CONCILIUM

Revista internacional de Teología

SEPARATA

del n.º 152

Febrero 1980

E. Dussel:

ARTE CRISTIANO DEL OPRIMIDO EN AMERICA LATINA

ARTE CRISTIANO DEL OPRIMIDO EN AMERICA LATINA

(Hipótesis para caracterizar una *estética de la liberación)*

Este artículo será en realidad una introducción al tema, un desplegar el horizonte de un marco teológico acerca de una cuestión central: una *estética teológica de la liberación.*

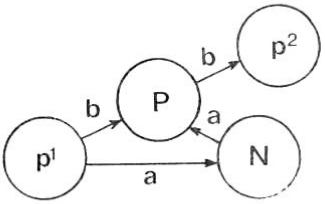
1. *Estatuto «económico» de la eucaristía*

En el culto litúrgico católico, en el momento del ofertorio, el sacerdote pronuncia la siguiente oración: «Te ofrecemos, Señor, este *pan,* fruto del *trabajo* y de la *tierra*».

El pan que el celebrante sostiene en sus manos no es sólo simbólico: es *real.* El trabajo que lo produjo y la tierra de la cual es fruto no son simbólicos, sino reales. Es necesario volver a la realidad que ha quedado encubierta muchas veces detrás del símbolo. Es la realidad y no sólo el símbolo «lo que nos da qué pensar» (recordando la frase de Kant o Ricoeur).

La relación del hombre con la naturaleza es el trabajo (en hebreo *habodah).* El trabajo es el esfuerzo inteligente que el hombre realiza para transformar la mera naturaleza (la «tierra») y producir un «fruto». En la Biblia, el fruto del trabajo por excelencia es el «pan» —por ser una cultura mediterránea del trigo—. Por ello, la eucaristía supone materialmente la existencia del «pan», pero su estatuto propio es económico. La relación económica, como nosotros la entendemos, es una relación «práctico-productiva». La relación «práctica» es la que se establece entre dos personas (Alguien-alguien: el hombre-Dios). La relación «productiva», como hemos dicho, es la relación hombre-naturaleza. Y bien, la eucaristía es una

relación entre dos a través del producto del trabajo (relación económica, entonces):



El trabajo (flecha *a)* sobre la naturaleza *(N)* llega a un producto *(P),* que es la condición de posibilidad del acto de culto (flecha *b),* que realiza el hombre *(p^1)* a Dios *(p^2).* El culto o servicio divino (en hebreo se usa la misma palabra que para trabajar: *habodah)* es ofrecimiento del producto del trabajo. El culto es la *economía teologal,* última instancia de la existencia cristiana. Sobre la cruz, Cristo hizo de su cuerpo el «objeto» del culto y se ofreció como víctima al Padre. La víctima (la paloma, el buey o el cuerpo mismo del mártir) es el producto del trabajo y la historia que se consagra a Dios. Pero aun en Israel Dios hizo conocer su voluntad. El mejor culto a Dios es dar de comer al hambriento:

«Misericordia quiero y no sacrificios» (Os 6,6). Dios es el Otro absoluto. El pobre es el otro absoluto del sistema de dominación. Dar al pobre su producto de trabajo real y material es ofrecer al Otro absoluto la vida y el producto de la vida para la reproducción y el crecimiento de la vida. El comer material del pobre es la condición de posibilidad de una eucaristía aceptable a Dios. Por ello, la justicia en los sistemas históricos es la exigencia previa para la celebración litúrgica, ya que la eucaristía es la celebración en la historia de la economía perfecta, utópica. Es el banquete que exige que todos los comensales hayan saciado su hambre *material* en la justicia histórica. La eucaristía recuerda la justicia, celebra la justicia y anticipa la justicia del reino (al decir justicia decimos igualmente salvación y liberación). La eucaristía es así el horizonte radical de crítica de todo sistema histórico de injusticia económica.

