiantes panameños queman la bandera del país que pisotea la soberanía istmeña. Panamá, 1962



La policía batistiana reprime una manifestación estudiantil a la salida de la Colina Universitaria, en las calles San Lázaro e Infanta. Cuba, 1956

Desde el ámbito de la creación cultural y artística, la herencia del 68 reside en el perfil de la producción cultural como una línea política clara de lucha: la gráfica, la música, el teatro, se dimensionaron como herramientas políticas contundentes. La creación y apropiación de signos y símbolos, su resignificación y la forma en que fueron llevados a la sociedad de manera llana y clara. El arte y la cultura como productos de construcción y apropiación colectiva, como elementos de la vida social, como medios para la transformación. La demanda por generar cultura independiente encuentra en este momento histórico su mejor y mayor expresión.

El proceso que siguió a esta experiencia fue la cristalización, en algunas escuelas, de experiencias de *autogestión académica* que permitían la participación estudiantil activa en la administración y toma de decisiones de la institución y la construcción del lazo entre universidad y sociedad. Muestra de ello son las asambleas convocadas por los estudiantes en 1972 para discutir con todos los sectores de la comunidad universitaria sobre las políticas académicas de la entonces Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, cuestionando la función estética de la arquitectura *per se*, oponiendo los planteamientos de la función social del arquitecto y el resultado estético como síntesis dialéctica.

Durante la década posterior se generaron al interior de la universidad un sinnúmero de proyectos estudiantiles cul-

turales independientes de teatro, música, gráfica, danza, etc. que siguieron cuestionando e impugnando las políticas culturales oficiales de la universidad. El campo labrado por dichos grupos resultó fértil y se constituyó como una verdadera amenaza para las autoridades universitarias. La prueba está en el surgimiento de instancias específicas al interior de la universidad para cooptar y mediar dichas iniciativas.

#### La experiencia de 1999

No nos engaña la historiografía oficial, los estudiantes no se inventaron ni se acabaron como sujeto histórico en 1968. Sabemos que los estudiantes han acompañado, en muchas ocasiones, las luchas por cambios en el orden establecido. El legado de la experiencia de las luchas estudiantiles y sus aportaciones en el campo de la creación cultural, pasan a engrosar el legado común. En cuanto no es cultura impuesta sino floración de coincidentes experiencias y aspiraciones colectivas, las posibilidades del movimiento estudiantil en la creación cultural como lucha revolucionaria, socialista, son ilimitadas.

Encontramos en el movimiento estudiantil de 1999 nuestra herencia más cercana en la creación cultural como forma de lucha. La socialización de la consciencia de la mayoría de los estudiantes y del pueblo por oponerse a la privatización y la garantía del espacio resguardado por los estudiantes, logró una transformación de los recintos universitarios que se convirtieron en terreno fértil para diversas expresiones de la izquierda universitaria y los distintos modos de hacer uso de la creación artística y cultural como arma para la lucha.

En su momento —y ahora, el gobierno mexicano y las autoridades universi-

tarias, a través de los medios masivos de comunicación, repitieron hasta el cansancio que con la toma del campus universitario se estaban anulando las tres funciones sustantivas de la universidad: docencia, investigación y difusión de la cultura, como se expone en la siguiente cita, si “las condiciones de posibilidad para que la universidad cumpla con sus funciones básicas, se vean trastocadas en su esencia, ya que si ello sucediera lo que está en juego es mucho más que una institución, es un componente fundamental de la cultura nacional sin el cual dicha cultura dejaría de existir”<sup>10</sup>, la función de la Universidad es la asegurar la imposición de la cultura dominante. La afirmación de la existencia de la Universidad como componente fundamental de la cultura nacional, llega al exceso de plantear que sin ésta, la segunda dejaría de existir. Por el absurdo contenido en este supuesto, no abundaremos más en ello. La intención es advertir cómo en los hechos y en el discurso, las autoridades universitarias y el Estado se dieron a la tarea de anular explícitamente la capacidad de creación cultural de los estudiantes en huelga y de uso que podían darle.

En la huelga de 1999-2000 se fomentó una intensa actividad creativa en el campo artístico y en el esfuerzo por transformar la cultura dominante. Una muestra es la elaboración de los murales en diferentes escuelas y facultades de la UNAM y su desvanecimiento no es casual, como no lo fue su hechura. Los murales demostraban la capacidad del movimiento estudiantil para expresar sus demandas, reivindicaciones y consignas a través de la creación artística, lo que explica la premura de las autoridades universitarias por acabar

<sup>10</sup> Garza Falla, Carlos, José Antonio de la Peña y Nelia E. Tello P3eon (coords.), *Deslinde: la UNAM a debate*, UNAM, Escuela Nacional de Trabajo Social, Cal y Arena, México, 2000, p. 7.



Partidarios de la Reforma universitaria detenidos en un cuartel. Argentina, 1918



Estudiantes universitarios se manifiestan contra el gobierno. Ecuador, 1965



Sepelio de Líber Arce, estudiante asesinado durante una manifestación política, militante de la Unión de Juventudes Comunistas. Uruguay, 1968

.....  
 con cualquier rastro de ellos. Existen también los carteles elaborados por alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en los que el uso del color de la huelga, del negro y el rojo, constituía el principal elemento de la composición. Se elaboran carteles, mantas, fanzines. Se documenta y se producen audiovisuales del proceso que se vivía. Se realizan representaciones teatrales callejeras para la contrainformación. Se realizan proyecciones de cine, con su respectivo debate, matines familiares los fines de semana. Los estudiantes organizan cursos de verano, verbenas populares, talleres y decenas o cientos de actividades más.

La visión prospectiva del momento que se vivía, les permitió articular distintas formas de organización, generar círculos de estudios, publicaciones, etcétera que planteaban la necesidad de ver más allá de la coyuntura y asegurar la continuidad de la lucha dentro de la universidad. Como herencia, hoy contamos con un gran número de espacios estudiantiles que, desde hace 10 años o en fechas recientes, fueron arrancados a las autoridades y la burocracia de la Universidad con la intención de sostener entre la comunidad universitaria lugares donde trabajar la transformación de la Universidad como aparato de imposición de la cultura dominante y sus vínculos con la sociedad. Es importante mencionar que, si no todos estos espacios tienen como objetivo fundamental el trabajo de la cultura y la creación artística —y no debería serlo, las actividades culturales, proyecciones, talleres, etc. se establecen como mecanismos importantes en la vinculación con la comunidad.

### Conclusiones

La dominación que se impone a través de la cultura y las prácticas derivadas de ella, obliga a las diferentes manifesta-

.....  
 ciones de izquierda a sumar esfuerzos en la gesta de la producción cultural, a rebatir la concepción y la función burguesas de la cultura en el ámbito teórico y desde los procesos de producción. Contra la cultura genérica, universal burguesa, los creadores y trabajadores de la otra cultura oponen el internacionalismo revolucionario que concibe la cultura como campo de lucha ideológico, lo que debe traducirse en estrategias adecuadas a cada sociedad determinada históricamente. Además, la perspectiva de lucha no debe perder lo construido en el pasado y está obligada a aprender de las conquistas logradas con la potencialidad transformadora de la lucha cultural.

Hoy, en la UNAM advertimos en la difusión de la cultura la tendencia a disgregar los elementos de la creación cultural como medio de resistencia, impidiendo el levantamiento de la consciencia de clase y obstaculizando la apropiación del mundo por juicios propios de la creación cultural en disidencia. Sabemos del combate ideológico que se lleva a cabo con la implementación de estas prácticas y al ser las universidades uno de los más importantes medios de reproducción de la cultura de dominación y explotación, es trascendental verter los esfuerzos de transformación necesarios en estos espacios.

En la experiencia histórica, la capacidad de resistencia y construcción de los estudiantes dependió esencialmente del nivel de desarrollo de su factor ideológico. La ideología, como consciencia clasista, como consciencia de las necesidades, intereses y propósitos propios es capaz de discriminar y seleccionar, organizar y sistematizar los elementos culturales asimilándolos críticamente

.....  
 por encima de los avatares del azar y el espontaneísmo. Por ello, asumimos la creación cultural como un acto conciente de negación de lo establecido, como la resistencia a los procesos totalizadores y enajenantes de la cultura burguesa y aseguramos que uno de los papeles del estudiante como sujeto de transformación es el del creador, del artista, del trabajador de la cultura que la asume en su perspectiva transformadora, cuando la cultura se vuelca a las calles como medio de lucha, de resistencia.

Entre otras, una de las tareas de los estudiantes de hoy se encuentra en la construcción de una propuesta que luche contra la imposición cultural de la clase dominante desde la universidad. Una propuesta que sirva para fomentar la expansión de nuevas relaciones que garanticen la desaparición de las fronteras impuestas entre la cultura y sus determinaciones históricas, entre la vida del pueblo y la cultura producida. Se trata de una propuesta que destruya la idea de la cultura como un espacio neutral y que propague la toma de consciencia de la cultura como mecanismo de dominación, pero también como espacio y herramienta de transformación. Se trata de buscar, junto con otros actores, la creación de una hegemonía cultural que contribuya con la destrucción de la explotación y la dominación, en la creación de una sociedad que se construye a sí misma a través de las articulaciones entre el trabajo, la producción tecnológica y la vida colectiva. \*

## Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores



**A** la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

### CAMARADAS

La asonada militar de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

*De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.*

*Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.*

*Del nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonadas las tierras que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las*

gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

*No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: 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, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballeta y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. 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 claro 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 de combate.*

*Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un Gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo.*

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética momo socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas. La aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo “pintoresco” del “kewpie” norteamericano y la implantación oficial de “¡amore e come zucchero”. El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el Gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina, y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que por sus propias armas quieren los misticadores arrebatarse la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas.

“Por el proletariado del mundo”

El secretario general, David Alfaro Siqueiros; el primer vocal, Diego Rivera; el segundo vocal, Xavier Guerrero; Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida. \*

## PERFILES CULTURALES DEL COMUNISMO EN MÉXICO: EL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES Y *EL MACHETE*



*El machete sirve para cortar caña, para abrir senderos en los bosques umbríos, para decapitar culebras, para podar las malas hierbas, para humillar el orgullo de los ricos impíos.*

Graciela Amador

**Por  
Palabras  
Pendientes**

**La** Academia de San Carlos fundada en 1783, centralizó durante el siglo XIX y principios del XX, la enseñanza, la producción y la distribución de las bellas artes. Este sistema articulado en torno a la Academia y al Estado fue el dominante. Otros dos se desarrollaron de manera paralela a éste, por un lado el desarrollado alrededor de productores particulares asociados a la pequeña burguesía modernista; y por el otro, el grabado de caricatura política de gran presencia en las publicaciones de la oposición liberal y que se radicalizó al vincularse con las problemáticas populares, siendo Gabriel Gahona y José Guadalupe Posada sus principales impulsores.

Frente a esta tradición del arte académico y de la propuesta aristócrata del modernismo, surge el muralismo mexicano como proyecto transformador de signos, temas y medios de producción, así como de la práctica artística en su totalidad. Los nuevos temas y formas de expresión, estaban orgánicamente vinculados con concepciones teóricas renovadoras, con un posicionamiento político y el compromiso que los artistas asumían organizadamente, con los nuevos materiales y por supuesto, con las nuevas formas organizativas de la producción artística (distribución, circulación y consumo). En este contexto, varios artistas conformarían en 1922, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE); su *Manifiesto*, presentado en forma de panfleto el 9 de diciembre de 1923 y posteriormente en *El Machete* hacia 1924, es el primer pronunciamiento público.

Dicho manifiesto representa un posicionamiento político y estético en voz de un sindicato, con la significación ideológica y política que esto implica. Conceptualizan al arte como trabajo y los artistas se afirman como trabajadores en franca oposición a los valores aristocráticos y burgueses

que los conciben como entes inmaculados, ajenos a toda materialidad. Esta comprensión de sí mismos como obreros, los lleva a organizarse para defender su trabajo y las condiciones de realización del mismo. La apuesta por el muralismo va en el mismo sentido, el trabajo de la pintura mural opta y necesita del trabajo colectivo antes que el individual, afirmando la cooperación con otros trabajadores: como ingenieros, arquitectos o albañiles.

Los suscriptores del *Manifiesto*, a partir de este pronunciamiento, comenzarían a delinear las proposiciones estéticas y políticas de lo que posteriormente sería el Movimiento Muralista Mexicano; por ejemplo, la exaltación de la tradición indígena se hace no desde un rescate y retorno romántico del pasado, sino desde su carácter vivo, colectivo y popular. Apunta también a una transformación de la práctica artística, colectiva en su creación pero también en su consumo: la pintura mural monumental es el mecanismo que posibilita este proceso. Bajo esta perspectiva, se vuelve necesario avanzar no sólo en las temáticas y signos, sino también en la ejecución de nuevas formas de organización de la producción. Los frentes, talleres y grupos artísticos retomarían

David Alfaro Siqueiros, *Un miin obrero*, fresco/cemento armado pintado con aerógrafo, 1932. Mural en Chouinard School of Arts, Los Ángeles, California.





Fermín Revueltas, *Trabajadores de rita*, lápiz y acuarela sobre papel, 1934

esta exigencia, así como la búsqueda de nuevos materiales, soportes y técnicas se replantearían desde la perspectiva de cambiar el proceso creativo.

La transformación que proponen los artistas del SO-TPE, tiene como un objetivo, entre muchos, avanzar en el perfeccionamiento de las técnicas de producción artística, en función del derecho colectivo a la belleza, como lo afirmarían en el *Manifiesto*: “los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro 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 de combate”. La transformación comienza en la dimensión estética y material de la realización de la obra, necesariamente pasa por la reflexión y adscripción de inquietudes políticas y sociales, para hacer el camino de regreso. Además, se vislumbra el carácter nacionalista, antiimperialista y socializante que posteriormente enarbolará el movimiento muralista.

Por otro lado, el *Manifiesto* sienta posiciones respecto a la coyuntura político-militar que atravesaba México, en parte porque todos los artistas que lo suscribían eran además, militantes del Partido Comunista Mexicano (PCM). Ya no se concebían como artistas, en el sentido neutral de la actividad artística, sino como parte integrante de la sociedad, haciendo suyo un compromiso y un papel activo en beneficio de las clases oprimidas del país.

Es significativo reconocer las diferentes reacciones adoptadas por el Partido ante acontecimientos revolucionarios de toda índole. Por ejemplo, su posicionamiento en cuanto a la Revolución Mexicana tardó más de cincuenta años. Según Barry Carr, la práctica del Partido osciló entre dos posiciones: “una aceptación acrítica del potencial anticapitalista de la Revolución Mexicana y de los gobiernos asociados a ella («empujar la revolución hacia la izquierda»); y una tajante e indiferenciada condena de estos gobiernos como «despóticos», «burgueses», «claudicantes» frente al imperialismo”<sup>1</sup>. Ello se debe a muchos factores; uno de ellos es a la cambiante actitud del Estado frente a los movimientos populares y

otro, a la influencia anarquista de los primeros años que se tradujo en la necesidad de organizaciones obreras y campesinas independientes.

En sus primeros años, el PCM a voz de José C. Valadés, se pronunció por la no participación de organizaciones obreras y campesinas en las pugnas electorales entre los caudillos rivales. Este antiparlamentarismo contradecía la estrategia de la Comintern de 1921, que impulsaba el “frente unido”. En 1923 el PCM decide participar en las elecciones presidenciales apoyando a Plutarco Elías Calles, y frente a la rebelión delahuertista el PCM se pliega al gobierno federal. Su actitud frente al régimen de Calles (1924-1928) fue tan cambiante como el mismo gobierno.

La Comintern en 1928, como respuesta a la crisis del capitalismo de esos años, viraba su política de frentes unidos por la de la lucha de “clase contra clase”. El PCM fue criticado internacionalmente por su política conciliadora con el gobierno de Calles. Así, el partido patrocinó una coalición electoral independiente<sup>2</sup> para postular candidatos propios. El candidato que designa el BOCN es un general magonista de antaño: Pedro V. Rodríguez Triana. La mesa directiva del bloque estaba integrada por Úrsulo Galván, Diego Rivera, Isaac Fernández, Valentín Campa, Donacio López y Rodolfo Fuentes López.

<sup>1</sup> Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, México, 1996, p. 42.

<sup>2</sup> Bloque Obrero y Campesino Nacional (BOCN). Fue una propuesta de la Liga Nacional Campesina, a la cual se adhirieron el Comité Central del PCM y la dirección del Partido Ferrocarrilero Unitario.

Tina Modotti, *Campesinos leyendo El Machete*, plata sobre gelatina, 1928



En este contexto, el SOTPE fue la base organizativa del periódico *El Machete*, el cual “a escasos nueve meses de su fundación, pasó a depender de otro organismo, la Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes Revolucionarios para convertirse, luego de un año, en órgano del Comité Central del Partido Comunista de México [PCM]”<sup>3</sup>. La práctica cultural, enraizada en la organización política, se da en un momento histórico determinado; si la analizamos aisladamente a este contexto, será difícil advertir sus elaboraciones teóricas, emprendimientos prácticos y alcances organizativos. De ahí que apelemos a una lectura de esta práctica desde su contexto.

