**“EL ESPÍRITU REVOLUCIONARIO EN EL ARTE MODERNO”**

**Artículo del pintor mexicano Diego Rivera**

**Publicado en MODERN QUARTERLY, nº 3 - NUEVA YORK, vol. 6, Otoño de 1932**

**Fuente: Crítica, Tendencia y Propaganda**

**Texto traducido por Juan José Gómez. Tomado de Textos sobre Arte y Comunismo, 1917-1954. Ediciones ISTPART. Sevilla, 2004.**

El arte es una creación social. Manifiesta una división que corresponde a la división de clases sociales. Hay un arte burgués, hay un arte revolucionario, hay un arte campesino, pero no hay, propiamente hablando, un arte proletario. El proletariado produce arte de lucha, pero ninguna clase puede producir un arte de clase hasta que no ha llegado a su punto máximo de desarrollo. La burguesía alcanzó su cénit en la Revolución Francesa y, desde entonces, creó un arte que era expresión de ella misma. El proletariado, por su parte, comenzará verdaderamente a producir su arte después de que la dictadura del proletariado haya completado su misión, haya liquidado toda diferencia de clase y producido una sociedad sin clases. El arte del futuro, por tanto, no será proletario, sino comunista. Durante el curso de su desarrollo, sin embargo, e incluso después de que haya llegado al poder, el proletariado no debe rechazar el uso de los mejores recursos técnicos del arte burgués, igual que usa el equipamiento técnico burgués en forma de cañón, ametralladoras y turbinas de vapor.

Artistas como Daumier y Courbert en el siglo XIX fueron capaces de revelar su espíritu revolucionario a pesar de su entorno burgués. Honorè Daumier fue un luchador franco que expresó con sus imágenes el movimiento revolucionario del siglo XIX, el movimiento que produjo el Manifiesto comunista. Daumier fue revolucionario tanto en la expresión como en el contenido ideológico. Para decir lo que quería decir, desarrolló una nueva técnica. Cuando no pintaba una anécdota de carácter revolucionario, sino que meramente dibujaba una mujer llevando ropa o un hombre sentado a una mesa comiendo, estaba, sin embargo, creando arte con un objetivo definitivamente revolucionario. Daumier desarrolló una técnica drástica identificada con el sentimiento revolucionario, de modo que su forma, su método, su técnica, siempre expresaron ese sentimiento. Por ejemplo, si tomamos su famosa lavandera, vemos que no la ha pintado ni con los ojos de un literato ni con los de un fotógrafo. Daumier vio a su lavandera a través de ojos con conciencia de clase. Era consciente de su conexión con la vida y el trabajo. En la vibración de sus líneas, en la cantidad y cualidad del color que proyectaba sobre el lienzo, vemos una creación directamente contraria y opuesta a las creaciones del arte burgués conservador. La posición de cada objeto, los efectos de la luz en la imagen, todas estas cosas expresan la personalidad en total conexión con su entorno y con la vida. La lavandera no es sólo una lavandera dejando la orilla del río cargada con ropa y llevando un niño detrás; ella es, al mismo tiempo, la expresión de la fatiga que causa el trabajo y de la tragedia de la maternidad proletaria. Por eso vemos, pesando sobre ella, la pesada carga de su posición como mujer y la pesada carga de su posición como trabajadora; al fondo discernimos las casas de París, aristocrático y burgués. En una fracción de segundo, si no se es ciego, puede verse en la figura de esta lavandera, no sólo una figura, sino una conexión total con la vida y el trabajo y los tiempos en los que vive. Otras pinturas de Daumier muestran escenas del verdadero proletariado y campesinado. Dejé México cuando avanzaba la contrarrevolución bajo Madeiro; y decidí ir a Europa a adquirir la comprensión teórica y el desarrollo técnico en arte que pensé que podría encontrar allí.

Los camaradas rusos volvieron de París a Rusia inmediatamente después de la Revolución, llevando con ellos las más avanzadas técnicas en pintura, que habían aprendido en París. Hicieron lo posible y crearon obras de belleza con­siderable, utilizando toda la técnica que habían aprendido. Emprendieron una lucha verdaderamente heroica para hacer accesible ese arte a las masas rusas. Tra­bajaron en condiciones de hambruna, de tensión entre revolución y contrarrevolución, y con todas las dificultades materiales y económicas imaginables, aunque fracasaron completamente en sus intentos de persuadir a las masas de que aceptaran el cubismo, o el futurismo, o el constructivismo, como el arte del proletariado. Extensas discusiones sobre el problema tuvieron lugar en Rusia. Esas discusiones y la confusión resultante del rechazo del arte moder­no dieron una oportunidad a los malos pintores para aprovechar la situación. Los pintores académicos, los peores pintores que habían sobrevivido al antiguo régimen en Rusia, entraron pronto en competición a gran escala. Imágenes ins­piradas por las nuevas tendencias de las escuelas europeas más avanzadas se exponían junto a obras de las peores escuelas académicas de Rusia. Desafortu­nadamente, quienes ganaron el aplauso del público no fueron los nuevos pintores y las nuevas escuelas europeas, sino los viejos y malos pintores acadé­micos. Extrañamente, me parece, no eran los pintores modernistas, sino las masas rusas las que tenían razón en la controversia. Su voto mostraba, no que considerasen a los pintores académicos como pintores del proletariado, sino que el arte del proletariado no debe ser un arte hermético, un arte inaccesible, excep­to para los que han desarrollado y se han sometido a una preparación estética elaborada. El arte del proletariado debe ser un arte cálido y claro y fuerte. No es que el proletariado de Rusia estuviese diciendo a esos artistas: «sois demasia­do modernos para nosotros.» Lo que se dijo fue: «No sois lo bastante modernos para ser artistas de la revolución proletaria.» La revolución y su teoría, el mate­rialismo dialéctico, no necesita el arte del tipo torre de marfil. Necesitan un arte que esté tan lleno de contenido como la propia revolución proletaria, tan claro y honesto como la teoría de la revolución proletaria.

En Rusia existe el arte del pueblo, es decir: el arte campesino. Es un arte enraizado en la tierra. En sus colores, sus materiales y su fuerza, está perfecta­mente adaptado al ambiente en el que ha nacido. Significa la producción de arte con los recursos más simples y las formas menos costosas. Por esas razones, sería de gran utilidad al proletariado para desarrollar su propio arte. Los mejores pin­tores rusos que trabajaban inmediatamente después de la Revolución deberían haber reconocido esto y construir sobre ello, para que el proletariado, tan seme­jante al campesinado en muchos sentidos, pudiese entender este arte. En vez de eso, los artistas académicos, intrínsecamente reaccionarios, consiguieron tomar control de la situación. La reacción en arte no es sólo cuestión del tema. Un pin­tor que conserva y usa la peor técnica del arte burgués es un artista reaccionario, incluso si usa esa técnica para pintar temas como la muerte de Lenin o la ban­dera roja en la barricadas. Del mismo modo, un ingeniero ocupado en la construcción de una presa con el objetivo de regar suelo ruso sería reaccionario si usase los mismos procedimientos que al principio del siglo XIX. En ese caso, sería reaccionario, sería culpable de un crimen contra la Unión Soviética, inclu­so si estuviese intentando construir la presa con el objetivo de la irrigación.

El teatro ruso estaba a salvo de la bancarrota que sufrió la pintura rusa. Esta­ba en contacto directo con las masas y, por tanto, se había convertido en el mejor teatro que el mundo conoce hoy. Poco a poco, el teatro ha atraído a pin­tores, escultores y, por supuesto, a actores, bailarines, músicos. Todo el que tiene algo de talento para el arte en la Unión Soviética está siendo atraído hacia el tea­tro como fusión de las artes. En proporción al progreso obtenido en la construcción del socialismo en la Unión Soviética, los artistas están volviéndo­se más y más hacia el teatro para expresarse y las masas están acercándose al teatro como «expresión de sus vidas». El resultado es que las otras artes están languideciendo y Rusia produce cada vez menos arte del tipo que, en el resto de Europa, se emplea como acciones de la bolsa.

El arte mural es el arte más significativo para el proletariado. En Rusia las pinturas murales se proyectan en las paredes de los clubes, en las sedes de los sindicatos, e incluso sobre los muros de las factorías. Pero los trabajadores rusos vinieron a mí y me dijeron que, en sus casas, prefieren tener paisajes y bodego­nes que les provoquen un sentimiento de relajación. Pero la pintura de caballete es un objeto de lujo, bastante por encima de los medios del proletariado. Dije a mis compañeros artistas de Rusia que deberían vender pinturas a los trabaja­dores a precios bajos, dárselas, si es necesario. Después de todo, el gobierno proporcionaba los colores, los lienzos y el material necesario para la pintura, de modo que los artistas podrían haber vendido su obra a precios bajos. La mayo­ría, sin embargo, prefería esperar a la compra anual de pintura del Comisariado para la Ilustración donde se vendían, y aún se venden, pinturas a quinientos rublos cada una.

No pensé que tuviese derecho a insistir sobre mi punto de vista hasta que no hubiese creado algo del tipo de arte del que estaba hablando. Por tanto, en 1921, en vez de ir a Rusia, adonde me había invitado el Comisariado de Edu­cación, fui a México a intentar crear algo del arte que había estado ensalzando. Este esfuerzo mío tenía algo así como el sabor de una aventura porque, en México, [no] había un régimen proletario. Estaba en el poder en ese momento una fracción de la burguesía que necesitaba la demagogia para mantenerse en el poder. Nos dio muros y nosotros, artistas mexicanos, pintamos temas de carácter revolucionario. Pintamos, en realidad, lo que quisimos, incluso un cierto número de pinturas que eran de carácter comunista. Nuestra tarea era, primero, desarrollar y rehacer pinturas murales en la dirección de las necesida­des del proletariado y, segundo, apercibirnos del efecto que tal pintura mural podría tener sobre los proletarios y los campesinos de México, de modo que pudiésemos juzgar si esa pintura podría ser un instrumento efectivo del prole­tariado en el poder. Pero permítanme hacer notar otro hecho también. En México existía una antigua tradición mucho más antigua y mucho más esplén­dida que incluso el arte campesino de Rusia. Este arte es de un carácter verdaderamente magnífico.

Los dirigentes coloniales de México, como los de los Estados Unidos, menospreciaron la antigua tradición artística que existía allí, pero no pudieron destruirla completamente. Con este arte como bagaje, me convertí en el primer pintor revolucionario de México. Las pinturas sirvie­ron para atraer a muchos pintores jóvenes, pintores que aún no habían desarrollado suficiente conciencia de clase. Formamos un sindicato de pintores y comenzamos a cubrir muros de edificios en México con arte revolucionario. Al mismo tiempo revolucionamos los métodos de enseñanza del dibujo y de arte para niños, con el resultado de que los niños de México comenzaron a pro­ducir obras artísticas durante su desarrollo escolar elemental.

Como resultado de estas cosas, cuando, en 1927, fui invitado de nuevo a Moscú, sentí que podría ir, ya que nosotros los mexicanos teníamos algo de experiencia para poder ayudar a la Rusia soviética. Debo señalar en este punto que, entre los pintores en México, gracias al desarrollo de los nuevos métodos de enseñanza de la pintura en las escuelas de los trabajadores, se desarrollaron varios pintores de la clase obrera de gran mérito, Máximo Pacheco entre ellos, a quien considero el mejor pintor mural de México.

La experiencia que intenté ofrecer a los pintores rusos fue llevada a Rusia en un momento de intensa controversia. A pesar de ser un momento poco propi­cio para la discusión y el desarrollo artístico, Corrolla, el camarada que estaba antes a cargo del trabajo agitprop, organizó un grupo, Octubre, para discutir y hacer uso de los experimentos artísticos mexicanos. Me dediqué a pintar para los trabajadores metalúrgicos que querían que pintase las paredes de su club, el Club Dínamo de la Chausée de Leningrado. Pronto, sin embargo, debido a diferencias, no de carácter estético, sino de carácter político, se me ordenó vol­ver a México para tomar parte «en la campaña electoral que empezaba allí». Pocos meses después de mi vuelta a México se me expulsó del Partido. Desde entonces, he permanecido en una posición que es característicamente mexica­na, concretamente la del guerrillero. No podía recibir mis municiones del Partido porque mi partido me había expulsado. Tampoco podía adquirirlas con mis propios fondos porque no los tenía. Las tomé, y continuaré tomándolas, como debe el guerrillero, del enemigo. Por tanto, yo tomo las municiones de las manos de la burguesía. Mis municiones son los muros, los colores y el dinero necesario para alimentarme para poder seguir trabajando. Sobre los muros de la burguesía, la pintura no puede tener un aspecto tan combativo como sobre los muros, digamos, de una escuela revolucionaria. A veces el guerrillero puede hacer descarrilar un tren, a veces, volar un puente, pero, a veces, sólo puede cor­tar unas pocas líneas telegráficas. Hace lo que puede en cada momento. Importante o insignificante, su acción va siempre en la línea revolucionaria. El guerrillero siempre está preparado, en tiempos de amnistía, para volver a filas y convertirse en un simple soldado como cualquier otro. Fui a los Estados Uni­dos en calidad de guerrillero.

En cuanto al desarrollo del arte entre los trabajadores americanos, ya he visto pinturas en el Club John Reed, que son, sin duda, de carácter revolucionario y, al mismo tiempo, estéticamente superiores a la gran mayoría de las pinturas que pueden encontrarse en las galerías de arte de los comerciantes de pinturas.

Ayer vi la obra de un chaval –que antes era un pintor de arte abstracto– que acababa de terminar una serie de pinturas sobre la vida y muerte de Sacco y Vanzetti que son de lo más conmovedoras que yo he visto. Las pinturas de Sacco y Vanzetti se mantienen técnicamente dentro de la escuela de pintura moder­nista, pero poseen las cualidades necesarias, accesibilidad y poder, para que sean importantes para el proletariado. Aquí y allá he visto dibujos y litografías de gran calidad, todos de artistas jóvenes desconocidos. Estoy convencido que en los Estados Unidos existe la capacidad de producir un gran desarrollo del arte revolucionario, creciendo desde la base. La burguesía, a veces, será persuadida para que compre grandes pinturas a pesar de su carácter revolucionario. En las galerías de los hombres más ricos hay obras de Daumier. Pero esas fuentes de demanda son de lo más precarias. El proletariado debe aprender a depender de sí mismo, por muy limitados que sean sus recursos. Rembrandt murió pobre en la rica Holanda burguesa de su tiempo. A pesar de sus innumerables pinturas había escasamente una corteza de pan en su casa cuando se le encontró muer­to. Su pintura sabía cómo ofender a la rica burguesía holandesa. En Rembrandt, yo encuentro una base de profunda humanidad y, hasta cierto punto, de pro­testa. Esto es mucho más claro en el caso de Cézanne. Basta con señalar que Cézanne usó a los trabajadores y campesinos de Francia como los héroes y las figuras centrales de sus pinturas. Hoy es imposible mirar a un campesino fran­cés sin ver una pintura de Cézanne.

El arte burgués cesará de desarrollarse cuando sea destruida la burguesía como clase. Las grandes pinturas, sin embargo, no cesarán de dar placer estéti­co, aunque no tengan un significado político para el proletariado. Uno puede disfrutar de la Crucifixión de Mantegna y ser conmovido por ella estéticamente sin ser cristiano. Es mi opinión personal que en la Rusia soviética se da hoy una veneración exagerada por el pasado. Para mí, el arte es siempre algo vivo y vital, como lo fue en la Edad Media cuando se pintaba un nuevo mural cada vez que lo requería un nuevo acontecimiento político o social. Porque concibo el arte como algo vivo, y no como algo muerto, veo la necesidad profunda de una revo­lución en cuestiones de cultura, incluso en la Unión Soviética.

De los movimientos recientes en arte, el más significativo para el movimien­to revolucionario es el superrealismo. Muchos de sus adherentes son miembros del Partido Comunista. Algunas de sus obras recientes son perfectamente acce­sibles a las masas. Su máxima es «Superrealismo al servicio de la revolución». Técnicamente representan el desarrollo de la mejor técnica de la burguesía. En ideología, sin embargo, no son completamente comunistas. Y ninguna pintura puede alcanzar su máximo desarrollo o ser verdaderamente revolucionaria si no es verdaderamente comunista.

Y ahora llegamos a la cuestión de la propaganda. Todos los pintores han sido propagandistas o no han sido pintores. Giotto era un propagandista del espíri­tu de la caridad cristiana, el arma de los monjes franciscanos de su tiempo contra la opresión feudal. Brueghel era un propagandista de la lucha de la pequeña burguesía artesana holandesa contra la opresión feudal. Todos los artis­tas que han valido algo en arte han sido propagandistas de este tipo. La acusación familiar de que la propaganda es la ruina del arte encuentra su fuen­te en los prejuicios burgueses. Naturalmente, la burguesía no quiere que el arte se emplee al servicio de la revolución. No quiere ideales en el arte porque sus propios ideales no podrán servir más como inspiración artística. No quiere sen­timientos porque sus propios sentimientos ya no podrían servir más como inspiración artística. El arte, el pensamiento y los sentimientos deben ser hoy hostiles a la burguesía. Todo buen artista tiene una cabeza y un corazón. Todo buen artista ha sido un propagandista. Yo quiero ser un propagandista y no quiero ser nada más. Quiero ser un propagandista del comunismo y quiero serlo en todo lo que escribo, en todo lo que pinto. Quiero usar mi arte como un arma.

Para un desarrollo real a gran escala del arte revolucionario en América, es nece­sario estar en una situación en la que todos se unan en un único partido del proletariado y estén en posición de acceder a los edificios públicos, los recursos públicos y la riqueza del país. Sólo entonces puede desarrollarse un arte revolucionario genuino. El hecho de que la burguesía esté en un estado de degeneración y dependa para su arte del arte de Europa indica que no puede existir un des­arrollo del arte americano genuino, excepto si el proletariado es capaz de crearlo. Para ser buen arte, el arte de este país debe ser arte revolucionario, arte del proletariado, o no será buen arte.