2. *¿Una «teología de la producción»?*

La teología de la liberación, como toda teología cristiana posible hoy, pende toda ella de un capítulo primero: la «teología de la producción» (o de la creación productiva). Es sabido que la filosofía —y también la teología— ha trabajado desde antiguo la «obra de arte» —como, por ejemplo, Heidegger en su *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1]—. Siempre llamaron la atención de las clases dominantes las obras del artista y el arte en general, desde los griegos (con su *téchne)* y los medievales *(ars)* hasta llegar a la estética de un Baumgarten. Kant expresó, desde la experiencia burguesa, lo siguiente: «El arte del hombre se distingue también de la ciencia como la facultad práctica de la teórica, como la técnica de la teoría... El arte se distingue asimismo de la artesanía *(Handwerke)*. El primero se llama liberal, mientras que la segunda es asalariada. El primero se considera como si fuera juego..., mientras que la segunda aparece como trabajo *(Arbeit),* es decir, como ocupación en sí desagradable, molesta, cuyo atractivo sólo es su efecto, el salario» *(Kritik der Urteilskraft,* 43, A 171).

Pasando por la *Ästhetik* de Hegel y llegando a Heidegger, la «estética» será la parte limpia de la producción, la de las clases dominantes, de los genios, dejando en el mundo oscuro de lo irracional, despreciable, molesto, económico, al trabajo asalariado del obrero del capitalismo, donde, sin embargo, los oprimidos producen el pan real y material de la eucaristía (mientras los artistas de la burguesía construyen los bellos templos arquitectónicos, las vidrieras, las estatuas de los santos, y las editoriales realizan sus pingües ganancias con estéticos misales, etc.). Los obispos de Guatemala, el 25 de julio de 1976, después del terremoto que destruyera la ciudad —y con ella grandes obras de arte colonial—, escribieron: «La pérdida, desde el punto de vista histórico, cultural y artístico, es irreparable. Sin embargo, todo esto no constituía la principal ni la única riqueza de la Iglesia. A la Iglesia no le viene su fuerza ni su verdadera riqueza de los templos... ni de sus obras realizadas a lo largo de los siglos» [2].

[1] *Holzwege* (Francfort 1963) 7-68.

[2] Pastoral de la Conferencia de Obispos «Unidos en la Esperanza», en *Praxis de los padres de América Latina* (Bogotá 1978) 791.

No pretendemos despreciar al «arte sacro», pero deseamos colocarlo en su lugar, dentro de una *economía teologal,* donde la estética no sea el capítulo central de la «teología de la producción» —donde se estudiaría primero el acto cotidiano del trabajo del obrero, para pasar después al nivel propiamente estético—. Lo importante es el trabajo productor ligado a la vida, es decir, al comer, vestir, habitar (cf. Mt 25,35), y después todo lo que agrega cualidad a la vida: el gustar, deleitar, admirar. El millón y medio de seres humanos hambrientos, casi desnudos, que habitan la ciudad satélite de Nezahualcoyotl, en México, o en las ciudades de la India exigen primero la vida (derecho al trabajo, al comer: las necesidades básicas) y después la estética.

Una «teología de la producción» debería, desde el acto creador de Dios como expresión de su ser-amor, pensar el universo y la naturaleza como un «producto» de la vitalidad divina. Y por ello debería reflexionar sobre el hombre como «sujeto productor» (no un *ego cogito,* sino un *ego laboro),* que al producir los bienes exigidos por las necesidades básicas de la humanidad crea las condiciones para la celebración de la eucaristía: «Tomen, *coman,* esto es mi cuerpo» (Mt 26,26).

La necesidad (la negatividad no realizada) es tensión hacia la alegría del consumo, la fruición, el goce, que si es en la justicia, es el anticipo del reino de los cielos.

Una «teología de la producción» es la materia (el materialismo cristiano, que nada tiene que ver con el materialismo «cosmológico» de Engels en su *Dialektik der Natur,* que contradice, por otra parte, al materialismo «histórico») de una teología del sacramento.

