



Del realismo Cauduro

Alberto Híjar
CENIDIAP, INBA

El mural de Rafael Cauduro *Siete crímenes mayores* en el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación significa crisis de vida para el muralismo.

1. Refuta la crisis de muerte decretada por críticos e historia
 2. dores reductores del muralismo al nacionalismo como ideología de Estado.
 3. Renueva *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* advertidos por Siqueiros en 1932 como discusión del lugar de la técnica en la producción artística de la era industrial.
 4. Refuta la identificación del realismo con el naturalismo, el verismo y la exaltación de obreros y campesinos como fundamentos del pueblo.
 5. Trasciende la reducción del movimiento y la tradición del arte público al probar sujetos nuevos-objetos nuevos con una épica distanciada del todo de los usos y costumbres estatólatras.
 6. Actualiza el realismo.
 7. Remite al problema de la circulación y la valoración como propuesta de una estrategia estético-política distinta a la del Estado oligárquico.
-
1. La crisis de muerte del muralismo argumentada por algunos críticos e historiadores, si es que se puede hacer la distinción, parte de una reducción improcedente que postula al nacionalismo como una ideología unitaria favorable al Estado. En rigor, el nacionalismo no es unitario sino que incluye al menos tres constructos:
 - a) El nacionalismo burgués de aliento al Estado-nación capitalista conducido por los administradores de la economía política sustentada en la ley del valor tanto en su dimensión local como en su asociación con el Imperio organizado territorialmente por el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, la Organización Mundial de Comercio y sus oficinas regionales que subordinan a los gobiernos propios del régimen capitalista.

- b) La reproducción social de esta estrategia tiene en el nacionalismo un recurso fundamental insistente en la unidad nacional con participación de obreros, campesinos y *sector popular* representados por organizaciones y partidos políticos financiados como aparatos de Estado.
- c) La falsa oposición económico-política al Estado oligárquico promovida sobre esta base, alude a la hegemonía disputable dentro del Estado para integrar la nación compleja y variada. Unidad nacional, patria, pueblo, son nociones clave en este discurso no solo textual sino dotado de una cultura oral y representaciones simbólicas de raíces liberales con profundo arraigo escolar.

El muralismo ha cumplido con el patrocinio del Estado al proponer una nación donde obreros, campesinos y héroes patrios ocupan un lugar destacado en su lucha contra los déspotas explotadores. José Revueltas objetó por esto el mural de Diego Rivera en Palacio Nacional donde dos obreros se burlan de los universitarios y su lema espiritualista vasconceliano. Uno de ellos lleva *El Capital* bajo el brazo. Falso y demagógico afirma Revueltas de esta imagen completada con Marx señalando frente al norte el rumbo de la historia de México. De otra manera, Pablo O'Higgins critica este mural de forma no explícita con la litografía *Imagen de México*, premiada en el Salón de Grabado de 1959 y en el que retrata a un pordiosero que vio frente a Palacio Nacional. Ignorada la anécdota, el título es claro contra todo triunfalismo hasta convocar la furia de Antonio Rodríguez denunciante de la obra de O'Higgins como una visión derrotista. Pareciera que el realismo depende de la intención.

Esto exige crítica a la crítica por confundir la representación con las cosas, por reducir el problema a un acto de voluntad discernible por quien puede explicar lo que el artista quiso decir, por ignorar la totalidad de la obra y cada uno de sus detalles tal como alega Diego Rivera en la polémica con David Alfaro Siqueiros de 1934 cuando destaca las figuras de Primo Tapia y José Guadalupe Rodríguez, dirigentes campesinos fusilados en la represión contra los comunistas del gobierno que ilegalizó al Partido Comunista Mexicano en 1929. "Retratos y más retratos", dice Siqueiros en 1934 al objetar los crípticos mensajes riverianos.