#### *La prensa y la táctica del Partido Comunista Mexicano*

La labor periodística, fuente nutricia de *historización*, condensación de las posibilidades de *creación cultural*, realización de maquinarias de combate, ha representando, cuando está ligada a un ideal u organización política, una labor tendiente a la resignificación de la cultura de un pueblo y ha aportado a la creación de una cultura revolucionaria. *El Machete*, órgano del PCM, es fuente de *historización* de los años en que en nuestro país se disputaron los alcances políticos de la Revolución Mexicana, así como, las definiciones de la acción dentro de una práctica cultural.

La labor emprendida por el SOTPE en el impulso de *El Machete*, nos demuestra las discusiones de aquellos años en los que se definían las políticas nacionales en todos los campos, de nuestra especial atención: las diferencias en la concepción de la creación de una cultura nacional. Los alcances del trabajo de elaboración colectiva, frente a la nimia aportación individual, será elemento fundamental a tomar en cuenta; así como la red de relaciones que se crearon alrededor de la publicación: quiénes la leían, cómo se distribuía, cómo y dónde se imprimía, su impacto en algunos sectores de la sociedad, su alcance más allá de la frontera nacional, etc.

<sup>3</sup> Híjar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, p. 50.

Arturo Andrés Roig plantea que las “formas discursivas” pueden servir para estudiar una cultura; de hecho, “el lenguaje, mediante sus formas históricas concretas, es un exponente particularmente válido para la definición de un modo cultural. [...] La totalidad de las formaciones objetivas alcanzan, de diversa manera, su «narratividad» en los lenguajes y de modo muy particular en la palabra escrita”<sup>4</sup>. Pero estas “formas discursivas” no sólo se encuentran en libros, por lo que hoy es medular rescatar la palabra escrita de las formas discursivas periodísticas, si hablamos de revisar los aportes que una práctica cultural ligada a una definición ideológica conlleva.

La fundación del periódico *El Machete* tiene que ver con la estrategia del PCM frente a una pléyade de intelectuales y artistas que se encontraban cercanos o querían integrarse a sus filas. Escritores como Juan de la Cabada, músicos como Concha Michel y Silvestre Revueltas o artistas como Tina Modotti son ejemplo de ello.

Pero su vínculo más hondo fue con el movimiento muralista, que a finales de 1922 comenzó a interesarse por la trayectoria partidaria. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas y Graciela Amador formaron parte de este joven grupo de pintores. Crearon el SOTPE donde pusieron a discusión los problemas que debe enfrentar una vanguardia artística, la forma de defender sus condiciones de trabajo e incluso abrazaban el anticapitalismo y antiimperialismo, difundiendo las cualidades del trabajo colectivo y tratando de empatar su trabajo creativo con las necesidades de la sociedad:

Pocos meses después de que se formó el grupo, el sindicato empezó a publicar un periódico quincenal, *El Machete*, que se convirtió en órgano no oficial del PCM hasta su adopción formal por el partido en mayo de 1925. El título *Machete* fue elegido por Graciela Amador<sup>5</sup>, poeta y actriz, que escribió un poema sobre ese nombre, señalando que el machete era el arma utilizada por los campesinos [...]. El periódico (del que sería editor Rosendo Gómez Lorenzo) ofrecía vívidos repor-

<sup>4</sup> Roig, Arturo Andrés, “Un escribir y un pensar desde la emergencia”, en *Pensamiento latinoamericano y su aventura (II)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, pp. 105-107.

<sup>5</sup> Escribió varios corridos que se publicaron en dicho periódico, uno de ellos fue *Corrido de El machete*, que daría nombre a la publicación. Es importante advertir que su labor contribuyó a que el corrido fuera “un instrumento popular destinado a educar”, en Fuentes Morúa, Jorge, “El conocimiento desde el dolor” en *Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, septiembre de 1999.



Oficinas de *El Machete* y del Partido Comunista Mexicano, 1927

tajes sobre las luchas obreras y campesinas, magníficas obras de arte, caricaturas y grabados (de Siqueiros, Orozco, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva) y corridos revolucionarios y de mayor éxito de los que se publicaban en América Latina.<sup>6</sup>

Tenemos noticias de que para diciembre de 1924 *El Machete* tenía seis mil lectores. A finales de la década de los veinte el PCM emprendió trabajo organizativo en nuevas zonas de México (inaugurando nuevas secciones locales en Jalisco, Veracruz, Nuevo León, Tamaulipas, Puebla, Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca, Hidalgo, Chihuahua, Nayarit y algunas nuevas en el Distrito Federal y el Estado de México); debido a ello, la circulación de *El Machete* aumentó significativamente de 3,000 ejemplares en abril de 1927 a 11,500 en noviembre de 1928.

Si bien *El Machete* fue órgano de información oficial del PCM, podemos ver que entre sus fundadores y mejores escritores había una reivindicación y lucha por la unión de obreros y campesinos. La elección del nombre apunta a la insistencia de los creadores del periódico de que el Partido no debe caminar ni un solo paso sin tomar en cuenta a los campesinos, protagonistas de la Revolución, que aunque no tuvieron aspiraciones socialistas en el más parco sentido occidental, representaron un referente organizativo reflejo del sentir del pueblo mexicano:

*El Machete* desde sus inicios propugnó la unidad entre los obreros y los campesinos. Los instaba, además, a organizarse y exigir al gobierno que no los desarmara, sino que les permitiera formar “defensas ejidales y guardias corporativas”, para evitar que al licenciarse fueran esperados en sus pueblos y asesinados a mansalva por los terratenientes y sus esbirros, como estaba ocurriendo. [...] *El Machete*, como se puede ver, fue un periódico que reunió las características necesarias para considerarse un órgano combativo de los trabajadores, pues al informar sobre la situación de los mismos, tanto en el campo como en las ciudades, en la provincia como en la capital, así como sobre las luchas contra la explotación libradas en otros países, perseguía —al menos eso se presupone— identificar los intereses de los campesinos y obreros, y cristalizar esta unión en una organización que presionara a fin de que la Revolución Mexicana se despojara de su carácter burgués y tomara un rumbo proletario.<sup>7</sup>

Analizar pormenorizadamente la estrategia del PCM y confrontarla con la redacción de *El Machete* nos podrá dar elementos valiosos para el entendimiento de las pugnas internas, y más allá de sojuzgarlas de ultraizquierda o reformistas; valorar dentro de la creación de su táctica los elementos que se les presentaron para desarrollar la lucha.

<sup>6</sup> Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, México, 1996, p. 50.

<sup>7</sup> Bringas, Guillermina y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 64-65.

*El Machete*. Periódico obrero y campesino, México, No. 285, abril 10 de 1934



Aunque no ahondaremos en esas pugnas en este esfuerzo, podemos advertir el papel de organizador que jugó el periódico para de algunos militantes del PCM. Así como *Amauta*, y su impulsor José Carlos Mariátegui, en el Perú de la década de los 20 fundaría una de las maquinarias más importantes para América Latina, *El Machete* fue núcleo organizador dentro del mismo partido:

Siqueiros reconoce que *El Machete* fue muy importante para ellos, pues los llevó a conocer la realidad mexicana y del mundo entero; y al “entregarnos a la lucha y a la disciplina de las masas revolucionarias, nos dio la militancia que nos era indispensable para superar después el primer periodo de nuestra vida artística revolucionaria... Hoy puedo afirmar —agrega— que los que nos agarramos a él, nos hemos salvado, y los que lo despreciaron, han naufragado quizá definitivamente”<sup>8</sup>.

El proceso de derechización del gobierno nacional orilló a la clandestinidad al PCM y su periódico oficial, *El Machete*. La existencia de éste quizá haya permitido, como lo declara Siqueiros, que los militantes del Partido no se dispersaran debido a la dura represión. Traducir la labor de un partido desde una publicación es un *acto de cultura* de la mayor envergadura. Y traducirlo formalmente en tinta y papel habla del logro de ciertos cometidos políticos:

En relación a las características formales del periódico, Siqueiros dice que tenía un formato múltiple, esto es, de grandes proporciones, y de derecha a izquierda (primera plana a la derecha, segunda a la izquierda, etcétera) para que se pudiera pegar como periódico mural (cosa útil durante los tiempos de ilegalidad). Se imprimía a dos tintas y sus dibujos y grabados abarcaban frecuentemente páginas enteras o la mitad de éstas cuando menos.<sup>9</sup>

La ruptura que marca el *Manifiesto*, establecería las bases para el desarrollo de una nueva gráfica y plástica que pretendía, como más tarde diría Siqueiros, “crear objetos nuevos para sujetos nuevos”. \*

#### Bibliografía

- Bringas, Guillermina y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, México, 1996.
- Híjar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.
- Pensamiento latinoamericano y su aventura (II)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, septiembre, 1999.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>9</sup> *Idem.*



**Los** testimonios presentados a continuación, forman parte fundante de la vida que ha adquirido la Galería Autónoma CU, ubicada en el Auditorio Che Guevara de la Facultad de Filosofía y Letras.

Consideramos que el *testimonio*, más allá del género literario al cual quiere ser reducido, condensa las experiencias que deben ser tomadas en cuenta para el acto político y la práctica cultural desde esta perspectiva.

El *testimonio* apela a una dimensión cultural, no a la cultura en abstracto e indeterminada históricamente. Dentro de una lectura histórica y de signo de la cultura es donde podemos observar la constitución interna del *testimonio* y su capacidad para explicar algo más que las coincidencias: más allá de su valoración discursiva descontextualizada es posible reconocer estrategias, proyectos de conocimiento, horizontes de interpretación, lecturas sobre sistemas de opresión, formas de resignificar a la cultura como factor relevante para la transformación del orden de lo dado, entre otros problemas de la lucha. Así, con el recuento de la práctica de expositores, talleristas, grupos político-culturales, organizaciones estudiantiles y urbano-populares, el testimonio aporta a la reconstrucción histórica de experiencias organizativas de los hombres "sin historia".

## Relación arte, cultura y política

Se sabe o al menos es un lugar común que el arte abre las puertas a la expresión de nuestro ser más íntimo, algo así como un psicoanálisis, y que incluso en momentos de fuertes dificultades emocionales puede llegar a ser una válvula de escape que impida un colapso mayor. Pero he escuchado menos hablar sobre la oportunidad que nos da el arte, y en el caso de un taller partir del gusto común por el arte, de conocernos como productos históricos. Es decir, como una combinación de determinaciones económicas, culturales y políticas que nos constituyen en sujetos insertos en una realidad específica.

*Taller de Pintura*

Para mí el arte es algo personal pero con un fin social, sin embargo la cultura se podría ver como cualquier intento para concientizar socialmente. El poder de la cultura ahora está institucionalizado, lo que les interesa a las instituciones que nosotros sepamos, es eso lo que van a difundir y entonces esa va a ser la gran diferencia.

*Aline, FES-Zaragoza*

El arte como parte de la superestructura de una sociedad refleja de un modo u otro la división de la sociedad en clases. Los creadores no son ajenos a esta división; sin embargo, no significa que el arte tenga que ser partisano para ser arte. Las grandes obras maestras son precisamente aquellas que logran de un modo u otro trascender esa división de la sociedad en clases en las que nacen o las que quizás reflejan de un modo más crudo esa división aunque no necesariamente al estilo del realismo socialista.

*Grupo Internacionalista*

En el taller partimos sobre todo de la historia porque la lengua nahua es una lengua originaria de estas tierras y se vincula con la historia y de alguna forma siempre tratamos cuestiones políticas pero alrededor de los procesos históricos, de cómo se dio el aspecto de la invasión en el siglo XVI y a partir de ahí hasta la fecha, la invasión y la colonización permanente y cómo la lengua es una herramienta de resistencia. El dar la lengua, no solamente es aprender gramática y repetir palabras sino tratar de entender que tiene otro contenido, mucho más profundo y metafórico y entonces siempre hay que ir explicando un poco más cada palabra y los contextos en los que se usa [...] La lengua es un arte en sí mismo porque es transmitir el pensamiento de un pueblo pero en su propia lengua, en su propia forma de ver y vivir el mundo.

*Taller de Náhuatl*

Cuando las clases desposeídas no tienen acceso a ese arte que le dictan o cuando le dicen cuál es la belleza establecida y dónde debe de gozar estéticamente y

por qué debe de gozarlo, creo que tenemos la obligación de mostrar todo ese mundo artístico que está inmiscuido en un trabajo político de concientización, no solamente de goce estético [...] El arte como expresión de la mente humana, como concreción de las ideas es lo que le da sabor a la cultura, pero esta cultura refleja indudablemente todo tipo de ideas en una época determinada, toda una sociología, tanto de costumbres cotidianas, como de costumbres oníricas, como de costumbres culturales o costumbres místicas y todas estas cuestiones están inmiscuidas de lo que es la política. El ser humano, nada más por el hecho de vivir en una sociedad es inminentemente político.

*Juan Granados*

Mi concepción del arte [es] así: se trata de la vida, de tener la experiencia y hacer representación de ello. Esa es una de las concepciones menos académicas de lo que es el arte. Ya ha pasado el tiempo y puedo decir que el arte así como la ciencia, no es neutral. La misma construcción formal de las expresiones tiene que ver con toda una concepción conceptual y filosófica de lo que significa estar aquí parado y para donde ir. Y da soluciones o facturas expresivas-formales.

*Taller de Danza africana*

[...] lo estético, lo artístico, no necesariamente tiene que ser político, pero me parece a mí que cualquier obra artística de alguna manera expresa una concepción de las cosas, esta es una rebeldía, otra es un conformismo, aunque sea. [...] lo que sí subrayo, [y] me parece importantísimo, es que eso se salga y rompa el asunto comercial, porque ya no se trata, [...] tanto de que se hagan sólo cosas estéticas, por supuesto, sigue siendo importantísimo que se hagan cosas reventando la estética, pero lo que es muy importante es reventarle su puta madre a todos estos cabrones que están reventando el mundo y que están acabando con todo, la explotación viene de lejos, pero cada vez se amplía más la miseria y la muerte y la explotación vil, [...] si la estética sirve para eso a toda madre, pero si esa estética no la ve nadie, está guardada en un pinche museo o en realidad no tiene acceso a la cultura de abajo, al mundo cotidiano de la gente, vale verga [...] Si tu vas a hacer algo, buscar que produzca esa especie de reflexión o de extrañamiento o de romper esa cabeza cotidiana que tiene la gente, al echarles una rola, o ponerles una pintura o hacer un grafiti o algún pedo así, se trata sobre todo [...] de provocarles una rebeldía a la pinche cotidianidad y a la sumisión de la rutina, eso para mí me parece fundamental.

*León Chávez Teixeira*

[... la Galería] es un espacio abierto donde las personas vienen con el interés de aprender papel reciclado, pero sobre todo he notado, con el interés de acercarse a este espacio que les representa algo, que les llama la atención. Entonces, el estar aquí y tomar un taller ya implica una cuestión política y también cultural, social, artística.

*Taller de Papel Reciclado*

[...] nosotros no podemos separar la cuestión cultural de la política, para nosotros es un

quehacer cotidiano. En ese sentido con las instituciones culturales no tenemos más relación que la de exigencia y la seguiremos manteniendo hasta tener más posibilidades nosotros.

*FPFVI-UNOPII*

[...] el arte [...] tiene que ver mucho con la sensibilidad y con la manera en la cual percibes las cosas que te rodean y siento que cerrarse o como lo hacen muchas escuelas cerrar esta posibilidad por creer que el arte es una postura inútil respecto a la vida práctica o en su defecto creer que el arte es decoración, [...] hace que muchas situaciones del país no puedan ser resueltas de manera consciente.

*Taller de Historia del Arte*

[...] en la tradición comunista del mundo y México el rol de los intelectuales, artistas y mujeres y hombres de la cultura ha sido significativo; el ejemplo del movimiento muralista y la manera en que fue revolucionado por Siqueiros demuestran que comunismo y arte no están disociados, [...] las artes gráficas son herramientas para construir la conciencia de clase, para agitar, para movilizar [...] La relación entre arte, cultura y política, agregaríamos la ciencia, es indiscutible. No hay neutralidad, aunque el fin de la historia lo haya intentado. Aquellos que hoy insisten en la neutralidad, en un apoliticismo, insistiendo que el arte está por encima de la izquierda o la derecha, en realidad son funcionales a la dominación del capitalismo de los monopolios. Quieren concurrir al mercado con un arte, una cultura, una literatura neutros para agradar a la burguesía, pensando que así van a tener un espacio, una beca, más ello solo tuvo efecto durante la fase más oscura de la contrarrevolución de los años 90, esa *Wallpurgis Nacht* conocida como “fin de la historia”. El verdadero artista debe tomar partido en la lucha de clases, y el artista que aporta, que innova, es el que expresa lo nuevo, no el que expresa lo viejo.

*Partido de los Comunistas*

[...] la danza no es sólo moverte por moverte, estás comunicando algo, cumpliendo una función social, y tiene que ver con la historia. En este caso se trataba de pueblos guerreros que desarrollaron ciertas técnicas y eso es lo que refleja la danza, de ahí nace.

*Taller de Danzas Polinesias*

[...] la relación política de los talleres de la GACU está determinada por las características del espacio en el que se desarrollan, el Auditorio Che Guevara, así como por pertenecer a un proyecto de generar conocimiento al margen de las instituciones, en este sentido no podemos separar la cuestión cultural de la política [...] La propuesta cultural de los talleres se inscribe como parte de una propuesta política de transformar la universidad.

*Taller de Encuadernación*

[...] uno tiene que asumir la responsabilidad de organizar todo lo que aquí se haga y esa organización la hemos hecho colectivamente entre todos los compañeros que participamos en el taller, y con los compas de la Gale y con otros compañeros que trabajan aquí mismo. [Así] al ser un espacio autónomo están todas las condiciones dadas para que te organices, para que en colectivo se decidan los objetivos del trabajo, por eso mismo también es político el trabajo, que fomenta otra forma de vivir y de decidir [...] La gráfica es arte y una imagen te puede decir muchas cosas pero también depende mucho [de] cómo pongas esa imagen. Las figuras tienen ese simbolismo y en nosotros la idea [era] hacer imagen con forma de protesta porque es lo que yo siento cuando hago un diseño, el tratar de denunciar algo que está mal [...]

*Taller de Serigrafía*

La política es la toma de consciencia y la responsabilidad con el mundo que se habita, es inherente, necesario. La cultura es la reivindicación de las formas de apropiarse el mundo, de regular la responsabilidad que tenemos con el mundo [...] Hay una responsabilidad muy grande de tomar consciencia de que la escritura no es una cosa que está dada a los humanos por naturaleza, es una técnica que se aprende, se difunde, se enseña, se socializa. Y a través de su uso hay un compromiso, en el taller traté de empezar con esa reflexión, pues hay mucha gente que piensa que se nace para escribir, y hay gente que no, y finalmente es una técnica y se trata de irse apropiando de esa herramienta, de tomar consciencia de que eso que te estas apropiando es una técnica, saber cual es la responsabilidad cada vez que fijas una palabra en una hoja, la posibilidad de trascender, y tu compromiso con esa palabra que estás utilizando.

*Taller de Redacción*

[...] el software libre tiene una relación histórica económica y política directa [...] porque sin declararse un movimiento anticapitalista, muchos de los principios del software libre no cuadran con el capitalismo o sus objetivos de sacar una ventaja siempre [...]

*Taller de Software libre*

[...] todo acto es político. El arte en sí mismo genera intereses económicos, y por lo tanto políticos, y el arte es también una herramienta, nosotras lo veíamos como una herramienta para acercarnos a la política con todos los compañeros del taller, para nosotros es parte fundamental de la vida, la forma a través de la cual lo experimentamos, y pues es algo muy concreto a lo que te puedes acercar y dar un mensaje, acerca de la economía, o de la política [...] Aunque siempre se quiera hacer ver que el arte no tiene nada que ver, que es neutro. Nosotras peleábamos mucho con esa idea del arte para la élite, que el arte tenga que costar mucho di-

nero, que sólo se da en determinados lugares de forma cerrada [...] El arte nació para ser compartido, [...] todo el mundo hace arte aunque no quiera.

*Taller de Danza árabe*

En la Tropa del arte creemos que “el teatro sale de la vida” y el ideal es que regrese hacia la vida [...] Tenemos una posición dialéctica del arte, porque se saca de la vida, atraviesa el pensamiento y el trabajo creativo del ser humano, que es por definición histórico, social y económico y vuelve hacia la vida, hacia el público, quien al recibirlo completa la construcción del significado. Así, este diálogo permite socializar la reflexión [...] El teatro también es un medio de denuncia: se puede y se debe utilizar para comunicar el dolor del hombre [...] He aquí donde el arte puede ocupar un papel protagónico en la fundación de una nueva consciencia social, que llegue al público, donde se involucre al público y donde suceda una transformación dialéctica entre el desarrollo artístico y el involucramiento simbólico de las partes. [...]

*Tropa del arte, Taller de teatro y puesta en escena*

[...] hemos sido educados bajo un régimen en que cultura se entiende como la música de cámara, varias cosas que tienen una raíz en esencia de la gente que domina y todo eso. En la huelga lo que pasa es que cambió un poco el punto de vista. O sea, se cuestionó desde raíz cuál era la labor propia de la universidad y se hizo no sólo creación de cultura, se crearon redes importantes de gente que hacía teatro, que hacían distintas actividades, los murales propios, que generan otro punto de vista de qué es la cultura. Y sobre todo, permitió como nunca, que la universidad se acercara al pueblo [...] Entonces la cultura, el arte, es también político. Es como epidérmico en el sentido del propio ser humano y sobre todo del que milita. Quien descuida este sentido esta dejando de lado un aspecto de la lucha, una trinchera. Entonces es un espacio de lucha, de pelea. Desde ahí puedes generar distintas cosas, generar algo distinto de lo que nos han impuesto [...] Si la cultura no fuese importante, si el arte no fuese importante, pues tampoco a los de arriba les interesaría [...]

*Zin Kubo*

Tiene mucho que ver el arte con lo político y social, porque ya ni siquiera tratándose de música que le dicen panfletaria o que tiene el contenido explícito de lo social o de lo político, también el mismo arte, lo mismo artístico, se va formando en las relaciones sociales y políticas y no está peleada la calidad artística con una consciencia social. Algo por lo que muchos nos hemos movido para hacer algo o para que quede la consciencia social es que cada quien pueda explotar sus capacidades al máximo, dar las herramientas para que se exploten esas capacidades artísticas e intelectuales y eso es partiendo de una postura política y social, de asumir que tiene que haber justicia en cuanto a

la enseñanza y en cuanto a la oportunidad que tengan las personas, los seres humanos de explotar estas capacidades artísticas sin limitaciones económicas en el sector social.

#### *Taller de Teclado*

Creemos que la cultura, [...] es uno de los medios donde podemos desplegar conocimientos que hemos adquirido desde la historia, la economía, el arte y sobre todo desde la política. [...] A través del análisis específico de nuestra actividad, la práctica musical desde la ejecución del violín, hemos indagado las experiencias sociales que históricamente han llevado a su desarrollo como instrumento. Por ejemplo, advertir que mucha de la música que se llama “clásica” o “cultura” tiene fuerte raigambre popular, cuestión que es minimizada o eludida por la enseñanza tradicional de la historia de la música. Explicamos en el taller que algunos compositores supieron traducir al lenguaje formalizado, melodías populares y estructuras musicales; así como también intentamos advertir los usos políticos que ciertas composiciones y prácticas cumplen en determinados momentos históricos.

#### *Taller Anna Greki (violín)*

En diversos niveles. La relación del arte, la historia, cultura y política tienen una relación dinámica y relativamente autónomas. [...] como LTS-CC concebimos que la cultura es una actividad relativamente autónoma, así como el arte. A su vez el arte tiene un contenido absolutamente subversivo, como en Haití en 1946, puesto que actualiza el papel productor del ser humano. Sin embargo el artista, concebido como productor, como lo llegó a plantear Walter Benjamin, sólo puede obtener su mayor libertad creativa por medio de la caída revolucionaria del sistema capitalista, sistema que es absolutamente hostil con su actividad. No hace falta más que recordar una excelente frase de su introducción a su *Libro de los pasajes*, “el artista va a los pasajes a mirar, de lo que no se da cuenta es que va a buscar comprador” esta reflexión relacionada con Baudelaire expresa la hostilidad del capitalismo contra el arte. Simpatizamos por tanto con una serie de artistas que en siglo XX han manifestado su solidaridad con la lucha de los trabajadores. Ahora recuerdo al fundador de la Nueva ola francesa, Jean Luc Godard, que en el mayo francés fue con cámara en mano a filmar las tomas de fábricas.

Concebimos sus relaciones como entidades dialécticas vinculadas unas con las otras. Sin embargo la actividad que sostenemos tiene como principal objetivo explicar que, como decía León Trotsky, el proletariado debe conquistar el poder para obtener el acceso de la cultura que le ha sido negada en el sistema capitalista y que para eso es necesario construir un partido revolucionario. Eso está muy lejos todavía del horizonte, pero para nuestra práctica es una cuestión estratégica.

LTS-CC

## Socialización y construcción del conocimiento

Yo creo que las nociones de socialización y construcción quedan perfectas para definir un taller. El reto es establecer las condiciones para que se de la participación de la gente en la producción de conocimientos útiles. Desafortunadamente, pero no casualmente, ésta es una forma de trabajar que nos resulta crecientemente ajena... Ahora, ésta no es una tendencia natural... más bien el proyecto es naturalizarla. Pero tiene autoría y beneficiarios. Natural para mí es la capacidad que tenemos como especie de coparticipar para lograr objetivos. Lo que permanece oculto es para qué objetivos se fomenta esa capacidad y para cuáles se desalienta. Obviamente no es lo mismo ganar un campeonato de fut que frenar la privatización de la cultura.

#### *Taller de Pintura*

[...] mi intención es compartir el conocimiento en esta idea de que los saberes no se pueden vender sino compartirse y esa es una postura que es una postura tanto cultural, como política. Mi experiencia al dar al taller implica el transmitir lo que he aprendido en unos años y al compartirlo estoy entrando en una dinámica que en mi idea es que eso es anticapitalista, es un proceso antisistémico el poder desde los talleres, generar el gusanito en la gente como para darse cuenta de que hay muchas cosas que tenemos que reconocer y aprender para poder cambiar lo que vemos que no está bien y conservar, preservar mas bien, cuidar las cosas que tienen que ver con nuestra cultura como el caso de la lengua [...] Cada uno y cada una de nosotros tenemos un conocimiento respecto al mundo y todos podemos opinar de lo que sucede en él y todos tenemos unas experiencias, es decir hemos vivido en el mundo, entonces la posibilidad de intercambiar lo que yo sé con lo que tú sabes, con lo que saben los compañeros de los talleres o talleristas o banda en general, pues es la posibilidad de generar un diálogo más amplio y es la suma de diálogos lo que nos va a permitir aprehender el mundo desde muchas formas de ver y vivir el mundo y si lo hacemos sin la intención de imponer mi pensamiento sobre el de los demás entonces mi pensamiento se amplía se hace más grande y yo con el mío puedo ampliar el de otras personas. O sea, al establecer el diálogo intercambiamos nuestros saberes y modificamos nuestro ser, pero también el ser social como grupo [...]

#### *Taller de Náhuatl*

El objetivo [del taller] fue encausar todas las inquietudes y aprender de todos, crear una nueva experiencia colectiva, que representarían los primeros pasos para abrir caminos para otros proyectos. También fue un proceso de conocimiento. No cobrar el taller tuvo mucho que ver, pues todos los que se encontraban ahí, siempre tenían una sonrisa en la

boca. Se le dio oportunidad a gente que decía que, al menos en la experiencia de la lucha, no había tenido contacto con espacios tomados; [...] socializamos y construimos conocimiento, conociendo el contenido político y de la sentimentalidad de las experiencias propias y colectivas. Al menos eso para mí fue el aprendizaje más fuerte. Pero lo que a mí me dejó, como experiencia estética, fue que trabajar con tanta gente, sin cobrar, con dar verdad, la experiencia de decir “sé lo que significa dar”; me permitió transmitir una práctica danzística bien diferente, que configuraron mi propia forma de bailar.

#### *Taller de Danza africana*

La experiencia de acercarme a los asistentes a los talleres de una manera diferente, no tradicional, sino como en un sistema de iguales, donde no se exigen cosas, se hace porque gusta hacer lo que se hace [...] Cuando he dado mis talleres y alguien está pagando por el curso es diferente su reacción, compromiso y participación; aquí el compromiso varía, algunos valoran que sean de cooperación voluntaria y gratis, pero otros no. Como sea te saca de onda, porque no vienen y tú hasta pones de tu bolsillo, cuando terminas el curso terminas con algo que nadie te quita. Los chavos se quedan con algo que no les van a quitar y no tuvieron que pagar un curso de mil pesos.

#### *Taller de Papel reciclado*

Ha sido muy difícil y es algo que ha pasado mucho, hay compas que dicen: “yo doy un taller de guitarra, porque el movimiento y demás”, llegan, están dos, tres semanas, un mes y ven que no es tan fácil sostener un esfuerzo como ese; [...] ¿Cómo lo hemos instrumentado? Cuando alguien llega a nuestra comunidad se les plantea el proyecto que tenemos, los ejes que tenemos y a partir de esto el compañero se aboca a construir su taller, tiene esa libertad, pero la idea es que involucre los ejes que se mencionaron. La radio inició así, con un compañero que se comprometió con nosotros y nos enseñó todo, porque en la radio no hay profesionales de la comunicación, o gente que se dedique a la comunicación, sino que este compañero nos dio las herramientas y a partir de ahí las estamos desarrollando, o queriendo desarrollar [...] En las universidades a veces estorban mucho las bardas, y el conocimiento está encerrado en las escuelas, y nosotros seguimos creyendo que es reivindicable que lo que se aprende en las escuelas, sea en el nivel superior o medio superior tiene que ser llevado a la práctica, a las comunidades. El conocimiento que se aprende en las universidades es necesario que se refleje en la sociedad y los movimientos sociales estamos ávidos de que todo ese conocimiento que se está dando se refleje en los espacios organizados. Los universitarios tienen la posibilidad de tener conocimiento, de tener especialización en muchas cosas,

de poder utilizar esas herramientas a favor de todos, de socializarlas.

*PPFVI-UNOPII*

Dar una plática sobre tu trabajo implica solamente hablar de ti y plantear tus ideas y dar un taller implica también recibir las ideas de otros, implica también enriquecer los conceptos que tu traes con lo que los demás saben y con lo demás que están preguntando te obliga a ampliar el horizonte de información. Los talleres han funcionado bien ya que nuestro taller es hasta cierto punto un poco tertulia. Implica también la información en datos duros y la otra parte que es una parte muy vivencial con toda la gente con la que convivo. Es entender que existen relaciones entre lo que se enseña y entre lo que se vive y esa es de las dinámicas que me han servido para llevar a flote el taller, hacer que las cosas tengan una correspondencia en la vida cotidiana, si no simplemente se convierte en una clase donde que recopilas información [...] Monopolizar el conocimiento es meter un autogol. Es muy cierto que si tienes gente que no sabe es muy fácil controlar, pero también es cierto que a la larga realmente todos nos jodemos unos con otros entre menos nos digamos las cosas. Lo que creo es que se debe seguir conociendo mucho más, que ese aprendizaje también es hasta una responsabilidad. Yo lo siento como una responsabilidad social. Si hay gente que quiere aprender ¿por qué no enseñar?

*Taller de Historia del arte*

[...] empecé a experimentar dinámicas y fue con la idea de que el conocimiento no estuviera privatizado, de generar sentimiento de comunidad, y bueno, no sólo era dar clases, también aportar al proceso de la galería [...] No soy quien más sabe, pero pues lo que sé lo quiero compartir de otra manera, creo que es algo que nos cuesta mucho a todos, es algo en que debemos trabajarle mucho, saber que el conocimiento no es propiedad privada, sino que nos llegó y hay que trabajarlo, y si lo compartes se pueden hacer cosas muy buenas [...]

*Taller Danzas polinesias*

La Universidad nos ha hecho un poco torpes en este sentido: “tú eres un ignorante porque sólo sabes de medicina” y a lo mejor es un ignorante porque sólo sabe de eso y nos volvemos unos ignorantes instruidos a fin de cuentas, se acabó esa chispa de querer saber más, y no saber por saber, saber porque algún día se presentará la oportunidad de aportarlo, pero no, no lo tenían, esa es la otra experiencia que me llevo y que yo siempre traté de evitarla”, de decirles que lo hicieran, de hecho, de llevar esto como si fuera una escuela, traté siempre, pero a lo mejor eso fue también lo que los cansó, “escuela, yo ya tengo una” y no quiero venir a encontrar otra aquí.

*Taller de Guitarra*

Si hablamos de la encuadernación en particular, el taller difunde las técnicas de encuadernación mediante el trabajo colectivo y de cooperación voluntaria, esto resulta muy accesible para aquellos que no pueden pagar los costos de este tipo de talleres en otros lados institucionales [...] La dinámica es interesante porque en verdad se aprende de forma colectiva, en la experiencia del taller de encuadernación me he dado cuenta que cuando no me da tiempo de estar con cada uno, entre ellos se ayudan y se aprende mejor, también sucede con los materiales, todos se apropian de lo que hay para el taller y lo asumen como parte de todos.

*Taller de Encuadernación*

Decir socialización del conocimiento, compartir conocimiento, tiene claramente una implicación política. Las prácticas de transmisión de conocimiento y lo vemos mucho en la escuela o en cada una de nuestras carreras por ejemplo, es algo muy individual, es como tú te estas preparando para tu futuro, y en la medida en que uno dice socializar el conocimiento, nos estamos preparando en colectivo para un futuro igual colectivo. La misma práctica trae detrás una posición política. [...] Nuestra experiencia es distinta, por ejemplo, entre todos sacamos el material que cuesta un varo y no tenemos ese varo, entonces ¿cómo le hacemos para comprar nuestro material junto? Entonces hemos organizado rifas para sacar un dinero y con eso comprar el material, pero todos nos aplicamos a vender los boletos, etc., y esas experiencias a la larga te van dando aliento, pues te das cuenta que no eres tu un individuo solo por la vida que no puede crecer y formarse “chido” [...] Creo que el taller de serigrafía es una muestra fehaciente de que organizándonos y ayudándonos mutuamente se pueden realizar grandes cosas, porque el taller no solamente se ha quedado aquí en la Galería, ha salido a otros lados como Pantitlán, Oaxaca, Chiapas, Morelos, Guerrero; entonces esto para nosotros es muy importante pues otros colectivos u organizaciones nos toman en cuenta y se fijan en nuestro trabajo como taller pues eso demuestra que no estamos monopolizando el conocimiento de la serigrafía sino que lo estamos difundiendo con otra gente y pues realmente eso es muy chido, como experiencia de vida es muy importante, pues socializas con otra gente, compartes puntos de vista, anécdotas, etc., que a la larga te van haciendo mejor y te hacen dar cuenta de que no estás solo y que no solamente es “el individuo” el que puede sobresalir en este país y en esta sociedad.

*Taller de Serigrafía*

En la academia se imparte el conocimiento, casi siempre, de forma vertical, en donde el profesor es la máxima autoridad; en donde la institución, ya sea la UNAM, IPN, UAM, UACM, tiene un papel preponderante en la formación del individuo y en la capacidad de crítica de

éste, la capacidad de crítica está regulada por la institución [...] Tampoco creo que los talleres que se imparten fuera de la academia no tengan un objetivo concreto, o que el responsable de impartir un taller no maneje un discurso específico [...] Un conocimiento alterno al que se enseña en las academias debe ser mucho más crítico que el conocimiento que se produce de forma tradicional. Su objetivo, me parece, radica en la aportación que pueda realizar a la sociedad actual en la que nos desarrollamos, este conocimiento debe tener claro el tipo de sociedad que somos, debe ser amplio, multidisciplinario, incluyente, sobre todo con otros discursos que a pesar de los años aún perviven, (pienso por ejemplo, en las prácticas de la medicina tradicional indígena de nuestro país). El objetivo de éste, según me parece, radica en la capacidad de responder a las problemáticas del contexto actual en el que nos desarrollamos, un conocimiento que tenga la capacidad de asimilar las adversidades del siglo XXI, un conocimiento que siempre esté cuestionándose y que sea útil.

*Taller sobre el conflicto árabe-israelí*

Mi interés era por espacios físicos donde se pudiera esparcir el conocimiento de la misma manera que el movimiento del software libre opera día a día en la red, el software libre es todo ese mundo de programas de los cuales el programador ha dado la libertad a los usuarios de ver el código fuente, de usarlo para lo ellos quieran, de modificarlo, distribuirlo, copiarlo y pasarlo a sus amigos si ellos quieren. Eso genera toda una cultura de compartir, y mucho de esto sucede en la red, es donde se distribuye el software. Está en el Internet para que tú lo puedas descargar y es donde la gente se encuentra para aprender sobre ello; cuando alguien tiene una duda o una pregunta en un foro, en Internet o en una lista de correos alguien con más experiencia, les contesta o le ayuda; no hay dinero de por medio hay un deseo por parte de todos de hacer que todo el movimiento siga adelante [...] La educación es eso, si no haces algo por ti mismo pues ya no es tuyo. La escuela es un laboratorio controlado y los estudiantes unos ratoncitos adentro, no es real no es el mundo real y estos espacio se acercan más a lo real porque es gestionar proyectos por tu cuenta sin recursos de la universidad, sin apoyo de ningún tipo. Yo creo que es una experiencia mucho más formativa el trabajar en estos espacios.

*Taller de Software libre*

[...] hemos aprendido la importancia de esa socialización, es decir, esa distribución de uso social de lo que nosotros construimos, que se opone a la mercantilización, porque no vendemos lo que hacemos, sino que lo socializamos y compartimos, lo ponemos a disposición de todos. En ese sentido, siempre hemos pretendido que la gente aprenda de nosotros y nosotros aprender de la

gente, con el fin de formar un espacio donde sea posible la creatividad y no la imitación disciplinaria; que se puedan generar espacios de creatividad a través del intercambio. La gente con la que hemos trabajado nos entregaba algo a cambio por nuestro esfuerzo, eran cosas que nos han dejado aprendizaje (como música, relatos y tradiciones culturales) y han incrementado nuestra capacidad de crear, además de que ayudamos a dignificar lo que para ellos es significativo [...] Hablamos de la socialización en gran parte, porque nosotros aprendimos del teatro y lo enseñamos ahora. En el aspecto de la construcción, estamos tratando de rescatar como Tropa del arte que el arte, y el teatro en particular, no es un ejercicio de enajenación o de volar en mundos místicos y mágicos, sino que permite aprender cosas y construir conocimiento.

*Tropa del arte, Taller de Teatro y puesta en escena*

[El taller] era también abierto en cuanto a que no había tanta tradición académica en el taller y los que lo tomaban podían sacar dudas, participar, enriquecer ellos mismos el conocimiento, no como se acostumbra muchas veces, que es solamente ir a escuchar al que da el taller o la clase, sino que entre todos se pueda construir algo [...] No es lo tradicional en cuanto a que hay una posición más horizontal con el tallerista. Tenía un programa para enseñar, un guión, no a fuerzas tenía que cumplir con ese programa o esa calendarización de temas, sino que se iba dando y enriqueciendo de acuerdo a lo que pedía el propio alumno o el que tomaba el taller. Esta situación enriquece la experiencia de cómo enseñar a ciertos sectores, por ejemplo a adultos, trabajadores, jóvenes, estudiantes, a gente que tiene ya conocimiento del instrumento. También, sirve para aprender a enseñar, en un crecimiento mutuo; yo enriquezco mis conocimientos a la vez que ellos aprenden una disciplina artística y generan sensibilidad en lo social a través de esta relación de solidaridad.

*Taller de Teclado*

Partimos de que la actividad pedagógica entre varios, da elementos de aprendizaje/enseñanza mucho más ricos que trabajar únicamente con una persona, buscando romper con la tradición de la educación musical escolarizada: el maestro como el que sabe y el alumno como aprendiz [...] Cuando uno emprende una actividad pedagógica, despliega todos los conocimientos y prácticas que ha adquirido a lo largo de su vida. El taller pretende ser una actividad orgánica, que despierte y afirme las capacidades creativas presentes en todos los hombres, encaminado a que esa actividad tenga cierta realización social e impugne el orden de lo dado. Por ejemplo, junto con otros compañeros que tienen experiencia en la práctica musical, hemos advertido la importancia de los movimientos del cuerpo, de su expresión y expresividad dentro de la pedagogía y

ejecución musical, advertimos que al involucrar esa dimensión fomentamos la posibilidad de orientar todos los sentidos en una síntesis liberadora dentro de determinada práctica.

*Taller Anna Greki (violín)*

## Espacios independientes

[...] al perder la función o el objetivo principal que es interactuar con las demás personas y generar procesos de consciencia, pierden la esencia de lo que son, no puede existir un lugar o no deberían existir los lugares que solamente se preocupan [del] arte o la cultura como si fueran una expresión única y exclusivamente de una clase social, [y no de una clase] que está siendo explotada; si se pierde esa característica, pues se pierden también su objetivo y su esencia de apoyo [...]

*Comité Cerezo*

Eso de privatizar la UNAM es como dejar a los que tienen posibilidad y si no pues te jodes, entonces está bien [...] que existan espacios políticos, porque van a la lucha y yo creo que la lucha de poder obtener algo que está enmarcado en las leyes y que los antepasados han luchado por eso, y que te quiten y que empiecen a limitar a los sectores, pues no es muy grato. No porque tengas posibilidades de adquirir, no porque tengas un mejor poder de adquisición, vas a ser hasta mejor artista o vas a ser mejor estudiante y yo creo que eso de privatizar la UNAM y que existan lugares como este que tengan actividad política, hace que las autoridades tengan los pies en la tierra y que no empiecen a hacer algo de privatización y que no encasillen a la cultura como algo monetario.

*Juan, FES-Zaragoza*

Creemos que es obligatorio para los que quieren cambiar la sociedad utilizar todos los medios disponibles y en el caso de la universidad es muy importante conservar, defender y de hecho conquistar más espacios autónomos con respecto a las autoridades [...] Es importantísimo, incluso en términos de derechos democráticos elementales, defender esos espacios e intentar ganar otros [...] Hay algo importante que mencionar. Nosotros defendemos los espacios a capa y espada pero tenemos diferencias con las políticas de algunos de ellos. Muchos espacios han dejado de funcionar para el movimiento. La política que muchas organizaciones manejan en esos espacios también las criticamos [...] Sin embargo si la rectoría o las direcciones de sus planteles intentaran quitarles esos espacios, obviamente estamos con ellos en la defensa de esos espacios, como lo hemos estado haciendo.

*Grupo Internacionalista*

Los espacios independientes son como islas dentro de un gran sistema monstruo que devora todo a partir del interés del dinero. Es decir, se antepone siem-

pre el interés comercial o el interés de acumulación de conocimientos, en el caso de la academia y en el caso de los talleres la importancia es que se puede compartir esos conocimientos y ayudan a un proceso de concientización cultural, político, social, aunque sea así de a poquito como hacer una manta.

*Taller de Náhuatl*

[...] en las galerías institucionales tu participación es nada más llevar los cuadros y adiós. No puedes participar más, todo está ya determinado por otras personas. A menos que seas una vaca sagrada, no tienes mayor trato, son bastante secos [...] Debería [en cambio] haber galerías de esta naturaleza en cada barrio, aunque parezca utópico. No una casa de la cultura, sino un lugar donde realmente el arte sea de trinchera, sea una cuestión vital de ayuda en todos los ámbitos.

*Juan Granados*

[...] actualmente tengo oportunidades de dar talleres de danza butu y afro-cubana y no se pueden dar porque muchos espacios cobran rentas y porque los administradores de estos espacios no permiten que ganes más que ellos [...] Tener un espacio propio, organizarlo y gestionarlo a tu manera y tiempos, es otra cosa. Los espacios independientes son la onda, lo son todo. Permiten la construcción de dinámicas productivas, depende si son políticos, pero en este caso los espacios independientes políticos permiten la construcción de dinámicas que generan relaciones diferentes. Además de repensar un montón de cosas y generar experiencias que te van nutriendo como ser humano y hacer de estos espacios un ente vivo, hacerlo propio.

*Taller de Danza africana*

[...] los espacios independientes trabajan por sí mismos, son como la piedrita en el zapato del sistema, creo que hay cosas pequeñas pero muy enriquecedoras dentro de esos espacios que valen la pena.

*Taller de Papel reciclado*

Creemos que las instituciones de gobierno no hacen cultura, que la cultura no se hace detrás de un escritorio, eso es algo que siempre hemos tenido claro. Algo que también tenemos claro como organización, es que el Estado, el gobierno, tiene la obligación de garantizar la educación, la obligación de garantizar la cultura. En este proceso en que nosotros estamos, pues estamos tendiendo ser autónomos, a crear una autonomía, creemos que ya hemos logrado algunas cosas, pero tampoco podemos engañarnos y no podemos desvincularnos del sistema en el que estamos en este momento, no podemos decir: "nada con el gobierno", que es la posición que tienen los zapatistas, nosotros decimos: "está chingón, y si en algún momento podemos llegar a hacer eso, pues lo vamos a hacer", pero en este momento creemos que es un poco difícil [...] No concebi-



Isabel (integrante del Taller de dibujo creativo impartido por el TAI en la Galería Autónoma CU), *Aún así domesticamos, al fin de cuenta pies andando.*

mos hacer cultura en espacios desvinculados, creemos que sí podría generarse, porque hemos visto a muchos colectivos que han generado eso y que está muy chingón lo que han hecho y lo respetamos, pero nuestro trabajo va a la inversa, rescatamos el espacio y a partir de tener el espacio, ya generamos proyectos.

#### PPFVI-UNOPII

[...] muchas de las grandes instituciones del arte hoy, fueron primero espacios independientes. Eso es triste, que de repente todo tienda a ser academia, pero es un hecho que no siempre puedes ser independiente. Sin embargo creo que es un buen punto de reunión para las nuevas generaciones tanto de artistas, como de teóricos, no sé, incluso de coleccionistas de arte. Porque eso de quererte atar siempre a los espacios institucionales también habla mucho de la incapacidad de poder proponer cosas nuevas. Las cosas nuevas generalmente tienden a ser un poquito relegadas justamente porque no hay un espacio para su apreciación y la creación de espacios independientes.

#### Taller de Historia del arte

Mostrar el arte y la cultura, darle espacios es un desafío al poder. No olvidemos que los nazis, Pinochet y otros que intentaron asaltar la razón empezaron por quemar libros, obras de arte, por perseguir a todos los intelectuales y artistas. La privatización del arte es un equivalente. Al contrario mostrarlo en el espacio público a contracorriente de la época es una gran contribución a la lucha de la clase trabajadora y los oprimidos por su emancipación.

#### Partido de los Comunistas

[...] los espacios yo creo que los hace uno. Los espacios no son libres porque sí, te digo que estábamos nosotros dentro de una institución que era de Desarrollo Social y el espacio era libre, tan libre que la neta éramos quebrados todos, si no tenías dinero con qué pagar pues le decías al maestro sabes qué, que ahora no tengo con qué pagar y ese güey se aventaba el pedo con la dirección del lugar; [...] mi experiencia es que

debería de haber más espacios, [...] más abiertos, porque éste es de la comunidad universitaria, debería haber espacios abiertos pero para todo el mundo, porque estamos ahorcando a la juventud, no le estamos dando chance de elegir ¿qué tienen para elegir?, nada, no saben hacer nada, llegan a los 15, 17 y no saben hacer nada y eso es malo, deberían ya haber cursado ya por dos o tres pinches oficios, [...] porque es bien gacho tener ganas, cuando uno de verdad tiene ganas de hacer algo diferente y que te digan en las escuelas profesionales: “¿tu edad?”, pues 18, “no, a ti ya no te vamos a dar papeles porque tú ya no alcanzas ficha, tú ya estás muy viejo”, y así te lo dicen, no hay oportunidad, por eso debería de haber más y es que ¿quién va a pagar 200 varos por una clase?

#### Taller de Guitarra

[...] la forma de interesar a los compañeros que asisten en los proyectos independientes en general, a veces es difícil porque llegan con una idea muy negativa del Che y a lo largo del taller se dan cuenta de cómo funciona el espacio en contraposición de lo que las autoridades difunden. Sobre las condiciones prácticas, las limitantes son pocas, tal vez al principio era un problema la falta de mesas y materiales para iniciar, pero en el transcurso de los talleres este tipo de problemas se ha solventado.

#### Taller de Encuadernación

[...] los espacios y los modos, materialmente están cerrados a que la gente pueda hacer uso de esos espacios del modo que quieran hacerlo, pues aunque las condiciones se prestan, las autoridades no [...] Hay alguien que te está restringiendo tu actuación libre, en este caso artística, pero hay otras cosas que te restringen, incluso el mismo conocimiento, la investigación, etc. [...] La Galería representa esa parte de los espacios independientes porque es la Galería Autónoma, y la palabra Autónoma para nosotros significa muchas cosas y para [por ejemplo] que no está subordinado a decisiones que tú no tomes, tu participación es imprescindible y la toma de decisiones por ti o nosotros mismos es imprescindible. Y por otro lado, Autonomía también significa [...] no recibir apoyo de nadie salvo de la misma gente que en este caso está en los talleres, entonces esa situación nos coloca en la necesidad de trabajarlo colectivamente porque individualmente no puedes hacerte de tu material, [lo que] nos obliga a organizarnos de algún modo para poder sacar algo que uno tiene la necesidad de expresar.

#### Taller de Serigrafía

[...] el espacio es de quien lo trabaja, [los asistentes al taller] entendieron que el Auditorio es de quien está ahí. Somos personas que hemos asumido una responsabilidad con los espacios estudiantiles, no estamos dispuestos nada más a venir a entrar y salir, sino de dar un salto

cuantitativo y tener una apropiación real, un lugar donde también puedo decidir, y no un aula magna, un espacio donde las decisiones no son nada más porque se me antoja, si no que se legitima con el trabajo.

#### Taller de Redacción

El rescate de estos espacios me parece vital para el fortalecimiento y la construcción de una sociedad crítica y consciente [...] El demostrarnos a nosotras y a nosotros mismos que los espacios se pueden mantener sin la tutela o dirección de las instituciones es vital para la construcción de nuevas utopías.

#### Taller sobre el conflicto árabe-israelí

Cuando los proyectos están subsidiados por el gobierno u otra institución, o por una empresa privada no puede dar los mismos resultados, no puede haber algo permanente en ellos porque no es algo que las personas que participan puedan sentir que es suyo, que puedan decir: nosotros hicimos eso y lo vamos a cuidar. Yo creo en el software libre, creo en la autogestión, creo en la autonomía entonces yo quiero verlo funcionar y quiero dar talleres en espacios que funcionen de esta manera [...]

#### Taller de Software libre

[...] estaba este espacio muy presto para la gente que no tenía mucho tiempo, que no podía pagar un taller en otro lado, o que no tenía la posibilidad de acercarse a la experiencia de la danza por la vía institucional. Siempre pensamos en acercar la experiencia de la danza para generar la consciencia de tu propio cuerpo, tener la posibilidad de hacerlo con gente que no tenía el financiamiento para pagar talleres académicos. Era estar generando espacios, pues para experimentar, espacios también manejados por los estudiantes, para los estudiantes y la comunidad en general. Básicamente fue por eso que quisimos dar el taller ahí, en el auditorio, porque también el auditorio estaba siendo muy desprestigiado y parecía que todo lo que había ahí era como oscuro y turbio. Y entonces justo la idea era cambiar esa percepción, ser partícipes de algo y crear algo nuevo, colaborar con la idea de que todos lo podemos generar y así acercarnos muchas personas al trabajo.

#### Taller de Danza árabe

Peter Brook plantea que para hacer teatro sólo se necesita un lugar y espectadores. En la Tropa de arte hemos trabajado mucho bajo el concepto de “el espacio vacío”, que consiste en adaptarse a lugares que no son precisamente teatros o escenarios, y donde los recursos escenográficos y técnicos son escasos o nulos; lo importante es adaptarse y aprender del lugar y aprovecharlo al máximo. El Auditorio del Che, aunque no tiene su escenario completo, tiene un pequeño espacio el cual le da ciertas especificidades a la actuación. Queremos ver ventajas y medios de experimentación y

diversidad en todas las determinaciones del espacio de trabajo, en vez de sólo ver limitantes [...] Los espacios del Estado los controlan personas que tienen una visión de arte, muy distinta a la nuestra: consideran que no cualquiera puede hacer arte y que no cualquiera puede tener ese derecho, y a nivel político, por lo tanto no canalizan esfuerzos a que se construyan espacios donde cualquiera pueda llegar y tener una experiencia, y esto sucede particularmente con el teatro. Además, a nivel político, es una desgracia inaudita la manera en que las personalidades influyentes del medio controlan el acceso al disfrute de la creación y lo reparten en razón del acrecentamiento de la hegemonía de sus proyectos. En verdad, si bien el Estado es de las pocas fuentes “democráticas” para consumo (debido a gran cantidad de subvenciones que permiten exponer mucho arte gratuito), no hay nada democrático en el acceso a la creación; [...] los espacios independientes son santuario de este tipo de actividades; el día que se pierdan estos espacios, vamos a estar totalmente sometidos, sojuzgados a las exigencias de los que controlan los espacios, y ya no podremos entregarnos libremente a lo que exige la acción y la experiencia de las personas que van a enfrentarse al arte. Los espacios independientes son los únicos donde la libertad de expresión está garantizada, porque surgen como compromiso y esfuerzo de la sociedad civil por accionar libremente.

*Tropa del arte, Taller de Teatro y puesta en escena*

No sé, todos los espacios que las autoridades tienen y que no hubiese siquiera un referente distinto a eso, sería aterrador. El movimiento los ha ganado, eso hay que decirlo. Todos los cubículos que hay, todos los espacios que se prestan sin mayor problema al movimiento estudiantil o a los estudiantes así en general, se debe a que el movimiento estudiantil ha mantenido una presión. Creo que son fundamentales, porque marcan un referente distinto, como a toda esta cascada de la autoridad.

*Zin Kubo*

La importancia es que podemos demostrar que no necesitamos de un aparato burocrático para que se echen adelante proyectos de índole académico, cultural, artístico y político. Se puede demostrar que también como estudiantes podemos echar adelante muchos proyectos y que podemos regirnos por nuestras propias formas tanto de enseñanza como de aprendizaje. Aprendí mucho gracias a que se dio el ambiente como espacio independiente, a que ellos participaran mucho y nos podíamos enriquecer todos, incluido yo. Y además, es importante independizarse de ese aparato burocrático, crear otras formas de enseñanza y aprendizaje. Creo que ahí también está la importancia de estos espacios; demostrar que organizándonos y poniendo nuestro granito de

arena se pueden hacer muchas cosas enriquecedoras para todos.

*Taller de Teclado*

El *acto de cultura* por excelencia en la huelga y después de ella: la toma de espacios, permitió desarrollar proyectos de cultura más allá de las primeras demandas por las que se decide luchar. En este sentido, la huelga desplegó posibilidades de *creación cultural* que de no haber tomado el espacio universitario abrían sido limitadas [...] Los espacios independientes son *factor de cultura*, en el sentido que obligan a analizar cuidadosamente las necesidades que llevan a tomar un espacio; debido a que dentro de la universidad es sumamente difícil tener acceso a espacios para desarrollar alguna actividad política, académica o artística si no se es parte de alguna mafia o simplemente siendo estudiante, trabajador e incluso académico. Estos espacios también son *factor de cultura* porque permiten analizar las formas en que las instituciones gestionan sus espacios, porque existe la posibilidad de transformar el uso y la participación de sectores excluidos de espacios dentro de las instituciones y porque permiten empapar de cometidos políticos y organizativos a la práctica cultural.

*Taller Anna Greki (violín)*

Los espacios independientes tienen una importancia relativa. La autonomía del Estado, de los partidos patronales deben de estar, a nuestro modo de ver, vinculados a un proyecto político revolucionario que no se limite a brindar espacios alternativos. Hemos visto en muchas ocasiones proyectos alternativos y autónomos en escuelas y universidades, que al desvincularse de las sociedad y sus conflictos han terminado por degenerar en espacios privados y en aislarse en el caso de la UNAM del ancho grueso del estudiantado. El problema de la autonomía en las organizaciones estudiantiles es una cuestión “polémica” justo por el problema que significa enfrentar a las autoridades universitarias con un trabajo paciente vinculado a obtener nuevas conquistas como forma de defender lo logrado en la UNAM desde hace más de 40 años. Polémica puesto que hemos discutido con compañeros que opinan que la “autonomía” y la “autogestión” vinculada a teorías de corte anarquista o de la mala lectura de las propuestas de José Revueltas, los ha llevado a la adaptación de conjunto del régimen universitario. En nuestro punto de vista los espacios autónomos conquistados por la huelga de la UNAM en 1999 son muy importantes para poder cuestionar el régimen universitario pero debe de estar vinculado a la lucha cotidiana contra los planes no sólo de la Rectoría sino del gobierno.

*LTS-CC*

## Lucha ideológica

[...] el arte o la cultura en general son una forma de expresión humana y son una herramienta con la cual también nosotros podemos difundir la cuestión de los Derechos Humanos, [...] a través de la revista *Revuelta* que es el instrumento que hemos encontrado más idóneo para la difusión de la cultura pero una cultura que contenga los rasgos políticos e ideológicos de lo que estamos buscando, en este sentido, una transformación social.

*Comité Cerezo*

La pretensión de construir ideología utilizando el arte, termina produciendo adoctrinamiento. La ideología confundida con adoctrinamiento no lleva más que a debilitar la función crítica; por otro lado puede ser útil para conseguir objetivos inmediatos tanto de grupo como individuales. Así, la ideología de un grupo, partido, clase, colectivo o movimiento social, para que cumpla un papel constructivo, ha de tener un componente creativo/utópico y uno crítico/práctico. Pienso un poco en la propuesta de Hugo Zemelman de abrir lo dado a lo posible... y en ese proceso tanto la ideología como el arte juegan un papel importante...

*Taller de Pintura*

Consideramos que el problema fundamental que aqueja a la humanidad hoy en día es un problema de consciencia. Consideramos que la consciencia de los explotados y los oprimidos no está a la altura de sus necesidades, de sus tareas históricas. Marx tenía una frase que decía que la ideología dominante siempre es la ideología de la clase dominante, en cualquier sociedad y eso ocurre con el arte también. Es decir, el arte no puede salirse, por más que quiera, fuera de la ideología dominante en una sociedad. Claro que el arte puede servir para un proyecto revolucionario. Ahora, decir que el arte es fundamental para la revolución ahí es donde habría discrepancia; yo creo que no. [...] un punto de vista muy común es pensar que lo que hace falta es una revolución cultural, que lo que está a la orden del día ahorita es una revolución cultural para poder transformar las condiciones materiales, al respecto, como marxistas estamos claros de que las cosas son al revés. Una revolución ideológica implicará una revolución material y no al revés. [...] ahora, en cuanto a estrategia política, nosotros usamos todo lo que sea necesario para elevar el nivel de consciencia de la clase obrera y los oprimidos para llevar a cabo esa revolución. Si dentro de esos medios entra el arte y la cultura, se usan.

*Grupo Internacionalista*

En México, la parte artística siempre ha sido un coto exclusivo y muy restringido, tanto por el Estado, como por las clases económicamente fuertes. Entre ambos siempre han dictado cuáles son los paradigmas del arte, qué es arte, qué no es

arte. Ante esa situación es muy difícil oponerse y fuera de una pequeña experiencia que hubo en la Prepa Popular, en Tacuba, con algo que se llamaba talleres de arte, no había visto alguna experiencia similar donde se ofrezca un espacio para tu pensamiento artístico y tu lucha.

*Juan Granados*

Empezamos a hacer ese trabajo más político, más social y es donde empezamos a reflexionar más puntual en la cuestión de la cultura, y empezamos a ver que si nosotros no rescatamos la cuestión de la cultura como tal los compañeros no ven más allá, o no vemos más allá la lucha, si no nada más la vemos para adquirir algo. [...] Para transformar el país, aparte de hacer una revolución, y aparte de que tengamos que derrocar al actual gobierno, pues también tenemos que hacer este trabajo [desde la cultura], antes, después y durante. Este trabajo nosotros pensamos que es esencial hacerlo para la aportación que queremos hacer al movimiento social.

*FPFVI-UNOPII*

El socialismo conocido, construido a lo largo del Siglo XX, es un gran paso de la humanidad; que Gorky, Ostrovsky, Eisenstein, Pudovsky, Louis Aragon, Paul Roberson, Neruda, Chaplin, Vallejo, Guillen, Alberti, Sholoyov, Volodia Teitelbom, Shostakovich, Brecht, Miguel Hernández, por citar sólo unos pocos, son manifestaciones de lo que el arte proletario puede aportar para enriquecer el tesoro que la humanidad ha acumulado en ese sentido a lo largo de la Historia. [...] Hay una preocupación partidaria para además de forjarse en la concepción del mundo del proletariado que es el marxismo-leninismo, nos formemos con una vinculación al arte y la cultura en tanto que es una expresión de la lucha de clases.

*Partido de los Comunistas*

[...] en un ambiente como en el que vivimos hoy, en un sistema como el que domina, todo espacio es de pelea. O sea, no hay forma de desvincular la cuestión cultural, entendiendo la cultura incluso en un espectro más amplio, como una forma de vida, como una forma de entender el mundo. [...] Todo espacio, la literatura, todo espacio artístico, toda manifestación artística antes que otra cosa, la concebimos como un espacio de pelea, de resistencia.

*Zin Kubo*

Uno tiene la posibilidad, y quisiéramos invitar a que la gente lo intente, de decir a través del arte muchas cosas que si se dan a conocer por un medio tradicional, como un periódico, es muy difícil captar la atención de los demás; por supuesto no hay que renunciar a la protesta directa y a la organización, sino hay que enriquecerla con la creatividad y con otras posibilidades de

otros medios y espacios que permite el arte. Aquellos que creemos en la libertad, debemos consolidar todos los frentes en pos de lo que está pasando en el mundo y de lo que persigue gran parte de humanidad para ser más libre: el arte es un frente de lucha por el ser humano. Por eso somos la Tropa del Arte. ¡Viva el arte libre!

*Tropa del Arte, Taller de Teatro y puesta en escena*

En la LTS-CC impulsamos concretamente dos tipos de actividad de orden cultural. En un nivel hemos analizado desde el punto de vista teórico la relación entre arte, cultura y revolución desde el marxismo revolucionario para no cometer los catastróficos errores del dogmatismo estalinista en el siglo pasado. Pensamos que este es el punto de partida de cualquier práctica cultural vinculada a la necesidad histórica del derrocamiento de la sociedad capitalista. Pensamos que León Trotsky, además de analizar una serie de procesos vinculados a la lucha de clases [...] también acertó en torno al problema de la cultura, el arte y la revolución. En ese sentido pensamos que sus textos sobre el tema (*Literatura y revolución* y el *Manifiesto por arte revolucionario* escrito en conjunto con el poeta francés Andre Breton) son muy esclarecedores. Trotsky, ese hombre que tenía prohibido el visado en todo el mundo, acertó en polemizar contra la política cultural del estado soviético en la época del llamado "realismo socialista" desarrollado por Alexei Zhdanov, planteando que es vital "la máxima libertad del arte para la revolución y la revolución para la máxima libertad del arte" criticando la censura del gobierno estalinista sobre el arte simpatizando en mucho de los planteamientos de algunos importantes vanguardistas que a su vez eran parte de nuestra tradición revolucionaria. Esto lo vinculaba a la necesidad de concebir la cultura como un espacio "relativamente independiente" bajo la premisa de que el proletariado y los pobres de la ciudad y el campo al ser excluidos de la cultura deben tomar del poder para la conquista de la misma. En otro sentido el marxista Walter Benjamin acertó en analizar estos problemas en otro contexto, [...] llegando a conclusiones similares sobre el tema a las de León Trotsky. Este primer nivel lo asumimos a través del estudio y divulgación de estas posiciones (ponencias, artículos, charlas) para esclarecer el tema desde el marxismo planteando el pensamiento de León Trotsky y otros marxistas del siglo XX (Benjamin, Mariátegui, y en cierto sentido estudios de la Escuela de Birmingham) como una alternativa marxista al estalinismo que tuvo muchos errores graves que han dejado en una mala posición a los herederos de Marx. En ese sentido hemos realizado ciclos de cine en la UNAM, en nuestro local político y hemos analizado en nuestra revista teórica *Contra la Corriente* obras cinematográficas como la de Eisenstein y Raymundo Gleizer y, prontamente sobre Dziga Vertov bajo esta perspectiva.

LTS-CC \*

FPFVI-UNOPII (Frente Popular Francisco Villa Independiente- Unidad Nacional de Organizaciones Populares de la Izquierda Independiente)  
Socias: LTS-CC (Liga de Trabajadores por el Socialismo-Contra Corriente)

NOTA

**La** Galería Autónoma CU, Auditorio Che Guevara, es un espacio que se ha construido como puente para vincular expresiones políticas, artísticas y culturales, desarrollando un trabajo político en colaboración a la construcción y revaloración de la cultura de lucha de los estudiantes que trabajan constantemente por la transformación del orden de lo dado.

La Galería surge como respuesta a la burocratización de los espacios culturales, como esfuerzo por aportar al movimiento un lugar organizativo para estudiantes, académicos, trabajadores y compañeros externos a la UNAM, donde puedan desarrollar actividades y emprendimientos de índole político y cultural. La cerrazón institucional a este tipo de expresiones, particularmente en la UNAM, es fundada en un proyecto clasista que decide lo que es cultura y lo que no. La clase que detenta el poder impone condiciones y definiciones, instituyéndose como hegemonía. Una de las tareas fundamentales de los espacios independientes para impugnar esta hegemonía, es ejercer un papel crítico e incluyente, aportando además, elementos y las condiciones para construir formas diferentes en el proceso de la creación artística y cultural, que también es política. Los testimonios de los compañeros y organizaciones que han dado vida a este espacio son ejemplo de ello. Consideramos que los recintos gestionados por estudiantes dentro de la universidad, en y para la elaboración de una cultura de lucha propia a los estudiantes, pueden arrojar frutos estratégicos para la lucha en general.

La **CRONOLOGÍA** incluida a continuación, da cuenta de las posibilidades del desarrollo de la lucha estudiantil, de los emprendimientos de la práctica cultural desde la organización política. Los espacios estudiantiles son el germen de la nueva universidad que estamos por construir y que tendrá que surgir junto con las luchas que el pueblo mexicano lleva a cabo por la liberación de las cadenas de la explotación. La invitación es a hacer suyo este espacio de la comunidad.

Galería Autónoma CU, 2010



## CRONOLOGÍA

### GALERÍA AUTÓNOMA CU auditorio che guevara (CUATRO AÑOS)

#### EXPOSICIONES

##### MAYO/JUNIO 2006

Muestra colectiva: "El quehacer fotográfico universitario"  
Exposición de inauguración de la Galería

##### AGOSTO/DICIEMBRE 2006

*Cárcel y libertad*  
Comité Cerezo  
A 35 años de la fundación del Pedregal de Santo Domingo: recuperemos el rostro y el corazón de los Pedregales  
Comité Pedregales, Taller Comunitario de Fotografía de Niños de Santocho

Exposición del taller de fotografía para niños  
Frente Popular Francisco Villa Independiente-UNOPII

Exposición colectiva de fotografía  
Taller de Fotografía "Lok" Tavanej"; Araceli Herrera

Exposición de fotografía "Contra el poder"  
Zurdo  
Pinturas del hombre  
Juan Carlos Serrano  
Algunas otras pisadas: fotografías de la Otra Campaña  
Lev Jardón

##### FEBRERO/JUNIO 2007

*Resistencias*  
Lucía Vidales  
Exposición pictórica Lumy-vi

Fotografía urbana y un tributo a Magritte  
Vladimir Hernández Cortés  
Sueños en el camino rojo  
Juan Granados  
Exhibición de estencil ASARO

Exposición colectiva de pintura  
Pintores del Centro  
Grabados de Joel Rendón en CU (en el marco del primer aniversario de la Galería)  
Joel Rendón



##### AGOSTO/DICIEMBRE 2007

*Los contornos de algún lugar*  
Mónica Itzel  
*Del vientre y las mareas/Vigilia en proceso*  
Álvaro Silva y Mireya Ferrer  
Muestra pictórica  
León Chávez Teixeira, Andrés Arroyo Casio y Arturo López "Pío"  
Exposición colectiva sobre el Che  
Cartel, grabado, manta  
Exposición pictórica  
Carlos David Rosales Castillo  
Exposición de fotografía  
Lorena Becerra

##### FEBRERO/JUNIO 2008

*Trabajos de morral*  
Taller de Arte e Ideología, Cine Club Líber Arce  
*Guerra preventiva*  
Fernando López Bárcenas  
*Perturbaciones*  
Carlos Andrés Aguirre, Oscar López Hernández

Exposición colectiva de fotografía  
Colectivo urbanista  
*Después del temblor*  
Ana Bell Chino  
*¿Con qué estás jugando?*  
Victoria Zárate, Erika Lizette Villanueva, Monserrat Riquelme, Lourdes Ponce

*Machetes y gubias en defensa de la tierra* (en el marco del segundo aniversario de la Galería)  
Taller de grabado popular en Atenco, Cooperativa Smaliyel (Ciencias) y El Pregón  
Exposición del taller de pintura  
Taller de la Galería Autónoma CU

##### AGOSTO/DICIEMBRE 2008

*La clase (la educación después de Auschwitz)*  
Caricaturista Memo  
*Los grupos en el Chile de la Unidad Popular*  
Galería Autónoma CU  
Exposición colectiva de pintura  
Taller Libre de Pintura del CCH Sur  
68, 40 años  
Galería Autónoma CU  
*¿Qué pasa en Morelos?*  
*¿Por qué no queremos la ACE?*  
Fotos sobre el movimiento

Exposición colectiva sobre la Naturaleza

Estudiantes de Biología de la FES Zaragoza  
*México Blanco/Negro*  
Rodrigo Jardón

*El mundo alucinante de Franz Kafka*

Luis Echeverría  
*Endorfina*

Miriam Bárcenas  
Elizalde y Edgar Bárcenas Rosas

*A 97 años de la firma del Plan de Ayala*

Cine Club Ciencias, Cooperativa Smaliyel

Ciencias

##### FEBRERO/JUNIO 2009

*Se venden Corazones para los que no tienen Madre*

Shedir Enrique Martínez  
*El color del tiempo*

Donovan Roldán Calva  
*Por puro placer*

Alejandro Santos Ortiz  
*Vulgaridad*

Beatriz Hernández  
*Exploraciones colectivas*

Colectivo Semillero  
Visual

*La ciudad en entredicho*  
Fotografía de estudiantes del CUEC

*El desnudo en la exposición fotográfica*

Orly, Octavio y Ania  
*Gráfica disidente: machos, lencas y otras quimeras contra la infamia*

Frente Universitario  
Contra la

Discriminación (FUCD)  
*La huelga de 1999*

Galería Autónoma CU  
Exposición colectiva de litografía

Taller de litografía de la ENAP

*Estampida*  
Colectivo Panorama

Divagador  
*Contra las cárceles y por los presos*

Colectivo Autónomo Magonista (CAMA)

*Tan lejos de dios (arte chicano)*

Colectiva (pos) chicana  
*Callejero*

Colectivo Metamorfosis  
*Militar las visibilidades*

Miguel Ángel Sánchez  
*Los muros como contenedores proyectivos de experiencias sensibles intrapersonales y extrapersonales*

Daniel Pérez Salvador  
Exposición colectiva de serigrafía

Taller de Serigrafía



##### AGOSTO/DICIEMBRE 2009

*En una caja negra*  
Susana Lilia González

*Vidas y arte al extremo*  
Colectivo AVE (Arte Visual Extremo)

*Elda como génesis*  
Erika Sigüenza

*Los ojos de Alfonso (1925-2006)*

Alfonso Corona Rentería  
*Culturas juveniles: "Skinheads a way of life"*

David Arturo Jiménez Chávez  
*Exposición de pintura, dibujo y collage*

Lucía Vidales y Guadalupe Wayzatlá

Monerías  
Colectivo Monerías

*Delirios y bifurcación-sana y válida locura*  
Kristina Martínez (San Cristóbal de las Casas)

Exposición colectiva  
Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras

*Ella suicida*  
Revelarte Producciones y Productora de Erecciones

*La digna gráfica de la Digna Rabia*  
Adherentes a la Otra Campaña

1910  
Exposición colectiva

*Fotografía viajera*  
Casa Nacional del Estudiante (Oaxaca)

*Mujeres en la alborada*  
Galería Autónoma CU y Editorial Nuestra América-Rumi Maki

Exposición colectiva  
Asistentes a los talleres y talleristas de la Galería Autónoma CU

FEBRERO/JUNIO 2010

*ZK en la Galería Autónoma*  
Pillo y ZK

*Nuestro ocaso*  
Dr. Bressack

*La masacre de Sucumbios y la lucha por la justicia*  
Asociación de Padres y Familiares de las Víctimas de Sucumbios, Ecuador

*Recapitulación*  
Oscar López

*La noche*  
Escuela de Cultura Popular Mártires del 68,

Taller de Grabado G 69  
*Chicago*

Alfredo Díaz Flores, Mireya Campos, Antonio Butín

*Durmientes*  
Hadrián Lacruz

*El jardín*  
Estudiantes de Biología de la FES Zaragoza

**TALLERES**

**AGOSTO/DICIEMBRE 2007**

*Alebríjes*  
Miércoles de 15 a 16:30  
*Mojigangas (una sesión)*  
Sábado de 10 a 14  
*Taller de pintura y experimentación plástica*  
Sábados  
*Taller de Teclado*  
Sábado de 14:00 a 18:00  
*Danza y expresión corporal*  
Martes de 10:30 a 12:00

**FEBRERO/JUNIO 2008**

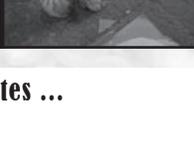
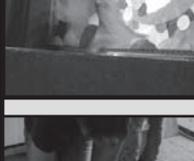
*Pintura*  
Sábado de 12 a 15  
*Teclado*  
Sábado a las 15  
*Capoeira*  
Martes y jueves de 16 a 18  
*Dibujo expresivo*  
Lunes de 11 a 13  
Jueves de 16 a 18  
*Alebríjes*  
Miércoles 14 a 16  
*Danza africana*  
Jueves de 14 a 15  
*Yoga*  
Miércoles de 16 a 18  
*Ajedrez*  
Martes, miércoles y jueves de 16 a 17  
*Danzas barriales*  
Lunes de 18 a 19:30

**AGOSTO/DICIEMBRE 2008**

*Creación Literaria*  
Lunes y jueves de 14 a 15  
*Papel Reciclado*  
Miércoles de 13 a 15  
*Teclado*  
Sábado de 15 a 19  
*Ajedrez*  
Miércoles de 15 a 19  
*Yoga*  
Martes de 12 a 14  
*Guitarra*  
Martes y Jueves de 16 a 17  
*Pintura*  
Sábado de 12 a 15  
*Encuadernación*  
Lunes de 17:30 a 19  
*Expresión africana (Cantos, artesanía, danza)*  
Miércoles de 13:30 a 15  
*Acondicionamiento físico*  
Lunes y miércoles de 16 a 17  
*Alebríjes*  
Jueves de 13 a 15

**FEBRERO/JUNIO 2009**

*Software libre*  
Lunes de 17 a 19  
*Náhuatl*  
Martes de 12 a 14  
*Dibujo e historia del Arte*  
Martes de 12 a 15  
*Danza africana*  
Martes de 14 a 15:30  
*Capoeira*  
Martes y jueves de 15 a 17



*Poliamor*  
Martes de 17 a 19  
*Guitarra*  
Miércoles de 13 a 14:30  
Viernes de 11:30 a 13:30  
*Cineamano*  
Miércoles de 17 a 19  
*Iniciación al teatro*  
Jueves de 10 a 12  
*Redacción*  
Jueves 13 a 15  
*Encuadernación*  
Jueves 18 a 20  
*Serigrafía*  
Sábado 10 a 12  
*Teclado*  
Sábado de 17 a 19

**AGOSTO/DICIEMBRE 2009**

*Fresco*  
Lunes a viernes 12 a 14  
*Náhuatl*  
Martes de 12 a 14  
*Capoeira*  
Martes y jueves de 15 a 17  
*Reciclaje*  
Martes de 16 a 18  
*Encuadernación*  
Martes de 18 a 20  
*Iniciación musical (violín)*  
Miércoles de 14 a 16  
*Redacción*  
Jueves 15 a 17  
*Salsa (principiantes)*  
Jueves de 17:30 a 18:30  
*Pintura*  
Viernes de 12 a 14  
*Serigrafía*  
Sábado de 11 a 15

**FEBRERO/JUNIO DE 2010**

*Teatro y puesta en escena (imparte: Tropa del Arte)*  
Viernes de 15 a 18  
*Serigrafía*  
Sábado de 11 a 15  
*Iniciación musical (violín)*  
Lunes y viernes de 13 a 15  
*Náhuatl*  
Martes de 11 a 13  
*Guitarra*  
Jueves de 12 a 15  
*Dibujo creativo (imparte: Taller de Arte e Ideología)*  
Martes de 15 a 17  
Viernes 13 a 15  
*Cartel político (imparte: Juan Granados Ordaz)*  
Martes y Jueves 11 a 13  
*Historia del arte*  
Martes 12 a 15  
*Palestina. Taller básico sobre el conflicto árabe-israelí*  
Lunes de 16 a 17:30  
*Encuadernación*  
Martes 18 a 20



**COLABORADORES**

**STACHKA • PALABRAS PENDIENTES**

**Stachka, no. 0**  
Tlacuilo jj accinado  
Leo Got  
Sela  
El Chiquis  
Fabiola  
Koko  
Nicolás Zapata  
Derzú Urzala  
Ricardo  
Galáh

**Stachka, no. 1**  
Boca-roja  
El Pinguino Expresso  
IACOSO  
Coordinadora Continental Bolivariana  
Comité Zapatista  
Genovevo de la O  
Braulio

**Palabras Pendientes, no. 6**  
*Gobiernos de izquierda en América Latina*  
Palabras Pendientes  
Heriberto Paredes  
Cynthia Lerma  
Enrique Manzo  
Guillermo Córdova  
José Genico Martínez  
Victor Hugo Arenas  
Néstor García  
Flavio Barbosa de la Puente  
David Barrios Rodríguez  
Juan Mena  
Zin Kubo  
José Quintero Weir  
César Valdez  
Carlos Andrés  
Héctor Goikoetxea

**Palabras Pendientes, no. 7**  
*Avance de la derecha en México*  
COLMENA  
Comité Cerezo  
Angélica  
LTS-CC  
Jorge Fuentes Morúa  
Comité Nacional de Estudios de la Energía  
Mig Lan Lo (trabajador de la UAM)  
Vicente Moctezuma  
Palabras Pendientes  
José Genico Martínez  
Galáh  
El omniscientísimo Sax  
Grottesca Rain  
Rodrigo  
Cicriscool  
Cátedra Libertador Simón Bolívar

**Palabras Pendientes, no. 8**  
68  
Mario Mena  
León Chávez Teixeira  
Luis Saracho (UNIOS)  
Ramón Iglesias  
Corriente En Lucha  
Salvador Gómez (Partido de los Comunistas)  
FPFV-I UNOPII  
Hiram Núñez  
Miguel Ledesma  
Alberto Híjar  
Alfredo Velarde  
Carlos Andrade  
Proletrados  
David Barrios  
Palabras Pendientes  
Jorge Fuentes Morúa

**Palabras Pendientes, no. 9**  
*1999: huelga y rebelión estudiantil*  
Palabras Pendientes  
COLMENA  
Juventud Comunista de México  
César Ortega y Enrique Pineda (IRA)  
Frente Universitario Contra la Discriminación (FUCD)  
Mario Benítez Chávez

**Stachka, no. 2**  
Galáh  
Colectivo Plomo  
Sela  
Ricardo M.  
Doña Fili  
Coalición Trinacional en Defensa de la Educación Pública  
Guillermo Quiones  
Noel Pavel González  
González (Homenaje)  
Frente Nacional de Resistencia Contra la Privatización de la Industria Eléctrica  
Monse  
ASR

**Stachka, no. 3**  
*Derecha/ Izquierda*  
Colectivo CADARES  
Vick  
Estudio Colectivo "Resistencia Estudiantil"  
Ex Plomo  
Enrique Ureño  
Exodus  
Monse  
Galáh  
EIAQ  
Luar Raco  
Dolores Ángeles Flores  
Sanguízh

**Palabras Pendientes, no. 4**  
*Movimiento Indígena*  
IRA  
Néstor García  
Heriberto Paredes  
Anónimo  
Ernesto Moreno  
Alejandro González  
Galáh  
Heriberto Paredes  
Humberto López  
Dunkel  
El Chiquis

**Palabras Pendientes, número especial**  
*La Otra Campaña*  
Ana Belem Rodríguez  
Osnaya  
La Tecla Indómita

**ACTOS**



2006

17 de febrero  
**Fiesta Jamaicana para obtener recursos para la Galería Autónoma CU**  
Invitados: Tritón, Brendan, Kina Crab, Top Cat  
Centro Cultural Miguel Sabido

25 de mayo  
**Inauguración de la Galería Autónoma CU**

31 de octubre  
**Proyección**  
*Cine de Muertos*  
José Guadalupe Posadas, Manuel González Casanova  
*Que viva México*, Sergei Eisenstein, 1932  
*El séptimo sello*, Ingmar Bergman

2007

20 de febrero  
**Proyección**  
*Ciclo de cine sudafricano contemporáneo*  
*Yesterday*, Darrell James  
Cine Club González Casanova

6 de marzo  
**Proyección**  
*Cronique d'un été*  
Cine Club González Casanova

7 de marzo  
**Presentación**  
*Revista Palabras Pendientes: La Otra Campaña* (número especial)  
Alberto Híjar, Kehuelga radio, ITS-CC, Palabras Pendientes

20 de marzo  
**Proyección**  
*María Candelaria*  
Cine Club González Casanova

10 de abril  
**Proyección**  
*FECI*  
Cine Club González Casanova

24 de marzo  
**Proyección**  
*El honor perdido de Katharina Blum*, Volker Schlöndorff  
Cine Club González Casanova

8 de mayo  
**Proyección**  
*Los cosechadores y yo*, Agnès Heller  
Cine Club González Casanova

28 de mayo a 7 de junio  
**PRIMER ANIVERSARIO DE LA GALERÍA**  
**Exposición**  
*Grabado de Joel Rendón en CU*

28 de mayo  
**Inauguración**  
Tamborazos  
**Taller**  
*Estética y culturas dominadas*  
Raquel Bolaños, Lucía Vidales, Arte Nativo El Arenal, Juan Granados, Galería Autónoma ENAP, Galería Autónoma CU

29 de mayo  
**Proyección**  
*La guerra como creación cultural (Homenaje a Santiago Álvarez)*  
Asociación de Cine Clubes Universitarios

30 de mayo  
**Talleres**  
Serigrafía y alebrijes  
**Proyección**  
*La educación a través del cine*  
*Los Coristas*, Elephant y Ser y tener  
Movi Art

31 de mayo  
**Mesa**  
*Danza, la resistencia nace del cuerpo*  
Rodrigo Castillo, Scherezade Orozco, Gabriela González, Terpsicore Hernández, Natalia García

**Danza**  
Danza árabe, polinesia y contemporánea  
**Música**  
Grupo Cuica Intalli  
Folklore andino y música de protesta

1° de junio  
**Mesa**  
*Medios libres*  
Indymedia México (Hidalgo), Radio Okupa, Kehuelga radio, Radio Espiral, Revista Revuelta (Comité Cerezo), Palabras Pendientes

5 de junio  
**Mesa**  
*A un año de la represión, la Otra Campaña*  
Comité Pedregales, COLMENA, Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, Colectivo Axolote UAM-I, Jorge Fuentes Morúa

**Proyección**  
*Caminantes*  
Cine Club Manuel González Casanova y Cooperativa Smaliyel

6 de junio  
**Concierto**  
Terceto universitario de Guitarra

**Presentación del libro**  
*El Cielo que tu me das*  
María Socorro  
**Proyección**  
Radio Okupa

7 de junio  
**Presentación**  
*Revista Palabras Pendientes: Gobiernos de izquierda en América Latina*  
Omar Núñez, José Quintero Weir, Zin Kubo, David Barrios

30 de agosto  
**Foro**  
*¿Qué está pasando en Oaxaca?*  
Compañeros de la APPO

**Proyección**  
Videos sobre la situación en Oaxaca

30 de agosto  
**Proyección**  
*Lo que cuentan los barí*, Edgar Moreno y Sonia Quintero

13 de septiembre  
**ConCherto**  
*Música mexicana*  
Guijarrito, Los Tlaxiqueros

17 de septiembre  
**Titeres**  
*Cástulo y personajes de alkantarilla*  
Titeres: Arturo López, violín: Liliana García, guitarra: Fernando Vigueras

19 de septiembre  
**Proyección**  
*Berlín, Sinfonía de una ciudad*, Walter Rutman  
Cine Club González Casanova

20 de septiembre  
**ConCherto**  
*Música electrónica*  
Ready Made Sound System

24 de septiembre  
**Concierto**  
León Chávez Teixeira, Paco Barrios "El Mastuerzo", Mauricio Díaz "El Hueso"  
Colectivo titiritero  
*El ojo*

28 de septiembre  
**ConCherto**  
*Son, cumbias, rock, trona yucateca, etc.*  
La Polvareda

4 de octubre  
**ConCherto**  
*Bosanova, jazz, canciones mexicanas y latinoamericanas*  
Bossanónimos

8 a 18 de octubre  
**Aniversario luctuoso**  
*A 40 años de su asesinato... Ernesto Che Guevara*

8 de octubre  
**Proyección de cortometrajes**  
*Hasta la victoria siempre y Hablar del Che*

10 de octubre  
**Taller**  
*¿Cómo hacer una manta?*  
Taller de Arte e Ideología

11 de octubre  
**ConCherto**  
*Trona y canto nuevo*  
15 de octubre  
**Proyección de cortometrajes**  
*Un relato sobre el jefe de la C4 y Una foto recorre el mundo*

16 de octubre  
**Conferencia**  
*El Che: filosofía, economía y revolución en América Latina*  
Mateo Ulloa (CELA), Marco Jiménez (CELA), Iván López Ovalle (CELA)

18 de octubre  
**Mesa**  
*El Che fotógrafo por Miguel Ángel Esquivel*  
*Vía armada y revolución en la poesía: El Che en Roque Dalton* por Alberto Torres  
**ConCherto**  
*Música de cámara alternativa con instrumentos de Indonesia y europeos*

19 de octubre  
**Proyección de cortometraje**  
*Digna hasta el último aliento*  
**Mesa**  
*La crítica de la economía política del Che* por Alfredo Velarde  
*Pensamiento económico del Che* por Alejandro Cerezo

24 de octubre  
**Conferencia**  
*Lecciones de octubre: a 90 años de la Revolución Rusa*  
Liga por la IV Internacional/Grupo Internacionalista

25 de octubre  
**ConCherto**  
*Cello Solo* (música de concierto desde Bach hasta Ferenc)  
Rafael Sánchez Guevara

31 de octubre  
**ConCherto**  
*Toquín ¡Hasta morir!*  
Reggae, son cubano y rock

8 de noviembre  
**ConCherto**  
*Itzam Cano y su buena compañía*

15 de noviembre  
**ConCherto**  
*¿Por qué cantar?* (piano solo, música mexicana contemporánea)  
Victoria Espino

22 de noviembre  
**ConCherto**  
*Concierto desorden* (música de cámara y piano solo)  
Fernanda Félix, Tania Torres, Rafael Sánchez, Alejandro Fernández



23 de noviembre  
**Proyección musicalizada**  
*Metropolis*, Fritz Lang  
En vivo por Carlos Andrade

29 de noviembre  
**ConCherto**  
*Porque dos cabezas piensan mejor que una: piano a 4 manos* (música mexicana contemporánea)  
Victoria Espino y la Irene

6 de diciembre  
**ConCherto**  
Terceto universitario de guitarras

13 de diciembre  
**ConCherto**  
*De cuerdas y cuerdos* (guitarra sola, arpa sola, juntos y quizá revueltos)  
Gabriel Briones y Edmundo Camacho.

2008  
19 de febrero  
**Presentación del libro**  
*Cuaderno de moral*  
En el marco de la exposición *Cuaderno de moral*  
Taller de Arte e Ideología  
**Conferencia**  
*Biocombustibles... ¿una alternativa real?*  
DI-vulgando

20 de febrero

**Proyección**

*Ciclo: El inquebrantable acero del pueblo*  
Juchitán, lugar de las flores, Salvador Díaz  
Cine Club Liber Arce  
En el marco de la exposición *Cuaderno de morral*

22 de febrero

**Proyección**

*Ciclo: Retratos de la burguesía en Luis Buñuel*  
*Bella de Día y El Ángel exterminador*, Luis Buñuel  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

**Proyección**

*Ciclo: El inquebrantable acero del pueblo*  
*Redes*, Fred Zinnemann  
Cine Club Liber Arce  
En el marco de la exposición *Cuaderno de morral*

29 de febrero

**Proyección**

*Ciclo: Retratos de la burguesía en Luis Buñuel*  
*El gran calavera y El discreto encanto de la burguesía*, Luis Buñuel  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

**Concierto de clausura**

Taller de Música Popular  
En el marco de la exposición *Cuaderno de morral*

7 de marzo

**Proyección**

*Ciclo: Asesinos seriales*  
*Henry, retrato de un asesino en serie y Bundy*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

8 de marzo

**ConCherto**

*Cacareando con las Teclas* (ópera romántica, música para piano, chelo-piano, sax-piano)

14 de marzo

**Proyección**

*Ciclo: Asesinos seriales*  
*Secretos compartidos y Funny games*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

11 de abril

**Proyección**

*Ciclo: Pasolini y el cine de poesía*  
*Mamma Roma y Teorema*, Pier Paolo Pasolini  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

16 de abril

**Foro**

*Testimonio de Zacario*  
Hernández Hernández  
Zacario Hernández  
Hernández (iniciador del movimiento de huelga de hambre por la liberación de los presos políticos en Chiapas y Tabasco)

18 de abril

**Proyección**

*Ciclo: Pasolini y el cine de poesía*  
*Porcile y Pajaritos y pajarracos*, Pier Paolo Pasolini  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

25 de abril

**Proyección**

*Ciclo: Cine brasileño, la cosmética contra la estética de la violencia*  
*Radio Favela*, Helvecio Raton  
*Dios y el diablo en la tierra del sol*, Glauber Rocha  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

2 de mayo

**Proyección**

*Ciclo: Cine brasileño, entre la cosmética y la estética de la violencia*  
*Tropa de élite*, José Padilla  
*Antonio de las muertes*, Glauber Rocha  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

5 a 16 de mayo

**SEGUNDO ANIVERSARIO DE LA GALERÍA**

**Exposición**

*Gubias y machetes en defensa de la tierra*

5 de mayo

**Conferencia**

*En el mar, la vida es más sabrosa*  
DI-vulgando

**Taller de serigrafía**

Taller de Serigrafía

**Proyección**

*Atenco: la rebelión de los fulgores*, Salvador Díaz  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

6 de mayo

**Foro**

*Criminalización del Movimiento Social*  
Galería Autónoma

CU, Trabajadores de la Vidriera de San Luis Potosí, Guillermo Parra

7 de mayo

**Taller de serigrafía**

Taller de serigrafía

**Conferencia**

*Armas Biológicas*  
DI-vulgando

**Mesa**

*Arte y política*  
Asociación de Cine Clubes de la UNAM, Galería Autónoma CU, Estudiantes Organizados de la ENM, Café Smaliyel (Ciencias)

8 de mayo

**ConCherto**

*Cacareando con las teclas, ópera romántica* (música para piano, chelo-piano, sax-piano)

9 de marzo

**Proyección**

*Atenco, una tierra muralla*, Salvador Díaz  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

13 de marzo

**Danza**

*Jazzando sin fronteras*

14 de marzo

**Conferencia**

*Carnívoros urbanos*  
DI-vulgando

**Foro**

*En defensa de la tierra, el agua, el aire y por la identidad de nuestros pueblos*  
Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, Gerardo Camacho

Molina, Consejo de Pueblos de Morelos, Gabriel Mejía, Armando Soriano

14 de mayo

**ConCherto**

*No es lo mismo "toquen el piano chivas" que "toquenme el chicaspiano"* (música, evidentemente para piano y los tocadores del piano, los dromedarios del piano)

16 de mayo

**Taller de serigrafía**

Taller de serigrafía

**Presentación**

*Revista Palabras*  
*Pendientes: El avance de la derecha en México*  
Mig Lang Lo (trabajador UAM), LTS-CC, Palabras

Pendientes, Jorge Fuentes Morúa

21 de mayo

**Conferencia**

*El tequila y la clonación: ¿y dónde quedó el mezcal?*  
DI-vulgando

12 de septiembre

**Proyección**

*La batalla de Chile*, Patricio Guzmán  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

En el marco de la exposición *Los grupos en el Chile de la Unidad Popular*

10 de octubre

**Presentación**

*Revista Palabras*  
DI-vulgando  
*Pendientes: 68* (número dedicado al movimiento estudiantil-popular de 1968)

Alberto Híjar, Luis Saracho (UNIOS), Víctor Arias, Jorge Fuentes Morúa, Palabras Pendientes

**Proyección de cortometrajes**

*Que vivan los estudiantes, El regreso del exilio*, Roberto Sánchez  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

30 de octubre

**Presentación del libro**

*Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario*  
Liliana García

Sánchez (autora), Ismael Colmenares, Francisco Barrios "El Mastuerzo", Andrés Arroyo "Cassio"

5 de noviembre

**Foro**

*¿Qué pasa en Morelos? ¿Por qué no queremos la ACE?*  
Profesores del magisterio de Morelos

En el marco de la exposición *¿Qué pasa en Morelos? ¿Por qué no queremos la ACE?*

11 y 13 de noviembre

**Conferencias**

*Jornadas conmemorativas de la Revolución de Octubre*  
Grupo Internacionalista/Liga por la IV Internacional

28 de noviembre

**Foro**

*A 97 años de la firma del Plan de Ayala*  
Foro  
*La revolución zapatista*, Francisco Pineda (ENAH), *Testimonios zapatistas*, Laura Espejel (INAH) Cine Club

Ciencias, Cooperativa Smaliyel (Ciencias), Galería Autónoma CU

2009

15 de abril

**Teatro**

*Dirección gritadera*, Guy Foissy, adaptación y dirección Omar Quintanar

Frente Universitario Contra la Discriminación (FUCD) y Valium

Teatro

22 de abril

**Presentación**

*Revista Palabras*  
*Pendientes: 1999, huelga y rebelión estudiantil*  
Enrique Rajchenberg (FFyL), Juventud Comunista de México, Zin Kubo, Palabras

Pendientes

21 de mayo

**Foro-debate**

*El marxismo y la lucha por la educación*  
Grupo Internacionalista

24 y 25 de junio

**Jornadas**

*En defensa de los espacios*  
**Exposición**  
*Colectiva del taller de dibujo y historia del arte, taller de naubat y taller de serigrafía*  
Talleristas de la Galería Autónoma CU

Música

*The criminal chaos, La gran barbarie, Bossanónimos*  
*Nostalgia huasteca, Manuissob Palla-Pariendo dignidad, Julio Zapata, Gandbarra, Iván* y música para chelo

**Taller**

*Serigrafía express*  
Cooperativa Smaliyel (Ciencias)

**Proyección**

*Granito de arena*, Jill Freidberg,  
*Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, Raymundo Gleyzer

Cine Club Vladimiro Mayakovsky

7 de agosto

**Presentación del libro**

*Oaxaca más allá la insurrección: crónica de un movimiento de movimientos*  
Ediciones ¡Basta! y Universidad de la tierra de la Ciudad de México

1 de octubre

**Foro**

*Retos del movimiento estudiantil hoy, la experiencia de la huelga de 1999*  
Mario Benítez, José Enrique González Ruiz (UACM), COLMENA, Galería Autónoma CU

8 de octubre

**Foro**

*Granjas Carroll en Perote Veracruz*  
Estudiantes de diversas facultades de la UNAM

29 de octubre

**Concierto**

*Conmemorando día de muertos: rock, arte y multimedia*  
Lusten y William Hans

6 de noviembre

**Teatro**

*Dos espectáculos de cabaret*  
*Sopa de Pavo*  
Marcela Castillo y Mónica del Carmen

*Dominga la Chilmolera*  
Mónica del Carmen

13 de noviembre

**Concierto y proyección**

*Interzonas incorporadas*  
Dj Set. Brusoir, Toxic Slice, Mostep (aka gnom), Rasta Zombie (aka punk), C-nova, Trnidark

26 de noviembre

**Concierto**

*Guitarra Latinoamericana*  
Benigno Gasca

**Performance**

Lukas Avendaño  
En el marco de la exposición *Fotografía viajera*

26 de diciembre

**Presentación**

*Revista Viscera: Resistencia y disidencia estudiantil ante el proyecto neoliberal (México, Barcelona y Chile)*  
Viscera y Palabras

**Pendientes**

**Proyección**

Videos de las experiencias de lucha en Chile y Barcelona

4 de diciembre

**Música**

*Música popular latinoamericana*  
Coro Carlos Puebla y Talleres de la alborada

En el marco de la exposición *Mujeres en la alborada*

2010

19 de febrero

**Música (clausura)**

*Voz y violín*  
Georgina Vertti  
En el marco de la exposición *Nuestro oasis*

10 de marzo

**Proyección de cortometrajes**

*Son Prieto*, Diana Rico y *Son del Viaje*, Richard Decaillet

Colectivo Mackandal de Estudios Afroamericanos

24 de marzo

**Proyección**

*Bomba de tiempo*, Iria Saa y Marc Juan

Colectivo Mackandal de Estudios Afroamericanos

25 de marzo

**Proyección**

*La Situación en Haití tras el terremoto*  
Pan y Rosas

29 de abril

**Lectura y debate de poesía**

*Poesía y revolución: José Martí y Luis "El Tuerto" López*  
Estudiantes de Letras Hispánicas (FFyL) y Galería Autónoma CU

12 de mayo

**Mesa**

*Un homenaje rojo para Roque Dalton*  
Alberto Híjar, Carmen Galindo, Miguel Aguilar (Ocean Sur), Alberto Torres

2011

12 de febrero

**Proyección**

*El día de la ira*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

19 de febrero

**Proyección**

*El día de la ira*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

26 de febrero

**Proyección**

*El día de la ira*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

26 de febrero

**Proyección**

*El día de la ira*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

26 de febrero

**Proyección**

*El día de la ira*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

26 de febrero

**Proyección**

*El día de la ira*  
Cine Club Vladimiro Mayakovsky

# Galería Interna: “Retrato de la burguesía” (1939-1940)



**Datos sobre el mural “Retrato de la burguesía”, se llamó también “Orígenes del fascismo” y “Monumento al capitalismo”**

Realizado por el Equipo Internacional de Artes Plásticas: David Alfaro Siqueiros, Luis Arenal, Antonio Pujol y los españoles José Renau, Manuel Prieto y Antonio Rodríguez Luna.

**Técnica.** Piroxilina sobre aplanado de cemento, pintado con aerógrafo. Sindicato Mexicano de Electricistas, Antonio Caso 45, ciudad de México.

“De la discusión sacamos la conclusión de que a una plástica de pintura mural concebida como unidad espacial, corresponde un tema de simultaneidad política, esto es, un tema dialécticamente elaborado, pues pensamos que en la sociedad la revolución y contrarrevolución, como todas sus derivaciones no se encuentran en campos diferentes, sino que conviven y se enlazan en la vida política, y así llegamos a la conclusión de hacer un solo tema en los cuatro muros del cubo, adoptando el tema de “monumento al Capitalismo”.