3. *Producción, arte y clases sociales*

Es sabido que la ruptura de la «Escuela de Francfort» con el pensamiento heideggeriano, entre otros aspectos, fue justamente en el nivel de la estética. Aunque nunca la «Kritische Theorie» podrá salir de un cierto esteticismo y abrirse al amplio campo de la producción humana en general, es decir, valorar el trabajo suficientemente [3], de todas maneras, un Theodor Adorno llegará a

[3] Como la hará, por ejemplo, Georg Lukács, no tanto en su *Die Eigenart des Aesthetischen* (Berlín 1963) cuanto en su *Zur Ontologie des Gesellschaftlichen Seins,* t. 13/14: *Die Arbeit* (Berlín 1973).

decir: «La música —una de las artes— no es manifestación de la verdad (como piensa Heidegger), sino realmente ideología» [4].

Si el arte es «ideología», significa que es un momento de la totalidad productiva de una clase social.

En efecto, una clase social, esencialmente, se define por su substrato material: un cierto tipo de trabajo. El tipo de trabajo determina (no con determinación absoluta) el tipo de costumbres, de cultura del grupo humano. Si es verdad que hay una «división técnica» del trabajo (por ejemplo, ingeniero-obrero), por último, el sujeto del trabajo queda situado en una división histórico-social. En la sociedad europea posfeudal, por ejemplo, las clases sociales se determinan porque unos venden su fuerza productiva y otros tienen la propiedad privada del capital. Entre los actos humanos productivos (artesanales, tecnológicos o de diseño; o por sus productos: mecánicos, estéticos, etc.), la «producción artística» tiene un perfil propio. De todas maneras, siempre, el acto artístico queda ligado (no absolutamente) a la clase social del artista que lo efectúa.

De la misma manera, el prototipo de belleza o fealdad tiene mucho que ver con el horizonte de valoración estética de las clases. Es sabido que el neoclásico latinoamericano (que se impone desde comienzos del siglo XIX y en la lucha contra España) es la irrupción de una oligarquía burguesa simultánea a la expansión del capitalismo anglosajón en Latinoamérica. El barroco, en cambio, correspondió al capitalismo hispano mercantil y preindustrial. Es decir, no sólo hay en el arte *épocas,* sino que en las sucesivas épocas hay *contradicción* entre el arte de las clases dominantes y el de las clases oprimidas. Es evidente que el arte triunfante, hegemónico, dominante, es el de las clases en el poder político, económico e ideológico, y por ello artístico [5]. Por ello, por sus contenidos obje-

[4] *Einleitung in die Musiksoziologie* (Francfort 1962), al inicio del cap. 4. Por su parte, Herbert Marcuse, en su reciente obra *The Aesthetic Dimension* (1978), muestra cómo el arte no puede reducirse a la pura dimensión de «ideología» porque, al tener una cierta «autonomía», tiene ya una consistencia propia, pero al ser «relativa» dicha autonomía no se niega por ello el condicionamiento material. En este artículo hemos querido indicar más lo «relativo» que la autonomía del arte. Cf. Th. Adorno, *Aesthetische Theorie* (Francfort 1970).

[5] Cf. N. Hadjinicolau, *Histoire de l'arte et lutte des classes* (París 1973). Aunque debe indicarse que el autor unilateralmente circunscribe el arte a

tivos, el arte es «realmente ideología». La expresión en objetos (palabras, imágenes, esculturas, edificios, etc.) manifiesta, justifica o critica las estructuras dadas de una sociedad. El arte cumple un momento central en la lucha ideológica del sistema (como arte de dominación, cuando reproduce y afianza el sistema; como arte de liberación, cuando expresa las clases oprimidas y bosqueja el mundo nuevo y todavía utópico). Como expresa un esteta: «Si la revolución futura no es planteada sólo por razones económicas, sino también por el surgimiento de una nueva sensibilidad que busca nuevos objetivos y prioridades, no será una revolución, y el artista tiene mucho que ver con una auténtica revolución» [6].

4. *Arte religioso y clases oprimidas en América Latina*

La historia del arte en general en América Latina, hasta bien entrado el siglo XIX, es fundamentalmente historia del arte religioso. Al mismo tiempo, es el escenario de una verdadera «lucha entre las artes» de dominación, de los oprimidos o de liberación en su momento creativo.