El nacionalismo de Estado no ha sido unitario ni aún en las obras ubicadas en sitios tan conspicuos como la escalera principal de Palacio Nacional y ahora en la Suprema Corte de Justicia. Conste que Rafael Cauduro evita proponer rumbo histórico y sujeto revolucionario identificable con algún héroe concreto, lo cual no implica que evite toda alusión a un sujeto social e histórico al que construye en los vericuetos de la justicia degene-



rada y brutal. Desplaza así los fetichismos nacionalistas para plantear, en cambio, el problema fundamental de la justicia.

Basta el mural de Diego Rivera en cuestión para aludir a los otros dos nacionalismos en la disputa por la hegemonía política y social. Ahí están los cristeros con sus símbolos religiosos y también los héroes retratados en una sucesión de planos históricos donde el águila del escudo nacional, Marx y un obrero significan el sentido progresivo de lo que habrá de ser cuando triunfe el nacionalismo de liberación nacional socialista. Alude a la presencia latinoamericana de este nacionalismo que tiene en Nuestra América de José Martí, la presencia de Julio Antonio Mella, el dirigente comunista cubano integrado al Partido Comunista Mexicano, y a las organizaciones de solidaridad Socorro Rojo Internacional y Manos Fuera de Nicaragua una línea concretada en el siglo XXI en Venezuela, Bolivia, Ecuador y Brasil, principales organizadores del ALBA, Alianza Bolivariana para los Pueblos de nuestra América. Nada de esto trata el mural de Cauduro.

Teleológico y positivista, el nacionalismo de liberación nacional por el socialismo cree a su manera en los símbolos patrios y los representa con veneración para dar lugar a la lucha ideológica con el Estado y a la disputa por la nación incluyente de los pueblos originarios, usualmente representados como campesinos pobres y como culturas aborígenes con



lugar histórico simbolizado por la violación del conquistador con armadura frente a los ojos de quien sube por el cubo de la escalera central del Palacio Nacional pintado por Diego Rivera. El pasillo iniciado con el mural sobre el mercado de Tlatelolco reconstruye las ricas relaciones indígenas con la naturaleza para concluir en una denuncia del esclavismo implantado por los conquistadores. Hay en todo esto la postulación del *pueblo* como sujeto social e histórico en lucha, armada cuando ha sido necesaria en el pasado que termina por ahí de la década de 1930 con la cristiada y solo excepcionalmente se representa en los murales comunitarios en las Juntas de Buen Gobierno y los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas en Chiapas. Predomina en el registro histórico oficial y oficioso la representación pictórica, gráfica, literaria en edificios públicos. De aquí la importancia histórica de Cauduro al denunciar con recursos actuales de representación popular urbana a la injusticia violenta y represiva del Estado sin concesiones al *corpus* significativo de los nacionalismos.

La emulación sustentada por el mural de Cauduro en la Suprema Corte de Justicia deriva en negación de los nacionalismos y sus salidas épicas utópicas como la de Frida Kahlo y Tina Modotti repartiendo fusiles a campesinos y obreros con Siqueiros y Mella atrás vigilantes. El embrión justiciero tratado por Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública culmina ahí como denuncia del trabajo en la mina donde el fragmento del poema de Gutiérrez Cruz tuvo que ser sustituido ante el disgusto del

secretario José Vasconcelos y llegó a su máxima expresión riveriana en el corrido zapatista con los retratos como santos rojos de Felipe Carrillo Puerto y Emiliano Zapata. Esta épica resultó negociable hasta el punto de dar lugar a Cantinflas recibiendo de los ricos para dar a los pobres en el centro de la alegoría histórica del mural en el Teatro de los Insurgentes. Cantinflas, el socio de la Columbia Pictures que distribuyó sus exitosas películas para enriquecer a él y a productores como Jacques Gelman, gran coleccionista de la Escuela Mexicana de Pintura, es un caso digno de reflexión de la afectación del imaginario popular por la industria del espectáculo. Una especie de expropiación económico-política hay en estos procesos que han determinado la circulación y valoración de las artes hasta volver imposible la utopía del arte público contra la ley del valor que no sólo convierte al mundo en gran bazar sino afecta la reproducción social al enajenar sentimientos y sensaciones en beneficio del Estado capitalista como culminación de la historia. Pero no es inútil la utopía del arte público siempre y cuando se esté dispuesto y capacitado para realizarla.

