

LA COTIDIANIDAD SOCIAL EN EL MURALISMO LATINOAMERICANO

SOCIAL DAILY LIFE IN LATIN AMERICAN MURAL PAINTING

Manuel Alen Cárdenas

RESUMEN

Desde sus orígenes, la temática del muralismo latinoamericano ha tenido un penetrante carácter político y una profunda carga social. Esto quizás se deba a la formación política que recibieron algunos de sus más connotados exponentes, quienes mantuvieron una identificación, como clase social, con los campesinos y asalariados de nuestro continente. En el siguiente trabajo nos proponemos examinar la disciplina del muralismo latinoamericano apoyándonos en los aportes realizados por Georg Lukács en cuanto a su teoría del arte. Para ello se partirá de referencias históricas que – creemos– contribuyeron en la generación de un clima que configuró la particular estética muralista.

Palabras clave: Muralismo, Cotidianidad, Marxismo, Estética.

ABSTRACT

Since its origins, the Latin American mural painting has had a penetrating deep political and social duty. This may be due to the political training that some of its most distinguished exponents received, and to the fact that they stayed identified, as a social class, with farmers and employees of our continent. This paper examines the discipline of Latin American mural painting, relying on the contributions made by Georg Lukacs in relation to his theory of art. For such a purpose, some historical references considered as being a contribution to the creation of a climate of influence on the particular aesthetics of Muralism, will be used as background.

Keywords: Mural Painting, Daily life, Marxism, Aesthetics.

Manuel Alen Cárdenas Licenciado en Educación, Mención Ciencias Sociales, egresado de la Universidad de Carabobo. Magíster en Historia de Venezuela. Alumno libre del Doctorado de Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales de la Universidad de Carabobo. Correo electrónico: guayparo67@gmail.com

Artículo recibido en noviembre de 2012 y aceptado en febrero de 2013.

El contexto histórico-social del muralismo

Ya vencida Alemania y sus aliados en 1918, los Estados Unidos de Norteamérica, apoyados en una supuesta lucha contra el avance del comunismo, delimitaron rápidamente sus políticas de afirmación hegemónica en el continente americano, creando para ello todo un nuevo orden internacional. El objetivo era lograr establecer un férreo dominio político y económico en los países latinoamericanos, quienes pasarían a convertirse en fuente confiable y barata en el suministro de las abundantes materias primas y, de manera muy especial, del petróleo presente en sus territorios.

De igual forma, en adelante estos países se constituirían en mercados seguros para los múltiples productos excedentes del complejo industrial y militar de la nación del Norte. Así lo recoge Manuel Bravo Abreu en **Militarismo y política en Venezuela 1945-1958** (1999), donde asegura que el control de Latinoamérica ha sido ejercido en tres planos que funcionan con un marcado grado de coherencia; uno de estos planos es “[e]l de la política interna, en la cual se manifiesta la tesis de la seguridad nacional, y ésta en función de la seguridad hemisférica, como vía para salvaguardar el continente de la penetración ideológica del comunismo”. (1999: 41)

Así, se comprende cómo en el breve periodo que abarca desde 1918 –cuando culmina la primera guerra mundial– hasta 1945, los Estados Unidos de Norteamérica logran su consolidación definitiva como primera potencia de carácter mundial, desplazando a la nación británica (considerada como tal por más de tres siglos). En lo sucesivo, amparados en la doctrina Monroe (enunciada en 1823 por James Monroe, presidente republicano de los Estados Unidos entre 1817 y 1825), esta nación establecerá su dominación sobre Latinoamérica, haciendo uso de todos los mecanismos necesarios (incluso la fuerza militar) para lograr hacerse con el control de las enormes reservas de materia prima que este subcontinente posee, especialmente luego de que se establecieran en muchos de los países latinoamericanos las grandes empresas transnacionales dedicadas a la producción de frutas, la extracción de minerales y, quizás la más importante, la recién fundada industria petrolera transnacional.