La «producción» simbólica y mítica del pueblo, como indicaba Hugo Assmann [7], es el momento central de la producción artística, secundaria con respecto a la producción del pan, pero central con respecto a las otras producciones estéticas (cantos y poesías, imágenes e iglesias, etc.). Tomaremos un ejemplo para indicar la pro-

ideología, y esta reducción indica bien lo «relativo» del fenómeno artístico, pero no lo de «autonomía» —aunque relativa— del arte. En nuestra obra *Filosofía de la poiesis* (México 1978) hemos tratado estas cuestiones. Cabe indicar que la *Estética* de Hegel es la mejor manifestación de una estética de las clases dominantes: «El arte elige, con respecto a las figuras *(Gestalten)* en las que se sitúa, un estrato determinado de preferencia a los otros: el estrato de los príncipes *(Fürsten)...*, la perfecta libertad de la voluntad y de la producción *(Hervorbringens)* no logra realizarse sino en la representación de lo principesco *(Fürstlichkeit)*». *Vorlesungen über die Aesthetik* I, III, B, I, 1, a (Francfort 1970) 251.

[6] M. Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (México 1973) 179.

[7] *El cristianismo, su plusvalía ideológica,* en *Teología desde la praxis de liberación* (Salamanca 1973) 171-202, en especial: *La operacionalidad de los universos míticos y simbólicos,* 193-195.

blemática dominador-dominado en las tres épocas del arte religioso latinoamericano (prehispánico, colonial hispano y dependiente del capitalismo anglosajón hasta su superación).

a) «Quezalcóatl-Tonantzin» como símbolo de las clases dominadas.

En los siglos IX y X d. C., un pueblo bárbaro, del grupo Pima-Nahuas, invadió las zonas de alta cultura en México; eran los toltecas. Su segundo rey, un joven sacerdote, Quezalcóatl-Topilzin, gobernó en Colhuacán. Pleno de sabiduría, paciencia y santidad, fue obligado abandonar Tula y se dirigió hacia el Norte, prometiendo regresar por el Este y transformándose, según la tradición, en el lucero de la tarde (Venus): «Los toltecas eran sabios gracias a Quezalcóatl, / la *Toltecovotl* (el conjunto de las artes) era su sabiduría, / todo procedía de Quezalcóatl / los toltecas eran muy ricos y felices» [8].

Cuando triunfaron los aztecas, los toltecas pasaron a ser una clase oprimida —como los griegos en el Imperio romano—. Pero los aztecas (como los romanos) tenían un complejo de culpa y temían el regreso de Quezalcóatl —que se veneraba especialmente en Cholula, tierra de los tlaxcaltecas, los primeros aliados de Hernán Cortés—. Quezalcóatl fue entonces la expresión de la esperanza mesiánica de los oprimidos del Valle de México. Cuando aparecieron los españoles por el Este, el mismo emperador azteca Moctezuma tembló de miedo: la esperanza de los pobres se cumplía: «Verdaderamente debe ser cierto —escribe Bernal Díaz en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*— que somos los que sus antecesores, muchos tiempos pasados, habían dicho que vendrían hombre por donde sale el sol...» [9].

De la misma manera, los agricultores del Valle fueron dominados por los nómadas y guerreros aztecas. Todos los años, los agricultores dominados peregrinaban al gran santuario de la tierra madre, la Madre de los Dioses: «La primera de estas diosas —dice Sahagún en la *Historia general de las cosas de Nueva España*— se

[8] *Códice matritense de la Real Academia de la Historia,* informe Sahagún, folio 176, reverso.

[9] Lib. I, cap. 89 (México 1955) 266.

llamaba Cihuacóatl, que quiere decir mujer de la serpiente *(sic)*, y que la llamaban Tonantzin, que quiere decir nuestra madre» [10]. A lo que agrega en otro lugar: «Uno de estos [lugares de culto] es aquí en México, donde está el montecillo que se llama Tepeyac [...], en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban Tonantzin...» [11].