José Clemente Orozco cometió dos osadías justicieras: la denuncia de la Iglesia católica como servidora de los ricos ostentosos lo mismo de sus propiedades que de su hipócrita caridad, tal como puede verse en la Escuela Nacional Preparatoria y el Hospital de Jesús con una Trinidad y un Dios despótico y sin la indignación justiciera de *Cristo destruyendo su cruz* de formato de caballete. La colocación del arte entre el expresionismo y la caricatura le sirve a Orozco para representar a la justicia atropellada por la multitud de saqueadores mientras en el otro extremo en el mural del vestíbulo principal de la Suprema Corte de Justicia, la República con su gorro frigio busca desharrapada algo que salvar en medio del saqueo, con un haz de fuego en el centro, repetido de manera similar en el muro de enfrente con la reiteración del tumulto y la rapiña. En el eje que cruza estos dos murales, un tropel adecuado a la visión alejada irrumpe por una puerta de seguridad y en el frente, arriba de las letras doradas con el crédito al presidente caballero Manuel Ávila Camacho, los restos fósiles del pasado y el gran jaguar caminando encima de ellos con una bandera nacional ondulante. La denuncia encerrada en el vestíbulo principal de la Suprema Corte de Justicia resulta un alerta de depuración y una denuncia de la violencia constructora del Estado sin llegar a destacarla como la gran prostituta espantosa y disputada en el Palacio de Bellas Artes, a la que Justino Fernández le puso el inapropiado nombre culterano de *Catharsis*, que debiera ser sustituido como parte de los festejos del centenario de 1910

por el título de “*La Gran Puta*”, compañera de la tambalenate Justicia con la venda chueca, la balanza como volantín y una huella de mano sucia sobre el pecho, rastro del acompañante borracho con traje formal y corbata de moño, final o principio de los murales del segundo piso de la Escuela Nacional Preparatoria pintados entre 1923 y 1924.

2. La emulación propuesta por Cauduro no solo afecta el tratamiento narrativo sino lo asume como problema técnico. Una poética de actualización justiciera requiere de nuevos recursos técnicos. Sujetos nuevos, objetos nuevos, habían dicho Marx en 1844 y Siqueiros en 1922. *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* tendrían que ir más allá de la brocha de pelo y palo para apropiarse de los materiales industriales y así competir con la publicidad espectacular omnipresente. La propuesta de Siqueiros de 1932 en Los Ángeles al enfrentar los problemas del muralismo a la intemperie, aun como pintura nueva en arquitectura vieja, plantea un paradigma de integración orgánica necesaria entre el arte y la técnica, con la salvedad de no encaminarlo por la senda del progreso industrial como él lo hizo para descalificar las veredas de las técnicas ancestrales sin duda vigentes, según puede comprobarse en los cuadernos de los maestros y en sus obras de mediano y pequeño formato y, en especial, en el delicado y preciso dibujo de Cauduro. No vale más una escultura de acero que un grabado con buril o una talla en madera, solo por su soporte y los instrumentos usados



preindustriales. Siqueiros orientó su prédica por el progreso positivista y no entendió la historia como proceso dialéctico desigual y combinado.

De todo esto, se sigue la pertinencia de Cauduro al dar pleno valor de uso artístico a las resinas sintéticas para construir objetos y profundidades virtuales, un edificio imponente como gran prisión, restos de muros de ladrillo, polines sosteniendo un techo ruinoso, un cartel maltratado y otros desprendimientos característicos de la urbanidad deteriorada con todo y sus grafías por doquier y un *tzompantli* con una sección dorada ahí donde los magistrados y los funcionarios entran al salir del estacionamiento privado. Deterioro en los archiveros, en los expedientes, figuras fantasmales como presencia alucinante de víctimas y delincuentes, ojos que se asoman en el cierre de los archiveros metálicos con huellas de óxido, la familia de pobres que aguarda en el umbral del corredor por el que se accede a la escalera. Bien visible, ocupando la mitad del muro vecino al acceso desde abajo, una sinopsis narrativa deniega toda interpretación. Para que no haya dudas, la reproduce con claridad mecánica una placa colocada a la altura de la vista. *Contra la interpretación* se impone la descripción de Cauduro:

En la historia de la justicia hay varios tipos de historias; una más constante y permanente, la de las limitaciones, fallas y problemas no resueltos. Seguiremos buscando y exigiendo justicia, es decir: la justicia seguirá teniendo historia mientras que en un caso en el que por tardanza o papeleo se niegue justicia a alguien; mientras se torture para una confesión; mientras se den homicidios no resueltos, violaciones y secuestros impunes, mientras semeje un juego de azar donde cae quien carece de defensa, mientras el derecho no frene la represión y la violencia. Esta historia —de fondo— es la importante. El espacio es determinante en la estética del proyecto: la estructura de la escalera acentúa conceptos como ascender y descender en una mecánica elíptica. Da tres niveles para su uso conceptual e invita a mejorar la relación: inframundo, tierra, cielo, sótano, primer piso arriba. El ejercicio de contemplación será cinético: el contemplador debe moverse para una observación integral de cada parte del mural. Al verse interrumpida por pisos y barandales se da especial atención a la visión cercana y a la deformación visual a que fuerza el espacio. Nuestra historia comienza aquí en el sótano-inframundo donde nos recibe un *tzompantli*, altar de serie de cráneos de los sacrificados, generalmente cautivos de guerra, con el fin de honrar a sus dioses. Ahí mismo: Procesos viciados y Violación. El primer piso: Homicidio, Tortura para sacar declaración y Secuestro. En la

parte superior: Cárcel y Represión con imágenes de ángeles justicieros que son granaderos celestiales y se relacionan con los represores uniformados pintados en las ventanas. Esta historia —de fondo— es la importante: revela lo que queremos evitar con la justicia, su razón de ser, esperanza que anima y es la historia que presento en estos muros.

La sinopsis reflexiva facilita pero puede reducir la significación al sarcasmo de José Clemente Orozco cuando invita a ¡visitas guiadas para los ciegos!, esa descripción que pone en apuros a las jóvenes guías contratadas temporalmente por la Suprema Corte y previa instrucción para hacer ver las torturas como práctica del crimen organizado pese a la presencia de güeros y güeras y uniformados de los cuerpos policiacos. El punto de articulación con la estética está en el señalamiento del espacio como determinante del proyecto para concretar en la estructura de las escaleras, en el ascender y descender, el lugar del inframundo, la tierra y el cielo. La sinopsis reflexiva es pertinente porque precisa a la arquitecta Paola Pineda, quien asume su trabajo de curadora en el texto colocado en el extremo del vestíbulo principal vecino al mural de Cauduro.

3. La clave polisémica está en ese señalamiento entre guiones sobre *el fondo* de la historia. La dimensión estética propone a la justicia como una construcción obstaculizada por la represión y violencia de Estado, como hacen evidente los alteros de expedientes en fóliders con letreros y sellos oficiales, los uniformes, la ominosa presencia de los granaderos en las tres ventanas del piso superior, colocados de tal manera invasiva que no dejan dudas de su armamento y equipo de guerra, de las siglas que ostentan, de la disposición para el ataque. La dialéctica narrativa precisa a las víctimas y da cuenta del pánico ante el tanque interpelador que se viene encima del espectador con su cañón frontal. El espacio de la represión es dinámico, desde los archiveros y los deterioros del entorno y las víctimas fantasmales, hasta las estructuras geométricas no alineadas, los restos de muros, el polín que detiene muro y techo y en los pisos superiores, los muros laterales con el edificio monocromo y con huecos sombríos, donde pueden verse a la altura del espectador cuerpos, rostros y miradas de los presos hacinados tras las rejas y, en especial, las mujeres, todos con esa asombrosa capacidad de Cauduro de sintetizar en una mirada y un gesto lo mismo la perversión que la infamia y la desesperación. El muro de ladrillos dispuestos para generar profundidad virtual hasta el hueco terminado en el piso con el cuerpo derrengado de una elegante mujer,