Es por ello que, con el oportuno apoyo y asesoramiento de la diplomacia estadounidense acreditada en Latinoamérica, rápidamente se establecieron en nuestro continente los dispositivos y demás elementos legales necesarios para reprimir toda manifestación o disidencia por parte de fuerzas opositoras y, de manera muy específica, a todos aquellos que estuvieran en sintonía con las prédicas comunistas traídas del viejo continente, luego del triunfo de los revolucionarios de octubre.

Hemos querido dar inicio a este análisis sobre uno de los movimientos pictóricos más importante del siglo pasado en América Latina, como lo es el muralismo, con estas referencias de sucesos históricos (como ese pavoroso suceso bélico ocurrido en la vieja Europa Occidental a principios del siglo XX que trajo como consecuencia una feroz y despiadada política anticomunista implantada desde la nación norteamericana) puesto que tales eventos imprimieron un sello particular en el plano artístico y en sus creadores. Esto lo afirmamos puesto que la tendencia anticomunista fue un acicate para que grandes representantes del muralismo expresaran su rechazo a las políticas imperiales impuestas durante las primeras décadas del siglo XX; de hecho esta disciplina artística se convirtió en uno de los medios mejor utilizados para denunciar ante el mundo las terribles condiciones de miseria, pobreza y abandono en la que estaban sumidas un gran número de ciudades de nuestro continente.

Pero para comprender un poco más el contexto histórico-social en el cual irrumpe con fuerza el muralismo como una importante representación de la plástica latinoamericana, habría que conocer un poco sobre los orígenes históricos de la primera República Socialista del mundo contemporáneo. Ésta tuvo sus inicios en 1917, cuando los bolcheviques, dirigidos por Vladimir Ilich Uliánov (Lenin), ponen fin a la larga monarquía zarista en la Unión Soviética. De inmediato Occidente, capitaneado por los Estados Unidos de Norteamérica, da inicio al establecimiento formal de lo que más tarde denominarían tragicómicamente un cerco sanitario alrededor de la joven república comunista. Dicho cerco incluyó el establecimiento de férreas dictaduras a lo largo y ancho de Latinoamérica; todo con la única pretensión de contener un movimiento social en formación y cuyas voces de protesta pugnaban por ser escuchadas.

Este proceso revolucionario llevado a cabo en la antigua Rusia zarista, unido a la Guerra Civil Española (ocurrida entre 1933 y 1936) y la posterior pérdida de la República, fueron hechos que imprimieron una profunda e indeleble huella en el carácter filosófico e ideológico de muchos jóvenes latinoamericanos, artistas e intelectuales conversos al marxismo, frecuentemente organizados en torno a las universidades, quienes, inspirados por tan importantes acontecimientos, desafiaron abiertamente a los gobiernos totalitarios de sus respectivas naciones. Aunque tal oposición fue realizada de una forma totalmente romántica y sin experiencia política alguna, ésta constituyó la primera muestra seria de resistencia política experimentada en casi dos décadas de gobiernos totalitarios. La respuesta no se hizo esperar y muchos de ellos fueron a dar a terroríficos calabozos.

A la par de estos acontecimientos, en México finalizaba la larga dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915). Durante esta época el movimiento muralista no tuvo mucha incidencia. Esto quizás podríamos atribuirlo al largo proceso de luchas e intervenciones militares que tuvo que sortear la nación azteca: primero, contra fuerzas francesas de ocupación y, luego, contra sus propios compatriotas, quienes, derrotados por el General Díaz, fueron sometidos por la fuerza mediante la creación de una fuerza policial secreta denominada Los Rurales, la cual se encargaría en lo sucesivo de adormecer cualquier intento de disidencia política hacia el General. Las terribles condiciones económicas y sociales que derivaron de ese largo proceso de tomas y retomas de pueblos y ciudades terminaron por dejar casi en escombros a una nación que ya antes había tenido que pagar con mucha sangre su tortuoso proceso de emancipación de la corona española. Ello trajo como consecuencia la ruina casi absoluta de las finanzas internas y una alarmante pérdida del crédito internacional. Ésta es, a nuestro juicio, la principal causa que no permitió que, durante la dictadura de Porfirio Díaz, el movimiento muralista mexicano no tuviera la importancia artística y social que luego alcanzó.

La trascendencia de México en la génesis del muralismo latinoamericano

Hay que recordar que, en nuestro continente, el arte gráfico, como fenómeno social, no es nada nuevo ya que se han encontrado suficientes vestigios rupestres dejados por antiguas civilizaciones, como los mayas, los aztecas, los moches y los incas (por nombrar sólo algunos). En estos murales hechos en piedras (la mayoría ubicados en México y Centro América) se exhiben elementos de su cotidianidad pero, sobre todo, de antiguas prácticas y ceremonias religiosas, las cuales eran de suma importancia en la cosmovisión de estas culturas. Cabe destacar, además, que muchas de esas ruinas fueron en algunas ocasiones totalmente destruidas, y en otras fueron llevadas a Europa por los propios conquistadores (con esto técnicas desconocidas hasta entonces por los europeos hicieron su travesía hacia al viejo continente).

Es indudable que México fue la cuna del movimiento muralista en la región latinoamericana y el campesino mejicano y su temible situación social fueron motivo de estímulo para artistas como Siqueiros (1896-1974), Orozco (1883-1949) y Diego Rivera (1886-1957), entre otros no menos importantes. Todos ellos lograron develar, a través de sus obras, la miseria social y las duras condiciones económicas a las que un enorme sector de la población de su país estaba sometido.

Y es que debemos recordar que el México de las primeras décadas del siglo XX era evidentemente rural. Sólo una pequeña minoría de esa población la constituían

poderosos latifundistas, quienes sometían de la manera más brutal e inhumana a la ingente masa campesina; todo esto con la total y absoluta complacencia de la clase política dirigente limitada, desde su posición de poder dentro de las estructuras públicas, a garantizar de cualquier manera los derechos como propietarios de la clase social dominante.

Ahora bien, la mayoría de los muralistas mejicanos respondía ideológicamente a innegables principios que, como clase social, compartían con las masas campesinas explotadas. Estos artistas, asumiendo que la clase obrera era la principal intérprete de los cambios sociales, se caracterizaron por su crítica radical al régimen capitalista, al que consideraban socialmente injusto, y se hicieron eco de un pensamiento que propugnaba la defensa de un modelo de sociedad en el que la propiedad de los medios de producción fuese colectiva. Esto gracias a que algunos artistas e intelectuales pudieron viajar por algunas ciudades importantes de Europa, donde escucharon y leyeron de primera mano sobre los alcances y lineamientos de la filosofía marxista, de manera tal que muchas de estas ideas fueron trasladadas desde el viejo continente a la nación azteca, irradiando luego a Centro América y el Caribe y, más tardíamente, a Venezuela y al resto del sur.

En nuestro país se revelarán artistas como César Rengifo (1915-1980) y Gabriel Bracho (1915-1995). El primero de ellos estudia en la Academia de Bellas Artes, en Caracas, y posteriormente viaja a Chile para perfeccionar su técnica, pero es en México donde empieza a asimilar a los grandes maestros muralistas y recibe la fuerte influencia de Diego Rivera, que quedará plasmada en su obra. Gabriel Bracho (nacido en Puertos de Altagracia, estado Zulia), un reconocido artista venezolano, estudió en Venezuela y posteriormente, como Rengifo, hizo un recorrido por Chile, Francia y México (una referencia inevitable), en donde estudió las técnicas de Siqueiros y Rivera.

Kant y Lukács: dos propuestas sobre el arte

*El arte debe ser la memoria de la humanidad,
por lo cual necesita de la estética para hacer
que el recuerdo hable de manera profunda,
para traducirlo.*

Georg Lukács

Bien sabemos que, según ciertos intelectuales y filósofos marxistas, la creación artística que no refleja una realidad social concreta y objetiva simplemente no puede

ser tenida por arte, ya que éste, como fruto de la actividad humana, debe siempre responder a los intereses de clases con los cuales el artista está identificado. Con este planteamiento la vieja escuela marxista descartaba tajantemente la simple función figurativa o exclusivamente contemplativa que algunos intelectuales intentaron atribuirle al arte, como fue el caso de Kant, quien afirmaba que no hay que entender al objeto que se contempla en sí mismo para poder percibir toda su belleza, ya que este acto es más un simple y legítimo ejercicio de imaginación que de análisis y comprensión lógica. Esto significa, según la filosofía kantiana, que el espectador sólo estaría haciendo un acto de admiración aséptica y desapasionada, en donde la percepción de la belleza estaría sólo en función de la utilidad y que esta observación no generaría nuevos conocimientos o atributos adicionales en torno a ella o sobre el porqué de su creación artística.

