

Los casos podrían proliferar, pero no seremos durante más tiempo vehículo a estos desahogos del espíritu puesto en *off side* por el fútbol, más bien hemos vuelto (estando ya la casa sosegada) a nuestras tareas habituales con el ahínco que prescribe la esperanza de ganar un premio literario, por pequeño que sea, y beber el whisky de un mecenas humanizado.

Carlos Illescas

## Artes plásticas

### ¿Para qué criticar?

Aceptar la invitación para colaborar en la sección de artes plásticas de la revista de la Universidad, es asumir la responsabilidad de demostrar la validez de una posición en el campo educativo de mayor complejidad que hay en el país. Por tanto, es necesario precisar una tesis central de orden negativo y otra de orden positivo, como declaración de la lucha que nos proponemos. En realidad, esto es lo que hace toda posición crítica: afirmarse como tendencia en la lucha contra otras posiciones. De manera que la explicitación de la tesis aclara las condiciones de un juego limpio donde este significa lucha. Así pues, contra la búsqueda de sentidos inefables, de contenidos profundos y de secretos en discursividades puras, propondremos la comprensión de las determinaciones concretas de la producción, circulación y reproducción artísticas. Esto refiere por necesidad a una apropiación histórica capaz de transformar las determinaciones que el poder político propone como eternas y universales. La pertinencia de este planteamiento será fácilmente advertible en el evento nacional que ha descubierto las deficiencias prácticas de artistas, críticos e instituciones. En especial, nos interesa ahora precisar la función de la crítica en esta situación.

Las recientes peripecias de un Concurso Nacional de Artes Plásticas, han descubierto las carencias de una crítica capaz de incidir como práctica transformadora. En efecto,

dos grupos de jurados nombrados por el Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) seleccionó alrededor de 300 obras de entre más de 1000 presentadas, para que otra cuarteta decidiera declarar desierto el concurso y propusiera algunos planteamientos sobre la educación, la divulgación y la promoción del arte; esto debido a que a ellos les pareció una ausencia evidente de calidad pictórica. En sus afanes democráticos, el INBA convoca y se abroga el nombramiento de dos jurados (selección y promoción); un jurado cumple la convocatoria y el otro aprovecha para discutir el concurso al negarse a premiar y propone en cambio una discusión sobre los trabajos presentados, que no parece tener más fundamento que la ausencia de calidad pictórica. Para algunos interesados, este es el caos propio de la política cultural nulificada por el propio Estado; otros culpan a la impericia del actual jefe de artes plásticas; otros más, en fin, advierten un burocratismo imposible de superar. Pero nadie, hasta ahora, ha culpado a los críticos y a la crítica, como tal, de la confusión reinante. Por ello, aunque no exclusivamente, sino porque quisiéramos tocar la raíz del problema, procuraremos puntualizar las dificultades y los recursos para transformar esta situación.

1. Entre la crítica, el Estado y sus aparatos ideológicos, ha existido una relación de avenencia. Para conseguirla, críticos y Estado acuerdan sobre la base de sujetos heterónomos: el Arte, la Cultura, los Valores. Aún en los desacuerdos, hay un afán de avenencia que implica, por necesidad, la sumisión a los aparatos del Estado y la consiguiente falta de alternativas frente a él. Todo en nombre del Arte, el Espíritu,

etc., sujetos nombrados en toda ceremonia oficial.

2. Si esta relación de avenencia es propia de toda formación social, que requiere de la crítica para reproducir los intereses de la clase dominante; en el caso de México, se particulariza por la disputa nacionalista con sus polos: la radicalización socialista como único modo histórico de realizar los intereses nacionales, y el populismo como apariencia democrática de la hegemonía de una clase supuestamente defensora de la nacionalidad.