como para darle transclasismo a la represión y a la violencia, construyen el dinamismo imposible de soslayar. Hay otra dialéctica entre los cuadros de torturados, la familia de abajo en angustiosa espera frente a los archivos ruinosos y la estampida de las víctimas a punto de sucumbir bajo el tanque de guerra. El verismo social se abre paso en los detalles: un cartel arrugado en la pared de abajo, una botella de Tehuacán delineada y esgrafiada a la altura de la visión de quien empieza el descenso o asciende desde la parte más baja, un libro clásico del jurista Eduardo García Máynez entre los expedientes deteriorados, un negro letrero incompleto al lado de la represión masiva culminante para ser completado por el espectador: *libertad pres*. La interpelación recurre al grafiti, al rayón, a la pinta apresurada con intención política asumida por los autores al firmar al final de la escalera, o principio, para los funcionarios que salen del estacionamiento: “*aquí estubo Cauduro*” y al lado Ernesto Henríquez, Penagos, Claud, Alberto, Carla Hernández, sin orden pero con concierto por el acuerdo en burlar la exaltación autoral con la disposición desordenada y la deliberada falta de ortografía característica de quien interviene groseramente un espacio bajo resguardo policiaco.

El verismo reproduce cuerpos y objetos con precisión fotográfica intervenida para acentuar lo necesario para el alerta estético y cubrir de rayones casuales objetos cotidianos en situación represiva, como los zapatos en la plaza, e interpe- lar con miradas en sitios tan insospechados como el espacio de cierre de los archi- veros para advertir que dentro hay personas cuando parece que no hay más que papeles. El concepto *archivo muerto* adquiere una dimensión estética profunda- mente interpeladora y propone a la justicia como una lucha desigual entre los vio- lentos represores y los indefensos sometidos a violencias que remiten a espacios tan comunes como el excusado para hacer ver que los torturadores no necesitan de lugares especiales. La justicia, su historia de fondo, resulta irreductible a las leyes, los magistrados, los jueces, los policías aparentemente buenos. En el *fondo* de todo esto hay una profunda injusticia de Estado.

La obra toda de Cauduro enfrenta la publicidad dominante, la histo- rieta y la transgresión de otras prácticas callejeras. El problema es técnico y formal porque el poder signifiante deseado requiere espectacularidad y como no es posible competir cuantitativamente, la vía cualitativa requiere poder signifiante sobre todas las adversidades propias del arte público en el capitalismo, tales como las sintetizadas en la frase siqueiriana de “pin- tura nueva en arquitectura vieja” y en la denuncia de otorgarle a los mura- listas los lugares más escondidos en los edificios públicos. “A tal generador tal corriente” resulta una consigna no solo para la innovación técnica sino para la construcción de una tecnología humanizante y, por tanto, liberada de la ley del valor.

Cauduro explora las resinas sintéticas con singular orientación estéti- ca. En el principio está su asombro por lo que para los demás es cotidiano e inadvertido: la resistencia de los materiales sintéticos a la intemperie y a los maltratos. Narra su curiosidad ante los impermeabilizantes garantiza- dos por diez años, durante los cuales soportan fricciones y tensiones diver- sas. Con los riesgos de quien descubre sobre la marcha las leyes de la fisi- co-química, Cauduro ha contado con el apoyo de ingenieros asombrados por los usos insospechados en el mercado de los materiales, hasta trabajar con Simón Nabor como técnico constructor de los paneles articulados del mural. Basta la narración de las dificultades resueltas para conseguir la transparencia y nitidez de los grandes cristales con los tres granaderos como presencia ominosa en las tres ventanas, para admirar la tenacidad de quien exploró en Estados Unidos para al fin encontrar en una fábrica industrial en Alemania los resultados deseados y realizados luego de lograr su producción en tres meses en una industria ajena al arte y la estética.

Cauduro trabajó los fines de semana con ayuda técnica escasa para hacer, primero, la representación del chaleco antibalas que le ganó la aceptación de los ingenieros. Esta transgresión materialista es clave en su obra hasta el punto de alcanzar un verismo matérico interpelador de quienes al descubrir que la materia cotidiana de un baño, de una barda, de unos metales oxidados, de una cortina, de un espejo manchado, puede detonar el placer estético gracias a la representación pictórica realizada con excelencia figurativa, al descubrir la orientación artística de la dialéctica entre el placer y el dolor hasta dar a entender la relación de necesidad entre lo erótico y lo tánático, lo matérico y el asombro. Tiempo atrás, Cauduro descubrió en la publicidad de ropa interior de Calvin Klein, por ejemplo, esa articulación entre la sensualidad y la perversión mortífera que lo llevó a representar a san Sebastián a partir del hombre exhibicionista del anuncio. Es esta la actualización de las imágenes cristianas del barroco y del manierismo sobre la base de un descubrimiento de Julio Cortázar: “el gran error del barroco fue no entender que un comienzo de voluta da la voluta entera según las leyes de la *Gestalt*”.

4. El infierno, el mal, está en el detalle, decía Flaubert, por lo que Cauduro recurre a los rostros y a las miradas como vehículos de la dialéctica entre la sensualidad y la muerte. Además de su firma “aquí estuvo Cauduro” con todo e intencional ortografía distinta a la de los respetuosos de las leyes de



la escritura, firma arriba de sus ojos que miran desde el pequeño espacio de cierre de los archiveros deteriorados. Entre los archivos muertos están las presencias de sus referentes, autor incluido y firmante con un “aquí está Cauduro” arriba de su mirada en el cierre desajustado de un archivero.

La interpelación matérica con su verismo capaz de incluir objetos reales como el polín y los ladrillos del piso-inframundo distintos a la simulación de cantera sobre cantera y al viejo papel semidestruido que dice Auschwitz como presencia nazi, son parte de las torres inclinadas con escorzos leves de expedientes apilados en direcciones diversas para dinamizar el espacio, resolver la combinación de rectángulos y rombos de los muros asignados y romper con el dominio de los ostentosos barandales dorados que acompañan el tránsito del espectador móvil en las escaleras. Ladrillo por ladrillo de materiales sintéticos, dinamizan los muslos de la asesinada y de la cárcel y, otra vez, la referencia publicitaria con el cuerpo derrengado de quien pudo ser una modelo y de las ventanas con los rostros de hombres infames precisan el infierno carcelario. La presencia infernal es dialéctica con los granaderos y las ángeles pechos al aire en pleno ejercicio sensual de su oficio vigilante de la ley y el orden celestial con sus consecuencias represivas. La culminación abstracta de la tortura con la articulación entre la sensualidad y los robots para matar, la violación, el perro que ataca en el pubis al torturado desnudo con la cara destrozada y el desfavorido escape de los perseguidos por el tanque y su cañón frontal involucra al espectador, quien cuenta con el verismo de los detalles concretos con las insinuaciones como el pelo güero y la ropa casual de los *asesores* en la tortura, de los uniformes policíacos y también del acompañamiento del transeúnte por la escalera con detalles como la botella de Tehuacán esgrafiada a la altura de la vista como testimonio de tortura habitual que no necesita lugar especial para verter la bebida muy gaseosa que puede ser aderezada con chile, sobre las narices del amarrado con el rostro hacia atrás. El verismo es matérico, es dibujístico, es pictórico y recurre a lo evidente pero también a la sugerencia y a la obligada respuesta a las miradas, los rayones, Auschwitz, las ángeles. La materia significativa funciona por la vía sensorial dialéctica hasta construir un *gram*, unidad que remite a sentimientos concretos sobre la base de la consigna de Deleuze y Guattari: “¡haced mapas y no fotos ni dibujos!”. El mapa de la justicia lo construyen señales ominosas, paisajes terribles, interiores lúgubres, seres y cosas patéticas por donde transita la violencia impune contra los indefensos. La oxidación, el desprendimiento de un cartel del muro, la pared descascarada, el rayón sobre algún personaje para darlo a entender como representación, el seno

turgente de una ángela, las miradas terribles, la carne desgarrada, en fin, la cosa y su calificación matérica resultante en deterioro, sensualidad, angustia, dolor, terror como narración de la justicia corrompida.

5. Triunfa el realismo así como Engels lo propuso a Margaret Harkness en 1888. La novela *City Girl* de la escritora inglesa le fue enviada porque la autora estaba muy orgullosa de haber descrito al Ejército de Salvación como institución primordial para los trabajadores más pobres. Engels no le comenta la utopía sino le propone tres recomendaciones narrativas que nos atañen: la *forma sin adornos* al encuentro de *caracteres típicos en situaciones típicas* siempre y cuando no resulten obvias las *preferencias políticas*. De aquí, concluye Engels, el *triunfo del realismo* en un escritor tan personalmente monárquico como Honoré de Balzac. La verosimilitud, esa categoría de la estética aristotélica rescatada por Galvano Della Volpe, construye universos irreductibles a la verdad y a las ideologías para proponer sentimientos, sensaciones y reflexiones racionales que dan a entender una realidad.

Lo cierto es que el realismo no triunfa porque sí, de manera voluntarista del autor o de la autora que quiere servir a los explotados. Es este uno de los usos equívocos de la palabra realismo criticada por Roman Jakobson hasta rechazar que tenga sentido alguno la tendencia más bien adecuada a la *casuística*, ese vicio profesoral de centrarse en un caso para derivar de él todo un universo. Es condenable hacer esto como afán pedagógico sin más porque evita la dialéctica entre la totalidad y lo individual, pero si se hace como Sartre con Flaubert, como Dominique Lecourt con Lisenko que sintetiza la relación ciencia-stalinismo o como Foucault con el Magritte de “Esto no es una pipa”, puede cumplirse con la tesis-consigna de Sartre de indagar la his-





toria como totalidad destotalizada. Hay que insistir en Cauduro al llegar a este punto en el umbral de los filosofemas porque la reivindicación del materialismo dialéctico como práctica con la materia articulada con la tradición pictórica figurativa y con las aportaciones abstractas, significa un hito para el muralismo, el arte público y el realismo.

6. Cuenta el haber realizado *Siete crímenes mayores* en la Suprema Corte de Justicia de la Nación y con previa aprobación del proyecto por el pleno de magistrados. Ellos parecen estar de acuerdo con que los grandes obstáculos de la justicia en México son los procesos viciados, la violación como práctica de la justicia macha, el homicidio impune, la tortura para sacar declaración, el secuestro, la cárcel como institución imperfecta y la represión de Estado. La impunidad se la deja Cauduro a Orozco, aunque los saqueadores ya no se cubren con antifaz pero los magistrados siguen luciendo toga y birrete.

En el texto escrito en el muro de abajo antes del *tzompantli* y para que no haya dudas ni polisemias gratuitas, Cauduro cita a la historia y la califica entre guiones con las palabras *de fondo* para seguir con *lo que queremos evitar*. Bien pudieron los ministros objetar los detalles del mural porque no están consignados en la maqueta que se exhibe, pero no ocu-

rrió así como una prueba más del poder significativo que pesó más que la censura. Nada de esto impide el encierro del mural en el intrincado edificio que alguien hará ver uno de estos días como soporte simbólico de los *Siete crímenes mayores* por sus referencias masónicas que incluyen una escalera terminada en muro y los murales estatólatras.