Pero, si analizamos la obra de algunos muralistas latinoamericanos (entre ellos, indiscutiblemente a los mejicanos), encontraremos que la representación que éstos hacían de la cotidianidad del campesino y de su realidad social no se ajusta a los cánones estéticos propuestos por Kant y reproducidos por la gran industria capitalista burguesa, ya que pintores como Diego Rivera, Orozco y Siqueiros trataron siempre, a través de sus obras, de lograr la exaltación de la belleza no a través de un simple acto de contemplación estático sino, por el contrario, buscando afirmar en el espectador un sentimiento de desolación, de pesadumbre, tristeza. Este estímulo de la angustia y la melancolía lo hacían al mostrar hombres y mujeres transportando sobre sus espaldas pesadas cargas, ante la mirada inexpresiva del terrateniente explotador, quien, sin remordimiento alguno, se cebaba en el dolor del otro.

Cuando Kant afirma que “lo agradable es lo que place a los sentidos en la sensación”, se plantea el papel de los sentidos en la valoración que se haga de la belleza de una obra de arte y las sensaciones que dicha obra estética sea capaz de transmitir. Entonces, ¿qué juicio estético es aplicable o que valoración puede hacer en torno a la presencia o no de la belleza un espectador que observe en silencio “El niño enfermo”, de Cesar Rengifo? “El niño enfermo” es una obra en donde el desaliento y el sufrimiento parecieran ser los únicos acompañantes de la solitaria pareja que lleva a su pequeño hijo en medio del despoblado llano venezolano, cuyos rostros —velados por formas, colores y volúmenes— no necesitamos apreciar para poder sentir por nosotros mismos el terror, no a la desolación del entorno sino a la incertidumbre sobre la vida o la muerte que enfrenta la criatura.

En Cesar Rengifo se hace patente la afirmación aquella de Georg Lukács (1966), en cuanto a que “una primera característica de la obra de arte consiste en que ésta hace vivo —tanto si el artista es consciente como si no— el *hic et nunc* del momen-

to histórico *reflejado* por ella”. El muralista venezolano, siempre consecuente con su realidad, y desde su propia perspectiva de clase social asalariada, intentó darle a su labor estética una significación social de profundidad argumentativa. Seguramente, por razones ya discutidas, este sentido resulte infame a quienes, desde la configuración estética kantiana, pretendan hacer una valoración estrictamente contemplativa y razonada del arte en sí mismo.

Este tipo de valoración estética (la estrictamente contemplativa) es hecha sin tener en consideración aquellos elementos históricos y estructurales que también se hacen presentes en la construcción estética y no sólo en la innoble división del trabajo que, como salta a la vista, está organizada no por capacidades propias del obrero, sino en aquellos términos que apresuran o no el proceso de producción comercial. El trabajador de la ciudad y el campesino fueron convertidos en objetos de explotación y se vieron obligados a vender de manera cotidiana, por enjutos e insignificantes sueldos, el único bien que poseen: su fuerza de trabajo.

La manera social de analizar el arte y a quienes lo producen comenzó a ser desarrollada por algunos ideólogos e intelectuales marxistas en Europa. El nuevo paradigma sociológico tuvo sus orígenes en el mismo lugar de donde brotó el propio capitalismo, como forma de acumulación de fortunas y bienes materiales; un sistema que trajo pronto a tierras latinoamericanas toda una jauría de potencias hambrientas en pos de nuestros recursos y riquezas naturales. Pero, a la par, también trajo nuevas ideas políticas, nuevas formas de comprender la realidad social de nuestras naciones y, por supuesto, nuevos paradigmas de interpretación del arte, ya no como una creación enigmática, inanimada, estática y forjada sólo para ser contemplada en silencio y en un “mutismo regocijador”.