3. La *Escuela Mexicana de Pintura* tiene la virtud de proponer un nacionalismo tendencialmente socialista, pero tiene el defecto de haber entregado a los aparatos ideológicos del Estado, sus posibilidades de realización. En esta contradicción se han movido dos tendencias críticas: una que procura identificar los *valores nacionales* con ciertas *formas*, con ciertos mitos y ciertos ritos, para instalarlos como paradigmas; otra, que se afana por liquidar toda posición nacionalista para abrir puertas al campo de las modas de los centros urbanos del imperialismo.

4. El Estado, por su parte, ha sabido producir los campos de avenencia con las tendencias críticas dominantes hasta hacerlas coexistir, tal como ocurre en el caso del concurso inconcluso. Esto es así porque, ni aquí ni en parte alguna, la ciencia de la historia y las ciencias sociales han concretado, en el estado actual de las luchas de masas, una posición clara y consistente en la lucha ideológico-artística. El realismo socialista, las urgencias político-económicas y el consiguiente desinterés de las organizaciones partidarias de tendencias socialistas, la carencia de alternativas a la educación burguesa (sobre todo en los sentimientos y en las percepciones), son las determinaciones principales de esta situación.

5. El monopolio de los medios de producción, necesaria a esta fase del capitalismo, reduce las posibilidades del trabajo artístico a la codificación colonialista y al nacionalismo epidémico. Las tendencias críticas correspondientes operan subordinadas a la ideología dominante, y ejercen una labor mercatócnica capaz de reproducir el campo fértil para fructificar las iniciativas del Estado y de los intereses imperialistas. (No es casual la simultaneidad del caso comentado con el relanzamiento del *artista favorito* de la OEA y la *I Bienal Interamericana* con patrocinio y orientación privada).

6. Pragmatismo de los productores, oportunismo de los *críticos* y voluntarismos



de los inconformes forman la trilogía cimentadora del Estado como único constructor. Eventualmente, críticos y artistas parecen modificar algo, aunque en realidad no pasan de proposiciones triviales, con las que la avenencia se produce conformando una tendencia unificadora y reductora de la lucha ideológica a lo que, en sentido estricto, es una política cultural: el mantenimiento del poder, incluso en los sentimientos y percepciones por una clase social específica.

7. La crítica dominante no objeta el modo de producción artística dominante (exaltación individualista: el arte es creación inefable de un genio para la contemplación arrobada) pero tampoco su reproducción y circulación dominantes en bienales, concursos, museos y galerías asociados para ideologizar arte y artistas. Con esta ausencia de crítica radical prospera el mito y el rito de la democracia, devenida en aparato ideológico capaz de decidirlo todo porque manipula todo. Sin ninguna perspectiva artística diferente a la del Estado, la crítica carece también de alternativa artística y de capacidad científica de explicación y transformación del arte. Las derivaciones poetizantes, el arrebato demagógico, el afán clasificatorio, el canto al civismo, la influencia de la museografía (devenida decoración de interiores) son modalidades de la carencia de alternativas de los artistas y, por lo mismo, relaciones de avenencia del crítico, como gestor de la indentificación entre *proyecto* artístico y *proyecto político* del Estado.

8. Rescatar la crítica en su radicalismo en el encuentro de las raíces de la producción, circulación y reproducción artísticas es ahora tarea principal para las prácticas transformadoras. Las recientes experiencias de los grupos de productores artísticos y, en especial, del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, advierten cómo es posible trabajar con el Estado desde posiciones alternativas, sólo constructibles en cuanto se fundan en la ciencia de la historia y en las ciencias sociales. Sólo así, es posible negociar y proponer tendencias transformadoras de la ingerencia del poder político en las artes. Agruparse, discutir estrategias y tácticas sobre bases científicas, apropiarse de la circulación de las obras, reproducir el trabajo con el aliciente de crear nuevas relaciones sociales con otra hegemonía de clase de la que sostiene al Estado, pues ha sido en nuestra historia postrevolucionaria lo que dio claridad polí-

tica y viabilidad artística; tal como ocurrió en el Sindicato de Pintores y Escultores de los veinte, en la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y TGP en el Taller de la Gráfica Popular de los treinta y cuarenta, hasta llegar a los grupos posteriores a 1968.