*Siqueiros, Apuntes sobre el proceso de trabajo del mural: “Monumento al capitalismo”, 1939*



“Fue la primera gran lección que recibí en mi vida sobre la superioridad del trabajo en equipo –cuando éste es realmente colectivo– sobre el individual: el resultado no equivalía a la suma de las aptitudes y niveles de los distintos miembros del equipo, sino que arrojaba un haber mucho más alto”.

*José Renau, Mi experiencia con Siqueiros, 1976*

**“Hacemos del arte público lo fundamental de nuestra labor” / Siqueiros**

**“A nadie pude ocultarse la fuerza de la gráfica satírica, o simplemente de la plástica, como arma social”**

Siqueiros, 1975

**“Hacemos del arte público lo fundamental de nuestra labor”**

Siqueiros

“Nuestro trabajo político con ellos fue muy eficaz: les hablamos de lo que pasaba en el mundo en aquellos momentos, de la avalancha del terror fascista que nos venía encima, de la creciente amenaza del imperialismo petrolero sobre México, de la inminencia de una nueva hecatombe mundial que había que evitar a toda costa... Los trabajadores electricistas escuchaban e interrogaban con mucho interés y simpatía a los pintores españoles sobre lo sucedido en la guerra de España... A los más decididos les sugeríamos hacer presión sobre sus dirigentes sindicales por una representación en los muros realista y actual, que reflejara los puntos de vista de clase de los trabajadores revolucionarios. Siqueiros realizó una enorme labor en este sentido.”

José Renau,  
*Mi experiencia con Siqueiros, 1976*

“Vamos a libertar la pintura y la escultura de la escolástica seca, del academicismo y del cerebralismo solitario del artepurismo, para llevarlas a la tremenda realidad social que nos circunda y ya nos hiere de frente”.

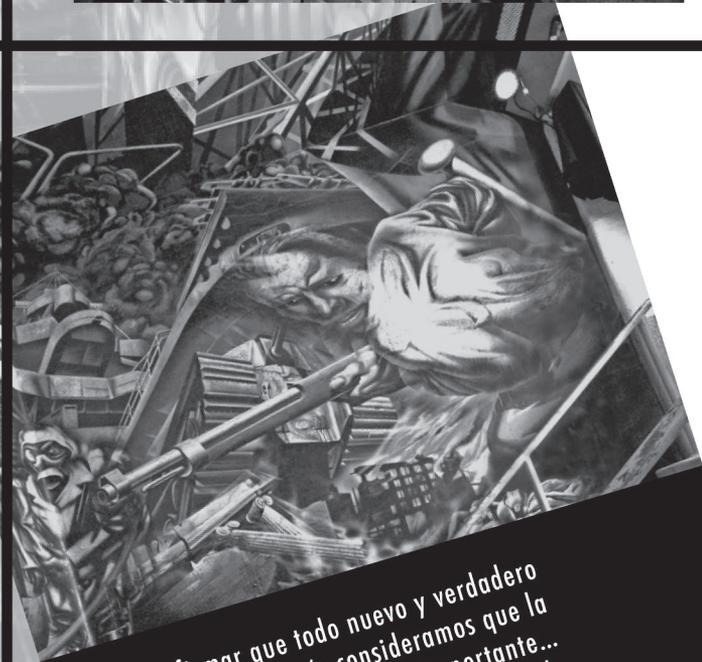
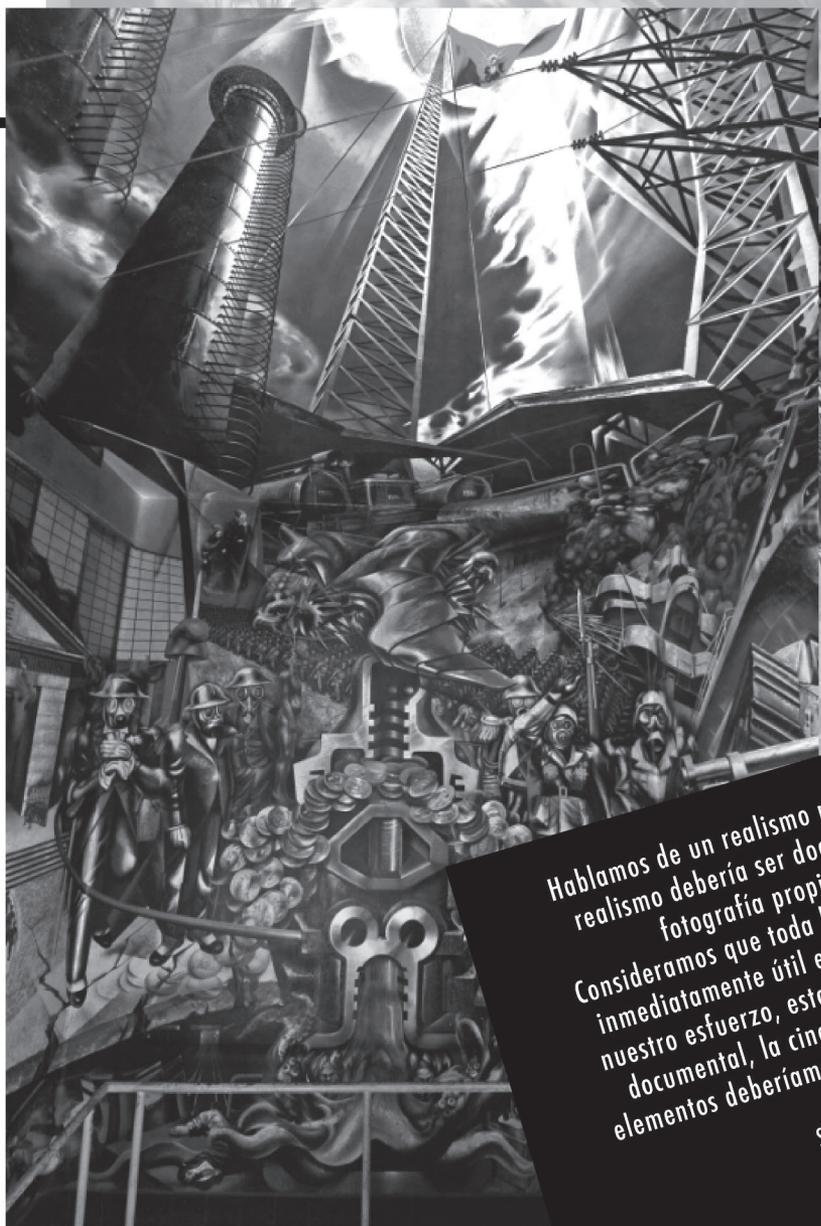
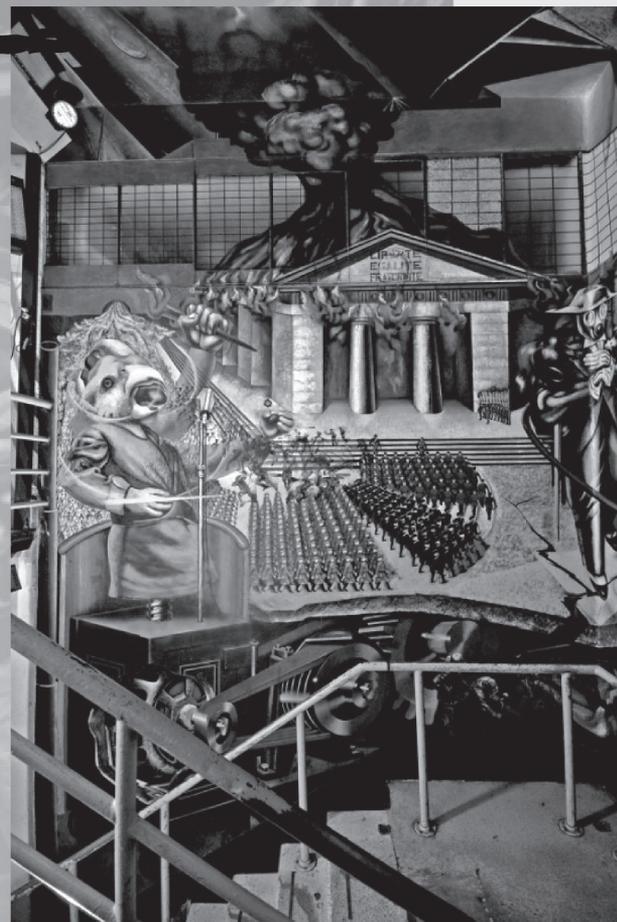
Siqueiros, *Llamamiento al proletariado, 1924*

**“Un impulso surgido de un anhelo de rebeldía nacional es capaz de romper las envolturas opresoras de la nacionalidad en la acción creadora de la cultura”**

Siqueiros

De la misma manera que les he dicho a ustedes que me podían haber preguntado: "¿qué fueron a hacer al Ejército?", les podría pedir, ahora, que me preguntaran: "¿qué fueron a hacer al movimiento obrero?", "¿para qué perdían su tiempo?". Yo les diría a ustedes, que nos estábamos conectando con un generador estético mucho más poderoso, con un generador que nos iba a dotar de un concepto estético, de un concepto estético en las artes plásticas, infinitamente más alto y más ancho que el que había tenido toda la sociedad humana anterior, esto es, la sociedad burguesa.

Siqueiros, Tesis



Hablamos de un realismo nuevo llegando a afirmar que todo nuevo y verdadero realismo debería ser documental y dinámico. Por esta vía consideramos que la fotografía propia y extraña constituía nuestro aliado más importante... Consideramos que toda la tradición del arte nos pertenecía, pero que de esta, lo inmediatamente útil era aquella que se avenía al carácter funcional político de nuestro esfuerzo, esto es: el cartel comercial, la fotografía propia, la fotografía documental, la cinematografía, el fotomontaje, etc., y que ayudados por estos elementos deberíamos sacrificar, ahogar todo el impulso estético tradicionalista.

Siqueiros, Apuntes sobre el proceso de trabajo del mural:  
"Monumento al capitalismo", 1939

# En esta ciudad

León Chávez Teixeira

En esta ciudad  
 La mentira es plato de todos los días  
 De prisa se vuelve el hombre mercancía  
 Sus manos ocultan tras la luz del oro  
 Un viento de plomo por dentro te rumia  
 Te ensucia la lluvia  
 Sonrientes vampiros escupen tu cara con tu  
 propia sangre  
 La verdad es traición a la patria  
 La izquierda se arrastra  
 En esta ciudad  
 La colcha se estira  
 Mi carne te mira  
 La gente camina sus cuerpos doblados dentro  
 un reloj  
 Seres devorados  
 Por el tiempo muerto  
 Millones tan solos como en un desierto  
 Ciudad capital  
 Mercado enorme  
 Las cabezas ruedan sin saber a donde  
 El amor se escurre  
 Por la alacantarilla  
 Sentada en la silla  
 Pensando en la guerra  
 Te miro comer  
 La sangre gotea  
 Te beso la sien  
 Y ante mi nariz  
 Como un gran ciempiés  
 La historia se mueve  
 Y los que le atorán se van a morir  
 se van a morir  
 se van a morir



## Galería Autónoma CU

## ESPERA LA PRÓXIMA CONVOCATORIA DE ACTIVIDADES

INFORMES: talleresgacu@gmail.com/expogacu@gmail.com

AUDITORIO CHE GUEVARA

Del 12 al 12 de febrero  
**ZK en la Galería Autónoma**  
 Dibujos  
 Pilly ZK

Del 15 al 19 de febrero  
**Nuestro escudo**  
 Scratch, board, plasmilla, carboncillo  
 De Brevack

Del 22 al 26 de febrero  
**La máscara de Scumbios y la**  
**lucha por la justicia**  
 Fotografía digital  
 Asociación de Padres y Familiares  
 de las Víctimas de Sucumbios,  
 Ecuador

Del 1º al 5 de marzo  
**Recapitulación**  
 Pintura, dibujo  
 Oscar López

Del 8 al 12 de marzo  
**La noche**  
 Grabado en metal, aguafuerte,  
 esquisas y gouache  
 Escuela de Cultura Popular Marlene  
 del C.A. Taller de grabado CUP

Del 13 al 19 de marzo  
**No título**  
 Acrílico, óleo  
 Antonio Aragón

Del 22 al 27 de marzo  
**Rebeldía**  
 Fotografía, instalaciones, cartel, grafi-  
 ca, animación  
 Rebeldía

Del 4º al 9 de abril  
**Chigapira**  
 Fotografía  
 Alfredo Díaz Flores, Minya Campos,  
 Antonio Butin

### EXPOSICIONES

Galería Autónoma CU, Auditorio Che Guevara



Informes: expogacu@gmail.com  
 No dejaremos de esparcir el mensaje del espacio liberado.

Del 12 al 16 de abril  
**Encadenando historias**  
 Encadenamiento creativo  
 Colectivos Heróicos  
 (mujeres encadenamiento)

Del 19 al 23 de abril  
**El Jardín**  
 Pintura, fotografía, instalación, spoken  
 word, poesía  
 Estudiantes de Biología  
 de la FEZ Zaragoza

Del 24 al 30 de abril  
**MiArte**  
 Collage, empuñ  
 Mirote con rabia

Del 10 al 14 de mayo  
**Dieciocho años sin libertad**  
 Acrílico  
 Juan Granados Ordaz

Del 17 al 21 de mayo  
**Un mundo donde quepan muchos**  
**mundos menos la injusticia**  
 alista

Del 24 mayo al 4 de junio  
**Aniversario de la Galería**  
**Autónoma CU**

Del 11 al 11 de junio  
**Escuela Indígena de Warista, Bolivia**  
 Editorial Nueva América-Roma Maki

Del 14 al 18 de junio  
**Exposición colectiva**  
 Dibujo, empuñ, encadenamiento  
 Talleres de la Galería Autónoma CU

Auditorio Che Guevara, Espacio Autónomo de Trabajo Autogestivo.



### Talleres 2010 - 2

Galería Autónoma CU, Auditorio Che Guevara

Inicio general 15 de febrero

**Dibujo creativo**  
 Taller de Arte e Ideología (TAI)  
 Martes 3 pm - 5 pm  
 Viernes 1 pm - 3 pm

**Cartel político**  
 Juan Granados Ordaz  
 Martes y Jueves  
 11 am - 1 pm

**Historia del arte**  
 Martes 12 pm - 3 pm

**Palestina. Taller básico sobre**  
 el conflicto árabe-israelí  
 Lunes y Miércoles  
 4 pm - 5:30 pm

**Encadenamiento**  
 Martes 6 pm - 8 pm

**Teatro y puesta**  
 en escena  
 La Tropa del Arte  
 Viernes 3 pm - 6 pm

**Serigrafía**  
 Taller de Serigrafía  
 Sábados 11 am - 3 pm

**Violín**  
 Principiantes  
 Viernes 1 pm - 3 pm  
 Intermedios  
 Lunes 2 pm - 4 pm

**Nahuatl**  
 Principiantes  
 Martes 11 am - 12 pm  
 Intermedios  
 Martes 12 pm - 1 pm

**Guitarra**  
 Jueves 12 pm - 3 pm  
 (inicio jueves 25 de feb)

Cooperativa Solidaria  
 No dependemos de nadie el espacio es nuestro



## INTELECTUALES APOLÍTICOS

Otto René Castillo

Un día,  
los intelectuales  
apolíticos  
de mi país  
serán interrogados  
por el hombre  
sencillo  
de nuestro pueblo.  
Se les preguntará  
sobre lo que hicieron  
cuando  
la patria se apagaba  
lentamente,  
como una hoguera dulce,  
pequeña y sola.  
No serán interrogados  
sobre sus trajes,  
ni sobre sus largas  
siestas  
después de la merienda,  
tampoco sobre sus estériles  
combates con la nada,  
ni sobre su ontológica  
manera  
de llegar a las monedas.  
No se les interrogará  
sobre la mitología griega,  
ni sobre el asco  
que sintieron de sí,  
cuando alguien, en su fondo,  
se disponía a morir cobardemente.  
Nada se les preguntará  
sobre sus justificaciones  
absurdas,  
crecidas a la sombra  
de una mentira rotunda.  
Ese día vendrán  
los hombres sencillos.  
Los que nunca cupieron  
en los libros y versos  
de los intelectuales apolíticos,  
pero que llegaban todos los días  
a dejarles la leche y el pan,  
los huevos y las tortillas,  
los que les cosían la ropa,  
los que le manejaban los carros,  
les cuidaban sus perros y jardines,  
y trabajaban para ellos,  
y preguntarán,  
"¿Qué hicisteis cuando los pobres  
sufrían, y se quemaba en ellos  
gravemente, la ternura y la vida?"  
Intelectuales apolíticos  
de mi dulce país,  
no podréis responder nada.  
Os devorará un buitre de silencio  
las entrañas.  
Os roerá el alma  
vuestra propia miseria.  
Y callaréis,  
avergonzados de vosotros.

**PALABRAS PENDIENTES**  
palabraspendientes@gmail.com

adquiere en:  
**Galería Autónoma CU**  
AUDITORIO CHE GUEVARA  
Facultad de Filosofía y Letras  
UNAM