En el fondo de la historia señalado por Cauduro, está desde luego la urgente necesidad de justicia y con ella la desigualdad determinada por la ley del valor. Mientras el planeta entero permanezca como gran bazar administrado por el Imperio y los Estados contra la riqueza cultural de las naciones, pueblos y comunidades, la justicia es imposible porque la lucha de clases es cada vez más violenta e implacable. La lucha de clases la exacerban el Imperio, los Estados e instituciones planetarias organizadas para el largo plazo como si no contara la injusticia total que devasta la tierra, el agua y el aire que debieran ser de todos como armonía entre humanidad y naturaleza. En la escalada criminal de esta globalización, la justicia revela su sentido oligárquico al garantizar la impunidad de los culpables principales. Cauduro no hace explícito nada de esto sino le cumple a Engels al recurrir a la forma sin adornos donde todo resulta necesario a la totalidad significativa. Se entiende la investigación de fondo cuando Cauduro comenta sobre los miles de procesados sin sentencia y en la cárcel, incluyendo a quienes no hablan ni escriben el español, el 63% de robos menores de menos de mil pesos en el total de los castigados, todo a cambio de pintar 340 metros cuadrados con una isóptica de difícil solución por la combinación de rectángulos y rombos y la necesidad de planear perspectivas logradas con falsos ladrillos modulados a fin de interpelar sin la menor falla distractora lo mismo desde una distancia de sesenta centímetros que desde los pasillos en los tramos de la escalera. “Cualquier artista está siendo juzgado” asume Cauduro ante los espectadores que argumentan su exculpación y asombro reconocido honroso aunque habrá quien lo acuse de irrespetuoso y temerario, lo cual al fin de cuentas es un elogio. La tendencia ideológica concretada en signos excelentes precisa el sentido significativo.

Los caracteres típicos en situaciones típicas denuncian las prácticas cotidianas de la injusticia y al liberar el valor de uso de las resinas sintéticas articuladas a los recursos de la representación figurativa y de las vanguardias abstraccionistas, concretan la dimensión estética con el sentido reflexionado por Herbert Marcuse en su texto postrero para destacar la dialéctica entre la humanidad y los procesos productivos como construcción de la justicia necesaria y urgente en la economía política, las relaciones sociales y la naturaleza. Una poética del arte público es urgida de reflexión

histórica crítica a la manera como lo propone Miguel Ángel Esquivel con Siqueiros. Rafael Cauduro limita la polisemia a su texto en el mural y no añade reflexión distractora alguna pero dice fuerte los obstáculos para la justicia y, al hacerlo, contribuye de manera decisiva a la construcción de la unidad entre historia, humanidad y trabajo libertario.

Bibliografía por orden de aparición

- Híjar, Alberto, “La cuestión nacional I y II” en *Imperio y cuestiones nacionales*, Cuaderno 01, México, Taller de Construcción del Socialismo, SME 90 aniversario, 2005.
- Revueltas, José, “Escuela Mexicana de Pintura y novela de la Revolución” en *Cuestionamientos e intenciones*, Obras completas 18, México, Era, 1978.
- Sontag Susan, “Contra la interpretación”, Guatemala, *Revista de la Universidad de San Carlos*, abril/junio de 2009.
- González, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- Esquivel, Miguel Ángel, *David Alfaro Siqueiros: poéticas del arte público*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes/Juan Pablos, 2010.
- Cortázar Julio, *Cartas a los Jonquières (1914-1984)*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- Deleuze, Gilles y Guattari Felix, *Rizoma. Introducción*, México, La red de Jonás-Premia Editora, 1981.
- Híjar, Alberto, “Engels y el realismo”, en *Historia y sociedad. Revista latinoamericana de Pensamiento Marxista*, núm. 9, México Juan Pablos, 1976.
- Della Volpe Galvano, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Jakobson, Roman “El realismo artístico”, en Georg Lukács, *et al.*, *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, ediciones, Buenos Aires, 1982.
- Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978.

http://www.poreso.net/ver_nota.php?zona=yucatán&idsección=24&idtitulo=38