Los millones de seres humanos de nuestro continente no pasaron desapercibidos para cierta élite económica que ya había comenzado a realizar esfuerzos por tratar de controlar tanto los aparatos financieros de nuestras naciones como otras esferas de la vida social. Esto con el ojo puesto en lo útil que, por ejemplo, el campo artístico podría ser para la reproducción de una filosofía burguesa y la concepción de una realidad atomizada y dirigida a la promoción de todo aquello que deviniera en simple mercancía, para lograr una desconexión perversa del ser humano y de su realidad cotidiana existencial.

Quizás esta desconexión se deba a que una buena parte de la historia nacional de nuestras naciones, además de haberse manejado con argumentos totalizantes, hizo lo dicho por Oriol Homs (2008) a propósito de Durkheim, quien “aplica el concepto de ‘cosa’ a los hechos sociales para dotarlos de la objetividad necesaria para el tratamiento científico” (2008: 20). Este enfoque unidireccional le dificulta a buena parte de nuestros historiadores e intelectuales comprender las causas de

los fenómenos sociales y su tremendo impacto en numerosos y complejos grupos humanos. El resultado es una aparente inamovilidad social, que habitualmente ha sido utilizada para justificar la aparición de las clases dominantes y hegemónicas en nuestros países, las mismas que se han venido encargando desde hace casi dos siglos de la exaltación de sus valores (tanto éticos como estéticos), concibiéndolos como propios o ajustados a toda la sociedad latinoamericana sólo en la medida en que les son útiles a sus intereses económicos y políticos.

Indudablemente que en el continente latinoamericano un gran número de intelectuales, pensadores y artistas acogieron de muy buen agrado las diversas y bien estructuradas teorías burguesas y que muchos de ellos hicieron propio ese discurso elitesco en su íntima conformación ideológica. No obstante, también es indudable que un gran número de hombres y mujeres se opusieron de manera rotunda a este intento de homogeneizar a todo el continente en un solo pensamiento estético en extremo conservador.

Así, pensadores marxistas como Lukács introducen en sus análisis del arte nuevos elementos ideológicos que ayudan a prefigurar un panorama distinto al planteado por el aparato reproductor burgués y para ello tratan de “colocar al artista y a sus obras en el entero contexto de la historia humana” (Lukács, 1966). Esto significa que la producción cultural y estética debe estar ajustada a hechos históricos reales plasmados con los elementos propios de la creación artística; que conlleve o no a un acto de evocación y de exaltación se convierte en un hecho secundario dentro de la creación estética. Por consiguiente, debe ser la perenne lucha de clases entre explotadores y explotados la fuente fundamental que ayude al artista en su labor de creación y, en esa perpetua lucha de clases, el artista debe fijar su propia perspectiva de clase, en defensa de los intereses de aquel sector con el cual se identifica.

En ningún lugar de Latinoamérica esta tarea fue acometida mejor que en México. Esto fue posible gracias a la tremenda influencia ejercida por el creciente impulso que estaba tomando la ideología socialista en Europa y porque, pese a todos los esfuerzos realizados, las naciones precapitalistas no conseguían detener la tendencia de nuevas ideas. Estas nuevas significaciones en el terreno artístico implicaron que el arte debía constituirse en la memoria colectiva de la humanidad y colocarse del lado de las grandes masas oprimidas, a la vez que debía ocuparse del desarrollo de la historia (y no sólo de la historia monumental y grandiosa de cada nación en donde únicamente se exagera un falso nacionalismo chauvinista carente de una verdadera identificación entre los intelectuales y el conocimiento que producen).

El muralismo a la venezolana

Desde las primeras décadas del siglo pasado, en Venezuela tenían lugar acontecimientos políticos, económicos y sociales de una capital importancia, especialmente para aquellos que contribuyeron en la disposición de un nuevo marco político, íntegramente fundamentado en la explotación de uno de los recursos energéticos más ambicionados luego de finalizada la gran guerra europea: las enormes reservas de petróleo.

En la última etapa del gobierno de Juan Vicente Gómez, nuevos nombres retumbaban en la cabeza del dictador. Son los nombres de una generación nacida bajo la férula de un régimen omnipresente y todopoderoso; una generación de jóvenes, intelectuales e instruidos, enterados por viajeros y por la escasa prensa disponible de la época de algunas empresas revolucionarias llevadas a cabo en la vieja Europa de los zares, en donde un nuevo orden ha surgido, producto de una confrontación entre clases sociales antagónicas; una generación que pronto hará su debut en la arena política venezolana.

Podemos comenzar señalando que, a finales de la década de los años '20 y principio de los '30 comienza en Venezuela la conformación de un grupo opositor al régimen de Gómez, compuesto en un principio por estudiantes universitarios, jóvenes intelectuales, escritores, músicos y poetas, quienes empiezan a cuestionar seriamente desde las tribunas de las casas de estudio la ferocidad policial y la censura de la información que existían en nuestro país. Hombres como Rómulo Betancourt (1908-1981), Gustavo Machado (1898-1983), Miguel Otero Silva (1908-1985) y Jóvito Villalba (1908-1989), entre otros, a la muerte de Gómez, fueron llamados a establecer un pensamiento político nacional a través de la creación de nuevos partidos políticos, algunos socialdemócratas y otros de filiación marxista.

Serían precisamente estas organizaciones políticas de carácter marxista, antecesoras del Partido Comunista de Venezuela, las primeras en lograr ordenar efectivamente a un gran número de trabajadores: primero, en las ciudades, a través de la instauración de los gremios de zapateros, panaderos y albañiles y, posteriormente, en las explotaciones petroleras (lo que resultaría en la conformación de los primeros sindicatos de la clase obrera venezolana). Entre los objetivos de estas organizaciones estaba la lucha contra la explotación capitalista de la que venían siendo objeto los trabajadores en Venezuela y, sobre todo, el conflicto contra una clase dominante que, de a poco, se posesionaba de los medios de producción nacionales. En fin, el propósito era oponerse "al monopolio de las riquezas por una casta privilegiada, a las injusticias de los amos" (López Arango, 1990: 60); un monopolio que sería establecido de forma definitiva por la burguesía criolla, gracias a la explotación petrolera en nuestro país.

En este mismo orden de ideas, es innegable la importancia que trajo el descubrimiento del petróleo en nuestro subsuelo y la forma en que la explotación de este mineral transformó de manera drástica todo nuestro tejido cultural y social. Ejemplo de ello lo encontramos en aquellas ciudades preferidas como destino de las numerosas migraciones internas que se suscitaron con el descubrimiento del petróleo. Estas localidades no estaban preparadas para soportar el inusitado aumento de su población, por lo que grandes contingentes de la población inmigrante no encontraron quehacer para la obtención de ingresos suficientes que les permitieran subsistir ni adquirir alguna de las pocas viviendas existentes en estos parajes alejados; así, debieron recurrir a la elaboración o arrendamiento de casuchas miserables, fabricadas con madera sobrante y algunas veces de cartón. Con ello, empezaba a producirse en nuestro país un fenómeno social característico de los países subdesarrollados: la marginalidad, que no es más que la carencia de servicios mínimos (agua, luz, transporte, salud, empleo y educación), que impide vivir en condiciones aceptables.

Sin embargo, la cultura post-petrolera no hizo más que agravar los valores de aquella colonia española, que permaneció subordinada a los designios de una economía extranjera. Esta vez, el país serviría como principal proveedor del combustible necesario para mantener en movimiento a la vasta e imponente maquinaria capitalista: nuestras necesidades, como apunta Inés Quintero (citada por González, 2006), siguieron estando subordinadas, ahora, a la cultura del petróleo.

La dependencia al capital norteamericano hizo, entonces, que la sociedad venezolana adoptara una serie de patrones culturales y nuevas costumbres, exacerbándose un desmedido consumismo en nuestra población, especialmente de los productos elaborados por nuestros vecinos del norte (la adopción habitual del inglés como nuestra segunda lengua es un simple indicativo de cuán profunda ha sido la implantación de la cultura estadounidense en Venezuela)¹.

Éste sería el contexto histórico social en el cual nacieron y crecieron los artistas plásticos venezolanos que hemos mencionado. En él darían sus primeros pasos en la construcción de una nueva presentación estética mucho más dinámica, más social y ya no exclusivamente construida desde su realidad personal. Por el contrario, la obra de Cesar Rengifo y Gabriel Bracho estaría dirigida a reflejar su entorno social en relación permanente con la cotidianidad de sus habitantes. En ambos artistas plásticos resalta el hecho de que, una vez culminado su proceso de formación

1 Para confirmar lo anterior, recurrimos nuevamente a Inés Quintero (citada por González, 2006), quien asegura que “[e]n menos de cincuenta años, parte de la población venezolana se ha hecho usuaria de elementos propios de la civilización norteamericana (...). Puede observarse en la profesión médica, la moda, los productos de belleza, y la preferencia del inglés”.

formal en academias locales, comprendieron que la interacción con otras culturas y el contacto con nuevos paradigmas estéticos serían determinantes en su carrera dentro de la plástica nacional.

Es por ello que, luego de un corto recorrido por Chile y Argentina, el destino lógico para estos artistas fue la nación mejicana y sus extraordinarios muralistas, de quienes no sólo aprendieron nuevas técnicas y procedimientos en dibujo y pintura sino que, además, recibieron una extensa formación política revolucionaria. Del estudio de los clásicos marxistas extrajeron los elementos que, luego de su regreso, les serviría ya no sólo para expresar *un sentimiento a través de sus obras* (como lo plantearon algunos intelectuales y artistas burgueses), sino para realizar abordajes mucho más específicos y profundos de nuestro entorno sociocultural y su problemática social, comprendiendo que los fenómenos sociales –como diría años más tarde Lucien Goldmann: 1975– son el resultado de intentos colectivos o individuales por modificar una estructura social superior.

Marx y Engels afirmaron que “el artista vive en la sociedad y está influenciado por ella, como el resto de hombres y mujeres” (1968). Es inevitable, entonces, pretender satisfacer las necesidades, en función de sus intereses de clase social; el artista no puede escapar de su realidad cotidiana y a sus propios intereses tiende a buscarle un lugar de acomodo dentro la estructura social.

Culminamos señalando que es el contexto histórico social venezolano que hemos procurado esbozar el que será utilizado como marco en obras como “Diciembre”, del año 1971, de César Rengifo, donde el pintor pone de manifiesto la tremenda contradicción social existente en nuestro país y la manera cómo se visualizaba en nuestra sociedad esa misma contradicción: una conformación clasista y discriminatoria en donde coexisten la opulencia más arrogante y descarada junto la miseria más completa y en donde la hipocresía burguesa pretende, a través de su propaganda, invisibilizar la desigualdad económica y social existente.

REFERENCIAS

- Bravo, M. (1999). *Militarismo y política en Venezuela 1945-1958*. Caracas: Fondo editorial de la Universidad Experimental Libertador-FEDUPEL.
- Goldmann, L. (1975). *“La sociología de la literatura. Definición y problemas de método”*. En: *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu editores. [Primera edición en francés en 1970].
- González, L. (2006). *Petróleo y cambio social como programa de investigación en Venezuela*. Disponible en: <http://scielo.org.ve/img/es/fulltxt.gif>. [Consulta: 2009, octubre 31].

Homs, O. (2008). "Prólogo". En: *Educación y Sociología*. Caracas: Laboratorio Educativo.

Kant,?

López, E. (1990). *"Doctrina, tácticas y fines del movimiento obrero"*. En: *El anarquismo en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Lukács, G. (1966). *"La peculiaridad de lo estético"*. En: *Estética. Tomo I*. México: Ediciones Grijalbo. [Traducción de Manuel Sacristán]. Disponible en: www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/lukacs_ast.htm.

Marx, K., y Engels, F. (1968). *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ciencia nueva.