Organizadas por los artistas más avanzados, al control estatal se han apoyado siempre en la historia concreta: en la que hacen las masas. Generalmente a la zaga, los críticos han tenido que desprenderse de academismos, voluntarismos y oportunismos para ponerse a la par. Hoy le toca, especialmente a los investigadores universitarios invitados por el INBA para enjuiciar a los pintores, producir la posibilidad democrática en la producción artística que los hechos mismos han puesto en crisis. En esta tarea, la crítica de la crítica dominante es tarea urgente.

10. Proponer que el tratamiento de un problema concreto como el comentado requiere sobre todo de proposiciones concretas, a estas alturas resulta un pragmatismo incapaz de salirse de la avenencia para limitarse a efectos voluntaristas y demagógicos imposibles de materializarse en prácticas distintas a las de los aparatos del Estado. El recurso de la teoría, su inserción en la ciencia, debería ser el gran recurso práctico especialmente de los investigadores universitarios involucrados en este caso. Obligados a postular una tendencia fundada históricamente, podrían dar línea a los funcionarios y comentaristas ahora perplejos por el lío cultural. De no conseguir esto, estarán probando, una vez más por incapacidad, que la única posibilidad de producción artística está fuera del Estado y sus aparatos ideológicos.

Obviamente, nada de lo anterior deviene teorismos si se advierte la necesidad de comprender las determinaciones actuales de la producción artística, única posibilidad de enjuiciar la trascendencia histórica de las obras. Contra la búsqueda de sentidos inefables y contra las averiguaciones formalistas de la discursividad como proceso cerrado en sí mismo, la crítica de la significación es el fundamento capital de toda práctica relevante de transformación de los códigos instituidos por el poder político para ser repetidos por los artistas surnidos en la espiritualidad donde, más que nunca, todas las vacas parecen pardas.

Alberto Híjar

## Cine

### Duras en la pantalla

Siempre que se inicia una sección nueva es necesario prever sus alternativas futuras. Sombrío terreno, como la oscuridad requerida para sus exhibiciones, el cinematógrafo propone el reto de su intrincada estructura significativa. Por lo tanto, es menester para el ensayista o el crítico de cine afrontar la aventura de la decodificación y del planteamiento de puntos de vista que colaboren en la forja de informaciones nuevas o renovadas.

Esta columna tiene la pretensión de informar y problematizar algunas cuestiones referentes al acontecer del cine y de sus creadores. Pretensión que se funda en el rechazo a las prácticas empíricas e "impresionistas" que abundan en los textos publicados en México. La aventura es obligada y, por lo mismo, es preciso que ardan las naves, pese a que el terreno parece desolado. La aventura comienza:

*Marguerite Duras: La clausura del tiempo y la memoria*

Roland Barthes al hablar sobre las relaciones del escritor con la lengua concluye que: "es el área de una acción, la definición y la espera de un posible". Esta idea sirve perfectamente para encuadrar la obra literaria y cinematográfica de Marguerite Duras que justifica la reciente exhibición, en el IFAL, de *India Song* y *Nathalie Grangier*. Obra utópica en pos de la clausura del tiempo y la memoria.

Creación intensamente contemplativa, la de la Duras, tiene cauces y razones concretas, perceptibles y herméticas, complejamente llanas y abundantemente ricas. Razones que adquieren forma en sus contactos con la *nouveau roman* y con las experiencias del cine de vanguardia.

En su novela *Détruire, dice* (1969) se lee:

—“¿Quién es el personaje de ese libro?

—Max Thor.

—¿Qué hace?

—Nada. Alguien mira”.<sup>1</sup>

Unos párrafos más adelante aclara su proposición: