

## PRESENTACIÓN • EL HORROR Y LO GROTESCO EN LA CRISIS

ALBERTO HÍJAR SERRANO/EDITOR

## La crisis, lo grotesco, lo kitsch

La acumulación originaria del capital y sus secuelas son ricas en violencia. La conquista invasora y colonizadora ejercida por los imperios europeos construyó relaciones de producción conflictivas por la dialéctica entre los pueblos originarios y los invasores. En América, la ley y el orden dictadas desde España procuraron durante el virreinato culminado con las reformas borbónicas una organización del poder mediante el despojo y la esclavización de los pueblos originarios. Los señoríos tributarios anteriores a la invasión, distintos entre sí y sin más noción territorial que la señalada por los centros ceremoniales y las rutas comerciales, significaron un problema de modernización para un proyecto de Estado-nación nunca cumplido a cabalidad por más afanes federativos característicos de la República a partir del triunfo de los liberales en la segunda mitad del siglo XIX. Las disputas de tierras y aguas, los usos y costumbres de señoríos transformados en cacicazgos, la presencia normativa de la Iglesia Católica riquísima en propiedades y concesiones, caracterizan procesos cons-



tantes de interacción cultural y corrupción compleja que incluye al Estado, a las clases, a las castas, a los intereses por la propiedad y a la producción de signos entre el extremo despótico de reproducción de espacios y tiempos coloniales y la inclusión de los usos y costumbres originarios.

La subsunción característica de la acumulación capitalista ha sido compleja y dialéctica, ajena a la historiografía de estilos comparados con los de España, en rigor caracterizada por el largo dominio árabe y las influencias indígenas. La fundación de las academias de artes en el siglo XIX y las normas

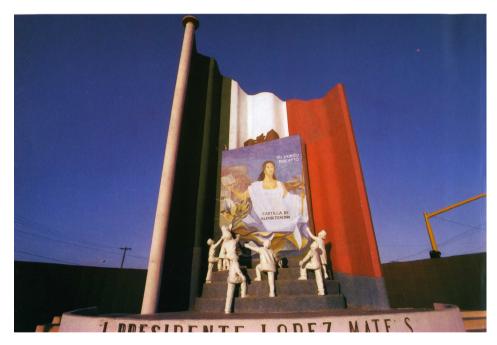
Francisco de Goya, *Fernando VII*, óleo sobre tela, *ca*. 1814, 208 x 142 cm. Museo del Prado, Madrid.

de los gremios distintos a los usos y costumbres indígenas no fueron suficientes para liquidar la dialéctica histórica. En efecto, dice Marx, la violencia es la partera de la historia. Pedro Scaron, traductor del Capítulo vi inédito de El capital (Buenos Aires, Signos, 1971), advierte en una nota inicial el doble sentido de la palabra alemana subsunción, que significa subordinar e incluir, lo cual corresponde a la construcción de sujetos sociales con el procedimiento de sujetación propuesto por Néstor A. Braunstein como "Relaciones del psicoanálisis con las demás ciencias" (Frida Saal et al., Psicología: ideología y ciencia, México, Siglo xxi, 1994) para describir el "sentido de proceso de formación del sujeto y de acción de atar, de ligar" según cita Francisco Javier Guerrero en su libro sobre Indígenas y campesinos (México, INAH, 2012). El engendro de ella estuvo a punto de ser reconocido en El arte moderno en México, breve historia-siglos xix y xx del entonces flamante Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional de México (1937), donde Justino Fernández dedica el final a lo que llama artes populares como la pintura de charrerías, de pulquerías, la "Pintura Popular Religiosa" y los "objetos donde incluye juguetes de tule, papel picado, bordado en chaquira, juguetes de cartón policromado, figuras de cera y objetos de vidrio". Al final se ocupa de lo que llama "Artes Menores", donde incluye la caricatura, los daguerrotipos, fotografía, ilustradores, grabado, escenografía y tipografía. Ni el mismo doctor Fernández, primer director del IIE, cumplió con lo asentado en el prólogo por Manuel Toussaint sobre la nueva historia contra "los colonizantes, (que) en su arcaísmo rebuscado torturan su espíritu, los romantizantes, muchas veces por la índole misma del movimiento, incurren en lo cursi", como necesaria celebración del centenario del auge romántico celebrado ampliamente en los finales de los años treinta del siglo pasado. El eurocentrismo impidió advertir la dimensión estética distinta de los cánones y paradigmas eurocéntricos legitimados por el idealismo alemán. En conmemoración del IV centenario de la Universidad de México, el Centro de Estudios Filosóficos publicó la "Estética del arte indígena antiguo" con prólogo del filósofo de lo mexicano Samuel Ramos, coordinador de Humanidades. La llamada normalidad filosófica por José Gaos, ex rector de la Universidad de Madrid, se instaló como filosofía universitaria oficial.



Santa María Magdalena, escultura, Xico, Veracruz.

La crisis empezó en América, Nuestra América como la llama José Martí para darle un sentido independentista y antiimperialista, con la invasión europea en el siglo xvi. Crisis del proceso productivo total y crisis en cada una de sus especificidades. La historiografía ha procurado aportar soluciones incluyentes como la calificación del barroco con ubicaciones territoriales en Puebla, Zacatecas, Taxco y Guanajuato que remiten a la explotación minera y a los materiales pétreos de cada lugar. Los estilos son descritos comparándolos con cánones europeos para destacar, por ejemplo, el "signo formal del barroco" (Víctor Manuel Villegas, 1956), concretado en las columnas falsas estípites o con designaciones que conceden importancia a la mano indígena como el tequitqui ideado por el historiador español José Moreno Villa para describir la tosquedad y el colorido de altares y muros en Santa María Tonantzintla. El horror al vacío puede alcanzar la cima kitsch cuando se encuentra con la ostentación, tal como ocurre en la iglesia de Yurrita en Guatemala, la de San Pedro Momoxtla en Tlaxcala con escenas bíblicas de gran tamaño en lugar de muros o en las derivaciones mercantiles como la del restaurante El Rey del Cabrito en Monterrey. Signos de despotismo son monumentos tan estrambóticos como el de Snoopy en Manzanillo, Colima, cercano a la casa vacacional del autor de la historieta. Helen Escobedo coordinó un libro que registra otras construcciones de este tipo. El tono burlesco de Monumentos mexicanos (1989)<sup>1</sup> impide la crítica



Monumento al Libro de Texto Gratuito en Tijuana. Helen Escobedo (comp.), en Mexicanos, de las estatuas de sal y de piedra, México, Conaculta, Camera Lucida, Grijalbo, 1992.

al romanticismo patriótico y cívico concretado en la ilustración literal del referente con resultados narrativos grotescos, como algunas imitaciones de los monumentos capitalinos en estados y municipios, e incluso en otros países, como la calle Reforma de Guatemala con su achaparrada columna de la Independencia copiada de la mexicana.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Helen Escobedo (comp.), fotografías de Paolo Gori, seis textos diversos, *Monumentos mexica*nos. De las estatuas de sal y de piedra, México, Conaculta, Grijalbo, 1989.

La historiografía ha integrado documentos y sistemas de signos llenos de arbitrariedades y mentiras favorecedoras de las disputas por la propiedad y el poder. Un acontecimiento ha sido la traducción al español de *Cantos tristes* y la *Visión de los vencidos* por José María Garibay y Miguel León Portilla² como duelo por las devastaciones y masacres de los conquistadores, pero también hay resistencias y denuncias que transforman las crónicas, mitos y ritos católicos en signos pictóricos, fiestas, danzas y duelos con sentido de rechazo a las ortodoxias impuestas. La tesis doctoral de León Portilla prologada por el padre Garibay en 1956 alcanzó éxito internacional debido a su escandaloso título: *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, que atentó contra la consideración escolar de la historia de la filosofía como corpus iniciado en Grecia en el siglo quinto antes de Cristo. La primera traducción de la Sección de Ediciones de Autores Extranjeros de la Academia de Ciencias



Joven muerto, atribuida a los hermanos Cachú, Fototeca de la Benemérita Universadad Autónoma de Puebla, censurada en la exposición *Testimonios de una guerra*, curador John Mars, *Cuartoscuro*, núm. 106, febreromarzo de 2011.

México, Quinto Sol, Textos Universitarios, septiembre de 2004.

de Moscú en 1961 no bastó para alentar el interés anticolonial en la acumulación capitalista. Ezequiel Maldonado ha llamado la atención sobre las pictografías de los códices donde el horror y la tragedia significan heroísmo y ceremonia triunfal, como la presencia del tzompantli construido para exhibir cabezas de los enemigos en el Códice Florentino que registra cuatro cabezas de españoles arriba, cuatro en medio, y abajo cuatro cabezas de caballo.

Será hasta las reformas liberales cuando el Estado-nación procure una cultura masiva correspondiente a la educación positivista y al progreso como paradigma. La modernización, en general, significa crisis permanente de los pueblos indígenas, cuando mucho considerados para desindianizarlos como concesión cultural a las prácticas de exter-

minio. De 25 millones de habitantes de Mesoamérica en el siglo xvi, la población disminuyó a alrededor de 3. La cuenta de los historiadores norteamericanos Borah y Cook y la de Konetzke³ puede ser inexacta, pero da idea de la dimensión del

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la Conquista*, México, unam, Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 81, 1976. Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, serie de Cultura Náhuatl, Monografías: 10, 1974 (primera edición: Instituto Indigenista Interamericano, 1956).

<sup>3</sup>Gómez Francisco González, "Introducción", *De Cuauhtémoc a Juárez y de Cortés a Maximiliano*,

exterminio. La viruela y la sífilis hicieron lo suyo, pero sobre todo la práctica de la Encomienda para disponer de cuerpos y almas de los considerados salvajes descalificados como seres humanos. Asombran las propuestas de los próceres liberales como Sarmiento cargadas de racismo eurocéntrico. Pero la presencia indígena no cesa en la crisis de la modernidad incumplible como realización de la igualdad, la fraternidad y la libertad proclamadas en Francia en 1789. A la par de los usos y costumbres de las fiestas y los duelos, de las artesanías diversas, de códices realizados como bordados y recortes sobre tela y con pictografías que no siguen el orden impuesto por la imprenta, los relieves en la madera de muebles y púlpitos en sitios descuidados por la vigilancia de los curas, se da la interacción, réplica y respuesta cultural de los pueblos indígenas y de los liberales revolucionarios. Las genealogías remiten a relaciones de parentesco y sólo en el primer libro de Justino Fernández sobre *Arte moderno en México* aparecen capítulos sobre artesanías

y oficios. Una dimensión popular dio lugar a recopilaciones de objetos en los tianguis y en las casas de pueblo para construir acervos de arte popular y abrir así una sección aparte en la producción de signos en los pueblos colonizados. La diferenciación colonial y despótica da lugar a instituciones de Estado fundadas por diferencias establecidas a partir de la definición de arte y artista eurocéntricas con sus respectivas auras, su carácter único e irrepetible para la contemplación de valores eternos y universales planteados como ajenos al arte popular. En su crítica a la historiografía artística y cultural de Arnold Hauser (1958)5 hubo de incluir el apartado "Arte popular y arte del pueblo" para poner en crisis los signos y símbolos ornamentales, funcionales y de culto de los pueblos originarios y sus subsunciones en los procesos de urbanización capitalista.



Jesús Helguera, *Cuauhtémoc*, 2004, fragmento para calendario de mano.

A la historiografía y enseñanza artística académicas y eurocéntricas se oponen prácticas culturales que recurren a lo grotesco de manera semejante a como ocurrió en la Baja Edad Media europea (Bajtín). Sólo que en Nuestra América no

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Carlos Guevara Meza, Conciencia periférica y modernidades alternativas en América Latina, México, INBA, 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Arnold Hauser, Introducción a la historia del arte (título original: Philosophie der Kunstgeschichte), Madrid, Gadarrama, 1961.

hay feudalismo sino apariencias feudales que era de lo único que sabían los curas misioneros. Entre los pueblos y los invasores, incluyendo a las órdenes religiosas, hay acumulación originaria con hegemonía impuesta por el poder militar. Los conventos-fortaleza en lugares tan despoblados como Ixmiquilpan testimonian las necesidades de seguridad y defensa de los autodenominados propietarios. La inexistencia de estados-nación en las estructuras indígenas hizo de las guerras entre los señoríos un recurso de compraventa de la solidaridad con los invasores. Sin los tlaxcaltecas, la ocupación de Tenochtitlan hubiera sido imposible. Cuenta Bernal Díaz el estupor del ejército invasor al entrar a Tlaxcala escoltados por una multitud que de haber arrojado puñados de tierra hubiera acabado con los españoles. La ocupación de los centros ceremoniales y el territorio entero tiene antecedentes de destrucción del pasado como el ordenado por Tlacaélel como acto de poder. La superposición de construcciones como señal de poder dinástico encima piedras de las construcciones anteriores, incluidas sus esculturas ceremoniales, de manera no tan evidente como en la casa de los condes de Santiago Calimaya, cuya esquina tiene en la base una gran cabeza de serpiente azteca. La justificación ideológica se sustenta en la descalificación de los signos indígenas a la manera de José Bernardo Couto, rico e influyente patrono de la Academia de Nobles Artes de San Carlos, en diálogo en 1860 con el maestro de pintura Pelegrin Clavé. 6 Don José Joaquín Pesado interviene para afirmar que "todo indica que en las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza, que es de donde procede el arte". A las esculturas se les atribuye horror diabólico que fue fundamentado a mediados del siglo xx con la "normalidad filosófica", impulsada por el maestro español José Gaos, difusor de la filosofía alemana, en especial la de Husserl y Heidegger. De aquí la tesis doctoral de Justino Fernández sobre la Coatlicue,<sup>7</sup> estética del arte indígena antiguo planteando en 1954 al monolito como síntesis y culminación de lo tremendo. El arte moderno tendría su cumbre en el Prometeo de José Clemente Orozco en la bóveda del Hospicio Cabañas de Guadalajara por su sentido espiritual, mismo que considera ausente en la arquitectura moderna funcionalista. Rubén Bonifaz Nuño<sup>8</sup> escribió "La mal llamada Coatlicue" (1989) para oponer los signos femeninos de vida, "el imperio humano revelado aquí con la figura de una mujer, la facultad de iniciar la creación, de preservar lo creado" como sentido opuesto al trascendentalismo eurocéntrico con su horror ante lo otro.

A propósito del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, un artículo periodístico de Marcelino Perelló comparó la invasión de ingleses, holandeses, franceses y japoneses ciertamente brutal en Oriente que no exterminó las religiones ni las lenguas ni los nombres indígenas con la invasión española y portuguesa en América que sí lo logró. La población indígena disminuyó brutalmente en Mesoamérica, y los nombres y las lenguas agonizan sin vestigios de las religiones originales. La crisis, por tanto, empezó en el siglo xvi, y desde entonces lo grotesco es un recurso desca-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> José Bernardo Couto, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, México, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana serie de Literatura Moderna, 1947.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Justino Fernández, *Coatlicue, estética del arte prehispánico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1954.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Rubén Bonifaz Nuño, *Elogio del espacio, apreciaciones sobre arte*, México, El Colegio Nacional, 2011.



Victor Precio de Landaluce, Los negros curros, ca. 1880.

lificatorio de los invasores en tanto es burla, sarcasmo y afirmación identitaria de los pueblos originarios. Mestizaje v criollismo forman tendencias, se reproducen hasta en las academias y entre trabajadores gráficos liberales y masones a los largo de la República, contra las monarquías con un trato indiferente pero hostil a los indios con imágenes del "noble salvaje" en paisajes y recintos idílicos o con fantasías para ilustrar su bestialidad. Caribe tiene que ver con caníbal, y por el tráfico de esclavos desde África se popularizaron durante el coloniaje español las denominaciones de los negros como mozambiques o congos con obvio sentido despectivo. De aquí la importancia de las obras

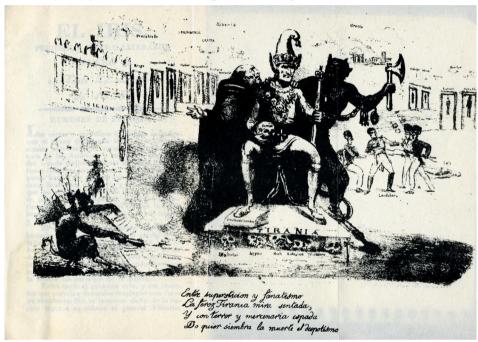
de Fernando Ortiz (1881-1969) para descubrir la dimensión estética, por ejemplo, de los "curros del Manglar, aquellos negros que en el primer tercio del siglo XIX, en pleno auge de la esclavitud en Cuba, se pavoneaban libres por las calles de La Habana con una indumentaria estrafalaria y un lenguaje físico, jergal, viviendo del uso de la violencia, sembrando el pánico al paso cadencioso de sus chancletas, en un alarde de mala vida, delincuencia y marginalización", según describe la tapa del libro de 1926 reeditado en Cuba en 1993. La película *Django* (2012) de Quentin Tarantino sobre un esclavo negro que elige ropa estrafalaria para cubrir su cuerpo por vez primera, reproduce lo grotesco asumido como gala por los negros curros.

En las guerras de independencia y durante el siglo XIX, con los ejércitos invasores pero también por curiosidad científica, llegaron a México personajes como el carbonario Claudio Linati perseguido por las monarquías europeas, quien desde un taller de litografía imprimió el periódico *El Iris*<sup>9</sup> en 1826, donde plasmó una alegoría histórica contra las monarquías: un grotesco gordo en un trono está rodeado de ahorcados y otros cadáveres, los nombres de las batallas contra las fuerzas libertarias europeas son significadas por un cuarteto contra el despotismo y la tiranía. De aquí parte una tendencia de caricatura política con inclusión de lo grotesco en numerosos periódicos, lo mismo del lado liberal que del conservador. Sus nombres atentan contra los respetables títulos de los escritores y se llaman *El Tábano, La Chinche, El Ahuizote, El Pito Real* y un largo etcétera. Personajes como Doña Caralampia Mondongo o Don Chepito el Marihuano de la dupla José Guadalupe Posada-Antonio Vanegas Arroyo instalan lo grotesco como crítica al buen gusto académico y a las buenas costumbres burguesas. Esta línea de trabajo es continua

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Claudio Linati, El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia, 2 tomos facsimilares, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988.

y llega hasta el Premio Nacional de Periodismo 2012 otorgado a Patricio Ortiz por sus grotescos policías gordos, armados, insolentes y crueles al servicio de la represión estatal en la tradición de Oski, el dibujante sicalíptico y escatológico, Magú el maestro de la línea gruesa al servicio de lo grotesco y la legión del comixarts enlistada por Zalathiel Vargas en su historieta *El movimiento* para su exposición en el Museo Universitario del Chopo (2013): en Francia Francis Masse, J. Giraud, P. Caza, P. Druillet, Nicole Claveloux, Reiser, Molinsky y una organización para su historia creada en 1962 con la presidencia de Francis Lacassin y la vicepresidencia del cineasta Alain Resnais; en Italia Guido Crepax, en España Esteban Maroto y Víctor Mora, en Argentina Quino, Mordillo, Copi, Breccia y los que faltan de Estados Unidos, Japón, Grecia, Portugal y hasta China, donde la revolución cultural maoísta usó el cómic que resultó subvertido de manera semejante a lo que ocurre en las redes sociales y en las historietas *underground*.

La lejanía y abandono de los pueblos indígenas favorecen su resistencia



Claudio Linati, El Iris, núm. 11, México, sábado 15 de abril de 1926.

contra la reducción a etnias por parte de los estados incapaces históricamente de incluirlos en la nación. De aquí los usos y costumbres que exigen dar cuenta de procesos de aculturación (Aguirre Beltrán)<sup>10</sup> y transculturación (Adolfo Colombres).<sup>11</sup> La persistencia de pinturas y tatuajes como señales identitarias intraducibles y la significación ritual de los cuerpos colectivos e individuales que nutren las reducciones urbanas dan lugar a rituales en celebraciones católicas tan elocuentes como los borrados de Semana Santa en el Nayar, donde se hacen invisibles quienes cubren sus cuerpos con pintura negra. El sarcasmo y la

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Gonzalo Aguirre Beltrán, El proceso de aculturación y el cambio sociocultural en México, México, UNAM, 1957.

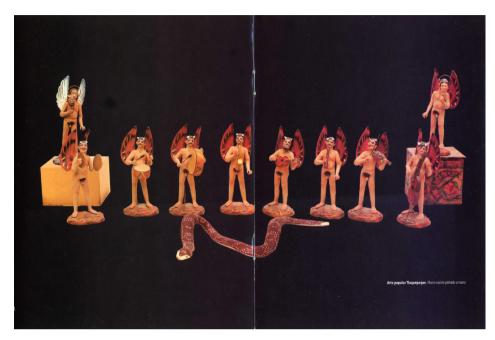
<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente,* Buenos Aires, Serie Antropológica, Ediciones del Sol, 2004.

ironía grotescos en las parodias del minué y las cuadrillas cortesanas donde los hombres lucen disfraces femeninos, sombrillas ridículas por inútiles y tocados acordes con la burla cultural contra los invasores, suelen tener representaciones duraderas de cerámica, telas, bordados y pinturas naíf compañeras de las fotografías agrupadas en series como solidaridad testimonial editada con lujo y reproducida en escuelas y espectáculos con soluciones codificadas, a veces con autorización y complicidad de los sobornados para dar lugar, por ejemplo, a la ejecución de música romántica europea por las bandas mixes de la Sierra de Oaxaca o por mariachis con dotación de instrumentos de viento y cuerda capaces de parodiar sin quererlo a las orquestas y filarmónicas sinfónicas. Desafinar es un modo de dislocación grotesca que en nada afecta la recepción de los públicos con oídos de artillero.

Otro es el sentido de los registros testimoniales para legitimar descripciones e interpretaciones interculturales. La construcción crítica tuvo una excelente muestra en los montajes de la que llegó a ser Compañía de Danza Folklórica de la unam en los años 80 con la dirección de Pablo Parga. 12 Empezó imitando los usos y costumbres de los espectáculos donde los locutores gritan ¡fuerte el aplauso! para exaltar bailes regionales edulcorados con bailarinas maquilladísimas con trajes bien limpios y almidonados para los finales con besos cubiertos por el sombrero del hombre, las vueltas rápidas para lucir las faldas y los calzones largos, en fin, todo aquello que construye el nacionalismo cívico de Estado. Las puestas en escena de Mexicaneando y Folklorísimo, por ejemplo, ridiculizaban todo esto con la sucesión de bailarinas ejecutando solos con un vaso en la cabeza, una jarra después hasta terminar con la ganadora llevando un gran garrafón de agua Electropura, todo a nombre de la sana competencia festiva propia de los pueblos donde no hay envidia. La denuncia por la vía de lo grotesco pone en crisis el kitsch como construcción espuria codificadora de lo originario aunque aceptable y conmovedor para los miles de grupos de danza folklórica con pretensiones identitarias. La amplitud de esto alcanza a las escuelas normales rurales pese a su resistencia continua contra las políticas educativas de Estado y a los miles de profesores y profesoras orgullosos de sus grupos de baile, canto y artesanías que logran darle identidad rural a escuelas y casas de cultura de todo el país. *Kitsch* para los críticos urbanos, estas representaciones son conmovedoras y respetables para ejecutantes y públicos que las gozan en escenarios diversos dentro y fuera del país y en los restaurantes de comida mexicana, en las fiestas patrias, como detonadores del fervor patriótico. Aun los corridos sobre matanzas y asesinatos son suavizados por la interpretación festiva y los escenarios luminosos, como ocurre con los narcocorridos prohibidos en Sinaloa por lo que tienen de exaltación heroica de los delincuentes y de planteamiento épico de sus hazañas. El clandestinaje obligado para escucharlos y conseguirlos en grabaciones piratas los dota de singular prestigio transgresor, el mismo que se amplía en las vestimentas construidas para la industria del espectáculo y en reducciones al absurdo como la de las pointyboots

<sup>12</sup> Pablo Parga, Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939), México, Conaculta, 2004.

del movimiento tribal de Matehuala en la región de La Laguna con unas puntas hacia arriba de un metro o más que obligan a resolver la incomodidad con movimientos que determinan un estilo.



Orquesta de diablos, barro cocido pintado a mano, Tlaquepaque, Jalisco.

Es obvio que si la economía política es orientada como distracción masiva, el *kitsch* es deliberado, y lo grotesco, empero, es accidental, como en las celebraciones cívicas, por ejemplo, con el monigote monumental culminante de las fiestas de los centenarios de la Revolución mexicana de 1910 y de la Guerra de Independencia de 1810 que resultó ser Benjamín Argumedo, un bandolero al servicio de los cristeros patrocinados por los hacendados. La ideología represora se hizo presente en 2010 al impedir la entrada de León Chávez Teixeiro y Los Prófugos del Manicomio al devastado Auditorio Che Guevara de Ciudad Universitaria con el argumento de que solo había permiso para tocar música andina, obviamente, con toda la parafernalia que da lugar al título elocuente del libro de Federico Arana, *Huaraches de ante azul*.<sup>13</sup>

Tiene esto que ver con el capital simbólico presente en ceremonias de Estado como las de Estados Unidos, donde es obligatoria la mano en el corazón, el canto del himno singularmente guerrero y el *God save America* con el público portando veladoras, flores y gestos de duelo. El canto de los himnos a cargo de estrellas del espectáculo dio lugar a una espectacular mofa de Whoopi Goldberg cantando como rapera ronca en la inauguración de una Serie Mundial (*sic*) de beisbol o las conocidas equivocaciones de cantantes mexicanos y chicanos al cantar el himno de México. Hay por tanto situaciones grotescas y *kitsch* sólo apreciables previa renuncia al patriotismo, la piedad y la alegría inducidas por la ideología dominante.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Federico Arana, Huaraches de ante azul, México, Posada, 1985.



Víctimas del napalm, Vietnam, ca. 1968.

Historificar, dijimos los grupos de trabajadores de la cultura organizados en los años 70. Al renunciar y denunciar el aura artística procuramos sustentar la circulación y valoración de las mantas como murales transportables, las instalaciones, la gráfica y las plantillas con soportes en los espacios públicos. Procuramos la formación de trabajadores de la cultura capaces de crítica histórica y teórico-abstracta. Casi

nada de esto sobrevive por más que la Escuela de Cultura Popular "Mártires del 68" haya celebrado 25 años de existencia como taller de producción de propaganda contestataria tan importante como la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca nacida y crecida en 1996 a la par de la APPO contra el despotismo del invicto gobernador Ulises Ruíz. Hubo entonces acontecimientos memorables pero efímeros como la Guelaguetza con grupos de danza y baile auténticos y en contra del evento turístico que construyó una sede ostentosa en el Cerro del Fortín que agrede el paisaje de la capital de Oaxaca. La Fiesta de los Rábanos de diciembre tuvo esta misma característica de autenticidad crítica con pequeñas esculturas grotescas. Plantillas como el Juárez con boina guerrillera, el Zapata punk con cresta, la Virgen de las Barricadas con máscara antigases y manto con llan-



Yescka, Zapata punk, 2010, pegote, Oaxaca.

tas incendiadas, han sido reproducidas y reconocidas por los grupos contestatarios de México, Estados Unidos, Europa, Australia. Pero la ideología de la clase dominante es global, altamente tecnificada, espectacular, con recursos de reproducción propagandística constantes y eficaces que hacen de las redes sociales un resquicio tolerable de sublimación represiva.

El indigenismo eurocéntrico hace lo suyo y tiene momentos tan famosos como el otorgamiento del Oso de Oro de Berlín a la película mexicana *Tizoc* (1956), premio al mejor actor para un musculoso Pedro Infante peinado con fleco para ocultar su calvicie y hablando con el sonsonete que se le atribuye a los indios bárbaros que vive el amor con una impostada María Félix. *Kitsch* para los mexicanos cultos, premio principal para los eurocéntricos. Hay también dimensión grotesca deliberada como la de la serie *Awful Truth* (1999-2000) de Michael Moore: logra meter cámaras y micrófonos a Disneylandia para entrevistar a las botargas y descubrir la explotación de quienes las habitan hasta ganarse la persecución de Mickey Mouse. En otro programa reportó el viaje de un autobús de la lujuria para visitar a un senador retrógrado con una legión



Patricio, Elecciones, 2012, caricatura.

ataviada de puritanos protestantes. El uso de Mickey Mouse tuvo a Enrique Chagoya en 1992 a un excelente emulador de las series de Goya sobre *Los desastres de la guerra* y *Los caprichos* con aguafuertes que tienen en una esquina al ratón y un sello en el margen que dice *gas mask*. Los títulos de Cha Goya actualizan los títulos de manera semejante a como lo hizo en 2012 Demián Flores con la inclusión de Coatlicue y Huitzilopochtli en un grabado dedicado a los militares.<sup>14</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Demián Flores, Los desastres colaterales: Demián Flores-Francisco de Goya, libro-catálogo de la exposición en el Museo de la Ciudad de México, octubre de 2012, México, La Curtiduría, Fonca-Conaculta, 2012.

En 1952 Juan José Arreola publicó "La estética del disloque", que es "a un tiempo manicomio, golpe contuso, pesadilla y licencia... que aguarda y precede a la Revolución, máximo intento de mezcla integral". Arreola afirma que el movimiento de los cuerpos y los atavíos en situaciones patéticas pero divertidas para el morbo como "el horrorosísimo crimen del horrorosísimo hijo que mató a su horrorosísima madre" significa "el disloque de sus personajes que expresa el disloque nacional". Alfonso Reyes advirtió en el disloque "la más genuina y típica manifestación democrática" descrita como "españolísima fusión, que resultó mexicanísima, entre las diversas clases sociales, los distintos niveles de la inspiración y la cultura, lo chocarrero y lo divino, el cielo y la tierra: punto de confluencia, inestable y delicioso equilibrio que por desgracia duró un instante. La orquesta y las campanas dialogan, los versos y los gritos, los payos y los azabaches con alma, los predicadores y los bobos y aun las musas y las gallinas". Comenta Armando Bartra<sup>15</sup> "la alharaquienta convivencia interclasista que hacía de la Catedral metropolitana un ámbito abigarrado y carnavalesco muy distante de la solemnidad y rígidas jerarquías imperantes en los templos europeos".

En la crisis, la dimensión estética concreta significantes insospechados en las academias. Los apuntes que Fernando Leal hizo de la devastación de los temblores de septiembre de 1985 en la colonia Roma testimonian los cuerpos descoyuntados en posiciones inverosímiles. El proyecto de hacer una publicación con un poema especial de Enrique González Rojo no prosperó. El sentido trágico es conducido a lo grotesco extremo al pintar un cuadro tan terrible que supera al Saturno devorando a sus hijos de Goya. Leal pintó una figura vertical sentada en un retrete rojizo con enorme falo en el que se ensarta a un niño.16 La abundancia de texturas y veladuras del óleo sin color contribuye al disloque de la excelente técnica al servicio del horror extremo. Patricia Soriano, maestra de Lucía Vidales, frecuenta esta misma subordinación de la exce-



Francisco de Goya, Saturno devorando a un hijo, 1819-1823, óleo sobre tela, 146 × 83 cm. Museo del Prado, Madrid.

<sup>15</sup> Armando Bartra, Carnaval, dos miradas a la crisis de la modernidad, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Fernando Leal Audirac, Fernando Leal Audirac, obra de 1975 a 1993, México, Espejo de Obsidiana, 1993.

lencia técnica del óleo a lo que llamó en una exposición de 1995 Parajes de escarnio. El afán dislocador tiene en Alfredo Arcos un realizador constante, como el retrato de Benito Juárez construido con cadáveres desnudos de asesinadas en Ciudad Juárez, pintado en el hemiciclo del prócer durante una marcha de mujeres denunciantes. En la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM ha sobrevivido su mural con los mismos signos. En el reverso de la colección de tarjetas postales distribuidas en 2007, "encuentro cierto parentesco práctico entre Alfredo Arcos y José Revueltas. El lado moridor como descubrimiento de la esencia agónica de las cosas, remite necesariamente a lo podrido y pestilente, señal de muerte pero también de vida como saben bien los cultivadores de composta". Al final del texto se precisa:

hasta la mierda cuenta sobre el asco ontológico del camarada Bautista al pisar un excremento humano en la travesía nocturna en busca de muros para la pinta subversiva. No es solo el asco sino la angustia de saberse humano en y por la mierda en una especie de dialéctica negativa descubridora de la miseria infame en los Días Terrenales. Tal cual Alfredo Arcos respirando formol y carnes putrefactas de penes animales y cabezas de cerdo contradichas después por el esplendor de las sandías que también se pudren. La dialéctica de Eros y Tánatos ni más ni menos. 17



Alfredo Arcos, Juárez y las muertas, 2003, tarjeta postal.

Quizá su intervención performática más notable con este mismo sentido es la que hizo con cintas engomadas de colores al monumento a Nezahualcóyotl para que su colaboradora Laura García desnuda lo escalara en una danza grotesca antes de la intervención de las fuerzas del orden público. Colaborador frecuente, así sea como testimoniante de estos eventos es Jorge Izquierdo, que hace montajes provocativos como el de un personaje con capucha negra, la máscara de Anonymous (Guy Fawkes) y un estampado del lado del corazón de un puño cerrado con unas tijeras

<sup>17</sup> Alberto Híjar, "Del realismo perrón", reverso de la tarjeta postal del mural Muerte al violador, México, Pulque Humano, 2007.



Jorge Izquierdo y Alfredo Arcos, Contra la violencia, 2010, tarjeta postal.

abiertas como rayos eléctricos y un letrero que dice arriba "desde 1998" y abajo "naco, fuerza y libertad", todo detrás de una muchacha disfrazada de Frida Khalo con camiseta roja y flores en el pelo.

La dimensión literaria tiene en Gonzalo Martré un excelente novelista y cuentista singularmente picaresco y obsceno capaz de dislocar los nombres de los gobernantes y de los editores y críticos, todo lo cual le ha ganado el ninguneo y una censura no explícita apenas rota por la mejor novela sobre 1968: Los símbolos transparentes. 18 Premio de novela de la editorial Grijalbo en 1974, sufrió censura y promesa incumplida de publicación cuando terminara la presidencia de Luis Echeverría en 1976. Entre 1978 y 1985, Claves Latinoamericanas la editó en siete ocasiones. Las alusio-

nes políticas se mantuvieron intactas con la eficacia de la ironía, el sarcasmo y lo grotesco. El capítulo sobre la comilona en una finca de campo donde los pasillos interiores estaban llenos de pinturas amontonadas, describe los platillos regionales de todo México y las bebidas correspondientes causantes del horror del agente de la CIA infiltrado añorante de la higiene de la *fast food*. Firma como Gonzalo Martré para afirmar su identidad y separarla de su alter ego, el ingeniero químico Martínez Trejo, autor de



Lucía Vidales, Para eso habéis nacido, 2012, óleo sobre tela.

libros de texto de enseñanza media, cual le permite incursionar en la ciencia ficción con toda propiedad. Lo grotesco puede resultar de un disloque científico fantasioso, el escritor luce en público trajes con colores estridentes y camisas estampadas y un sombrero de ala corta cubriendo su pelo rizado.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Gonzalo Martré, Los símbolos transparentes, México, V Siglos, 1978.

La poética chicana, los movimientos literarios como la patafísica o el infrarrealismo frecuentan lo grotesco, lo obsceno y se valen del kitsch como crítica del gusto público. Todo el espacio, todo el tiempo, todo grotesco es propio tanto de las estampas en serie de Jorge Izquierdo como de los cuadros de gran y mediano formato de Lucía Vidales, Premio Nacional de Arte Joven 2012. Su exposición anunciada con letra manual de imprenta, narra Días aciagos con el uso renacentista del óleo concretado en veladuras y texturas que construyen espacios turbios llenos de incendios, explosiones y letras perfectamente integradas a los paisajes repletos de figuras famélicas como de historieta gore. Los cuerpos y los gestos de niños flaquísimos contrastan con sus rostros furiosos, sus miradas de animales y los cuchillos y las monas (trapos con solvente) enarboladas. Esta síntesis estilística tiene antecedentes de investigación de la otredad campesina y popular de Samuel Feijoo y su revista Signos, saber popular de Cuba de los años 70, continuadora de Islas. A la par de documentar y testimoniar usos y costumbres, signos y fiestas, Feijoo



Samuel Feijoo, Pregón del anticuario (con Liborio), 1976, Signos.

produjo una cuantiosa serie de dibujos y gráficas con sellos antiguos y actuales de mercaderías, fotos de periódicos, anuncios y tipografías en movimiento. La voluminosa revista profusamente ilustrada por él mismo y con fotos testimoniales recoge testimonios, entrevistas de campo e imágenes que hacen de Liborio un campesino bigotón creado por Cristóbal de la Torriente para La caricatura y La discusión para simbolizar el pueblo pobre de Cuba, el campesinado sobre todo. De la misma índole son sus personajes Juan Quinquín y el poeta Wampampiro Timbereta. Compartió con Jean Dubuffet, impulsor del art brut, los afanes antirracionalistas que han dado lugar a las litografías y xilografías a color de Peter Bramsen y Pierre Alechinsky<sup>19</sup> construidas con figuras grotescas, diseños a línea con movimientos convulsos, cuerpos descoyuntados y gestos de violencia.

La puesta en escena de *El círculo de cal* de Bertold Brecht por la Compañía Nacional de Teatro en 2013 se presenta "para exponer la posibilidad de la bondad en medio de la miseria humana", dice el director Luis de Tavira, y

<sup>19</sup> Peter Bramsen y Pierre Alechinsky, Peter et Pierre, 40 años de colaboración artística, México, Embajada de Francia en México, Conaculta-INBA, 2007.

para destacar la situación de guerra y desorden social que contradice el estado de derecho. Bernard Dort anota en el programa de mano que "Brecht sustituye progresivamente la noción de teatro épico por la de teatro dialéctico, por la de la dialéctica en el teatro". El recurso fundamental es el señalamiento de lo grotesco de los personajes y las situaciones como propuesta realista. La obra inicia con unos trashumantes que encuentran a un grupo de campesinos de Cherán en proceso de organización comunitaria. Juntos parten con la mojiganga por delante para ver en escena al despotismo, la humillación como vida de las sirvientas, la prepotencia de los militares, la avaricia por las joyas y los vestidos superior a la protección del hijo de la Gran Dama, el amor trunco, la persecución de los justos, la justicia corrupta, la tempestad, con el distanciamiento necesario a cargo de un dueto en el que predomina la voz de una mujer a manera de coro.

Con mucha menor delicadeza, la Congelada de Uva, Rocío Boliver, se ha distinguido en el periodo entre siglos para figurar entre "Los 15 performances más guarros de la historia". 20 Con movimiento de contorsionista desnuda lleva su cabeza hasta quedar de frente a su ano para comer con un tenedor los macarrones depositados en él. La gratuidad del acto hace de lo grotesco sin referentes una dimensión estética válida por sí misma y distinta al horror ante el placer extremo de los cuerpos adolescentes en el perreo, danza ca-

racterística a la que los jóvenes acceden con una cuota mínima de quince pesos (un dólar de 2013), y la que a veces improvisan en los pasillos de las escuelas, imitando el coito de los perros con la mujer inclinada y moviéndose al compás de reggaetones machistas y sexistas, todo animado con alcohol y drogas baratas para alentar el atrevimiento y gozar al máximo en la región poniente del Distrito Federal, caracterizada por la vida precaria sin servicios públicos suficientes y con problemas de urbanización sin plano regulador alguno a cambio de la abundancia delincuencial con y sin licencia y con tolerancias fincadas en la corrupción de inspectores y autoridades.



Jean Dubuffet, Fragua con chimenea, 1996, Hourlope.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Roberto Andrade, "Los 15 performances más guarros de la historia", Revista Generación, núm. 45, México, 2001.

Habría que discutir la afirmación de Brecht recogida por Desiderio Navarro en "El kitsch nuestro de cada día": <sup>21</sup> "el mal gusto de las masas está más profundamente arraigado en la realidad que el buen gusto de los intelectuales". El posmodernismo alienta desde los centros de poder cultural el fin de los paradigmas, el descomprometimiento, la postactitud y procura darles cauce conceptual a los trabajos de los artistas sin aura. Esto da lugar a cientos de escritos sobre la crisis y, en especial, el crimen organizado y la corrupción de Estado generadora de masacres con víctimas inocentes, migraciones obligadas, prisiones injustas, torturas y otros horrores propios de las relaciones de producción sin derechos laborales. Brecht propone el distanciamiento y la épica de los trabajadores para un realismo crítico que no llega a realizarse ante los conceptualismos vacuos, los performances para espantar al burgués y el fomento de la poesía ajena a lo concreto. El campo disputado de la percepción, los sentimientos y las sensaciones está lleno de señales de



Marcos Rayas, Chicago, 1994, serigrafía.

la crisis. Todo vale, nada vale, pero lo grotesco, lo kitsch y sus fronteras son recursos de significación crítica, reflexiva, poética. El testimonio, la fantasía, la vulgaridad, la actualización de ritos, mitos y soportes, la amplitud abierta de las técnicas y los escenarios, están presentes como nuevo realismo que pierde poder por los obstáculos de circulación y de valoración. Lo propio de la crisis es esta confrontación entre lo caduco y la esperanza renovada. La utopía ya se realiza, adquiere importancia

entonces la observación de Tomás Segovia<sup>22</sup> sobre el romanticismo que domina e impide la existencia del hombre nuevo, incluye un nuevo sturmunddrang.

Delito de disolución social debiera ser el kitsch de la industria del espectáculo que da lugar a miles de adolescentes cortándose en los antebrazos para convencer a Justin Bieber de no fumar marihuana. Pero esto también tiene sus respuestas en las redes sociales y en los objetos coleccionados en un retrete por Vicente Razo,<sup>23</sup> que incluso llegó a organizar el Museo Salinas dedicado al ex presidente de México Carlos Salinas de Gortari, quien inspiró en numerosos cruces de calles y avenidas la presencia de seres grotescos con cojines para aumentar las nalgas y una máscara de hule del personaje en danza festiva. Artistas como Fernando Botero y Gilberto Aceves Navarro han incursionado en lo grotesco, como ocurre en

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Desiderio Navarro, "El kitsch nuestro de cada día", Unión, revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Cuba, núm. 2, abril-mayo-junio, 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ramón Córdoba, "Tu amor salvaje y puro como el fuego", en *Elogio al oficio*, 13 carteles de poesía, México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2012-2013.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Vicente Razo, The Official Museo Salinas Guide, Estados Unidos, Smart Art Press, 2002.

la serie de cuadros de gran formato del pintor colombiano dedicados a las torturas racistas en Abu Graib, uno de las decenas de centros de tortura clandestinos del gobierno estadunidense. Otra serie con sus figuras gordas características sin expresión en el rostro pero significadas por las posturas y el entorno la ha dedicado al crimen organizado en Colombia. Aceves Navarro exhibió en Tlalpan en 2012 telas de seis metros prolongadas con cuerpos de muñecas de plástico ensangrentadas como denuncia de las masacres del pueblo de Irak. Conviene precisar la nula propaganda de esta exposición en Tlalpan y el desprecio del gobierno socialdemócrata de la capital de México para aceptar el donativo de la obra del maestro mexicano. Pese a todo, un nuevo sujeto histórico transforma la sociedad civil en sociedad política y presiona públicamente a los estados-nación en crisis de muerte ante la imparable debacle mundial del capitalismo. Instalados en un peculiar anarquismo existencialista resistente a las precisiones teóricas más allá de la acción multitudinaria, numerosos trabajadores de la cultura con formación artística practican un anticapitalismo emotivo que niega toda autoridad. Por ejemplo, Alfredo Arcos, integrante del movimiento El Norte También Existe, con

no menos de 20 años de existencia en Ciudad Nezahualcóvotl, frontera poniente entre el Estado de México y el Distrito Federal, se distingue como promotor practicante. En Nezayork, como el habla popular de esa región llama burlescamente a su capital, Alfredo Arcos pinta murales con perros furiosos de basurero bien distintos de las mascotas perfumadas de los ricos. Solicitó y obtuvo el permiso para intervenir el monumento al Rey Poeta Nezahualcóyotl con tiras engomadas de colores que, argumentó, servirían de limpieza del monumento emblemático en la vía pública. El resultado fue un Neza gay al que trepó desnuda la performancera Laura García para convocar el humor grotesco y la represión policiaca consiguiente.



Rolo Castillo y Vicente Razo, cartel oficial del Museo Salinas, 1996.

Los acuciosos autores del Diccionario de Estética (1990) coordinado por Etienne Souriau relacionan lo grotesco con los grutescos, decoraciones con vegetales y animales fantásticos como los grifos y los centauros. El romanticismo, afirman, se apropió de estas fantasías, y antes Callot lo aplicó a la representación de la comedia italiana y los carnavales. No mencionan la representación de la guerra por este autor. "Lo grotesco se puede definir como una mezcla de lo bufo, lo extravagante y lo pintoresco" y también lo fantástico, monstruoso y

deforme que ejemplifican con las obras de Rabelais y Víctor Hugo. *Gargantua* y *Pantagruel* es fundamental para Bajtín al reflexionar sobre la desmesura, lo deforme y lo monstruoso narrado, por ejemplo, cuando Pantagruel inunda París al orinar. Todo esto es contradictorio en el Romanticismo a partir del siglo xVIII, porque a la par de darle importancia al carnaval y lo popular sirve para calificar de salvaje, soez y pecaminoso a lo que el pueblo asume como fiesta en los espacios públicos. Las consecuencias son amplias y complejas porque el realismo socialista abomina toda representación que no exalte a los trabajadores. José Revueltas, por ejemplo, tuvo que retirar de la circulación *Los errores* y *El cuadrante de la soledad* ante el repudio de los militantes comunistas por la narración de las tareas cumplidas ante el cadáver de una niña "y las figuras goyescas del padrote, el enano y la puta", según anota la tapa de la edición de 1998. Pablo O'Higgins fue denostado al ganar un premio nacional con *El hombre del siglo* xx como harapiento personaje sin fondo alguno, y a los funcionarios soviéticos los disgustó la representación patética de la explotación característica del Taller



David Alfaro Siqueiros, Autorretrato en la cárcel, 1962, acrílico sobre masonite.

de Gráfica Popular a raíz de una exposición en Moscú en 1950. Los cuadros monumentales del realismo socialista soviético representan, en cambio, los desastres de la guerra con exquisitez académica y la gráfica y escultura cívica y de propaganda plasman a los trabajadores con cuerpos y rostros fuertes y enérgicos.

Desde el expresionismo, lo grotesco es un recurso crítico, contestatario, ridiculizador para darle sentido social al horror. Esto acarrea dificultades con la historiografía, que Juan Acha califica de artecentrista y estetocentrista. Por ejemplo, José Clemente Orozco pintó con audacia política en el primer piso del Palacio de Bellas Artes una gran puta despatarrada

rodeada de personajes típicos de la Revolución hecha gobierno. El ilustre historiador Justino Fernández acalló el escándalo al nombrar *Katharsis* al mural transportable.

"La belleza de los otros" llama Ticio Escobar (1993) al arte indígena del Paraguay para reivindicar el valor simbólico de la producción de signos de los indígenas como propone una legión de teóricos e historiadores resistentes a la aplicación de cánones y paradigmas académicos al universo de significación distinto al europeo. La globalización capitalista, la violencia partera de la historia, el horror de las guerras mal llamadas de "baja intensidad", los crímenes represivos de los estados, ponen de manifiesto algo de lo propio de las culturas asiáticas,

africanas, polinesias, americanas y de los pueblos sobrevivientes al exterminio capitalista en países como Canadá y Estados Unidos, hasta abrir los conceptos de patrimonio de la humanidad a las obras, celebraciones y duelos no eurocéntricos como la Diablada de Oruro incluida entre los primeros patrimonios no tangibles de la UNESCO. Queda pendiente la discusión de calificar como intangible a lo popular. Fernando Ortiz, uno de los iniciadores del respeto y el asombro intelectual, estético y político de las culturas indígenas y populares cuenta entre sus primeras obras la dedicada a "los negros curros", llamados así en los barrios pobres de La Habana por su elegancia extrema de apropiación de los trajes burgueses. *Una pelea cubana contra los demonios* narra las amenazas de un cura ambicioso de tierras enfrentado a su grey, que en pleno dominio colonial español adoptó al diablo como patrono. La renuncia y denuncia del exorcismo como ritual para recuperar la sumisión como fatalidad religiosa, resulta en la afirmación de un ethos que trasgrede el orgullo comunitario de afirmación social. Las llamadas tribus urbanas contribuyen a la reproducción de modos de significación donde la artisticidad no cuenta sino como destreza técnica a cambio de la dimensión estética en la intervención de espacios públicos, en los usos y costumbres corpóreos, en

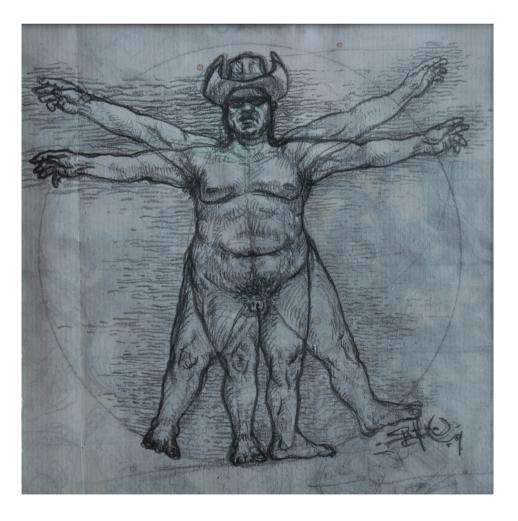


Mariana, Hello EZLN, 2011, Colectivo Sublevarte-Mujeres en Resistencia, tarjeta postal.

las identidades opuestas a las costumbres calificadas como buenas y bellas por la ideología dominante que, pese a todo, resulta afectada al ejercer el poder de subsunción propio del capitalismo.

El kitsch designa sobre todo al espurio afán de imitación de la cultura dominante, sus ritos, sus fiestas, sus vestuarios. La palabra austriaca adquiere así un sentido remotamente relacionado con el sketch y con el verbo alemán verkitschen,

vender los saldos, esto es, lo desechable donde puede rescatarse lo deseado como quien busca en la paca, ese montón de ropa expuesta al aire libre o en locales improvisados alguna prenda de marca a la moda como un recurso característico de los tratados de libre comercio favorecedores del contrabando. El auge de la reproducción mecánica conlleva imitaciones, copias, intervenciones a veces satíricas como las de La última cena de Leonardo con personajes actuales y carácter anónimo. La industria de la cultura y la educación sentimental masificante hacen justo el título de Desiderio Navarro "El kitsch nuestro de cada día" (1988), que plantea como problema político, porque el poder en imágenes construye un sujeto social con tradiciones ceremoniales como las fiestas de las quinceañeras o las bodas, de modo que el afán imitatorio de los prestigios y las famas de los ricos llegan hasta los nombres para los recién nacidos que pueden ser bautizados como Bradpit o Madona, Mustang o Usnavy para dar lugar a la burla de los cultos. ¿Kitsch para quién?, pregunta Navarro para salirle al paso a las descalificaciones o los conformismos de quienes afirman que eso es lo que gusta al pueblo y ni modo. Que en México, el zar de la TV, Emilio Azcárraga, a quien gustaba el sobrenombre de "El Tigre", haya llamado el siglo pasado "entretenimiento para



Francisco Torres Beltrán, Canon mexicano, 2010, dibujo sobre papel, 14 x 14 cm.

los jodidos" a las telenovelas que declaró fuera de su interés sentimental, que expresidentes de la República como Díaz Ordaz amueblara la casa de su amante Irma Serrano de apariencia exótica con marfiles, pieles de cebra y tigre, pavorreales vivos y disecados, y que López Portillo ocupara todo un cerro apodado La Colina del Perro por su frase célebre de que como tal defendería a la moneda mexicana, y que en ella exista un estudio con capilla y mobiliario palaciego, que el gánster que volvió general para dirigir la policía haya imitado al Partenón en Zihuatanejo con discoteque y palenque privados para peleas de gallos en el extremo sur del Distrito Federal, es menos grave que el impacto de modas y modos de los ricos en versiones kitsch de la clase media inculta que compra cuadros hechos en serie, adornos de pacotilla y reproducciones mal hechas a la venta en las entradas de Sanborns, una de las empresas de Carlos Slim, el empresario más adinerado del mundo que atesora colecciones, archivos y obras visuales de fama.

La construcción de sujetos sociales está en juego. La puesta en crisis de este complejo universo de signos por artistas renunciantes al aura es un recurso en auge para articular el arte de los letrados con el de los explotados indignados y los sujetados por la industria del espectáculo. El horror transclacista asumido de maneras acordes con las clases y los grupos, encuentra significación en las transvanguardias con modos de apropiación de las tradiciones románticas expresivas con un sturmunddrang globalizado con signos socializados más allá de los curators y el mainstream. W



Camiseta con monstruo anfibio, portada por sujeto con máscara de Anonymous, 2013. Al reverso de la camiseta aparece la firma NeverDies.