Quezalcóatl-Tonantzin era «una pareja fundamental del panteón mexicano, cuyos avatares criollos son inseparables. Desde el pasado precolombino aparecen ligados, como las dos caras macho y hembra del primer principio creador» [12].

b) «Santo Tomás apóstol-Virgen de Guadalupe» como símbolo de liberación de los criollos oprimidos.

Manuel de Nóbrega, el 15 de abril de 1549, refería en Brasil que «una persona digna de fe me ha contado que la mandioca con la que se hace el pan en este país fue un don de santo Tomás» [13]. El mismo padre jesuita cuenta haber visto los pies impresos del apóstol en una roca («No lejos de aquí hay rastros de pasos impresos sobre un peñasco») [14]. En la Patagonia, otro jesuita encuentra otros rastros de los pies del apóstol. En México, Quezalcóatl significa «gemelo» (el origen «dual» del universo), lo mismo que Tomás en griego (dual, lo dividido, gemelo). Por otra parte, el dios tolteca tenía una «cruz» en su sombrero de punta (por ser el dios de los vientos de los «cuatro» puntos cardinales). Pero esta cruz y su relación con el Gran Diluvio, y «tantos otros signos», hizo pensar al padre Diego Durán, que el sacerdote y rey tolteca —y después dios— era nada menos que el apóstol Tomás, que, de Palestina, había ido a la India (ya que se tenían noticias de los «cristianos de santo Tomás» en Mylapore) y de allí había venido a México: «Dios mandó a sus sagrados apóstoles que fuesen por todo el mundo y predicasen el evangelio a toda criatura... y si fue Topiltzin, el cual aportó a esta tierra, y según la relación que de

[10] Lib. I, cap. VI (México 1956) t. I, p. 46.
[11] *Ibíd.*, lib. XI, apénd. 7; t. III, p. 352.
[12] J. Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe* (México 1977) 299.
[13] *Monumenta Brasiliae Societatis Jesu*, vol. I (1538-1553) 117.
[14] *Ibíd.*

él se da, de que era cantero que esculpía imágenes de piedra y las labraba curiosamente, lo cual también leemos del glorioso santo Tomás, ser oficial de aquel oficio» [15].

Esto, que acontecía ya en pleno siglo XVI, sacaba a los españoles el fundamento mismo del derecho a la conquista de América: había habido una predicación cristiana anterior a la hispana. Esta tradición, retomada constantemente por los «criollos» (los nacidos en América), significará la bandera ideológica contra los «gachupines» (españoles nacidos en Europa). Tovar, Acosta, Torquemada y otros dan cuenta de esta tradición. Gregorio García escribió, sin embargo, la obra central *Predicación del evangelio en el Nuevo Mundo viviendo los apóstoles* (Baeza 1625). Si es así, los «criollos» tienen desde comienzos del siglo XVII la razón teológica (ideológica) para luchar contra el colonialismo. La creencia en santo Tomás-Quezalcóatl fue la primera afirmación de la conciencia nacional de liberación de los criollos americanos, clase oprimida por la burocracia hispánica. Tomás apóstol se levantaba contra Santiago apóstol, el santo venerado por los españoles en su lucha de liberación contra los moros desde el siglo VIII. Por ello Hernán Cortés, como grito de guerra contra los indígenas, exclamaba: *«¡Santiago, contra ellos!...* Después de la batalla temían a nuestros caballos y tiros y espadas y ballestas y nuestro buen pelear y sobre todo la gran misericordia de Dios» [16].

Santiago fue interpretado, con razón, por los indígenas como el dios de la guerra, siendo el caballo de Santiago —tal como lo representaba el arte popular de la Reconquista— más venerado que el mismo jinete.

En la «Noche Triste» —como la llama la historia, cuando los aztecas estuvieron a punto de derrotar a los invasores— Cortés se encomendó a la Virgen de los Remedios, que será para siempre la protectora de los españoles, conquistadores, dominadores, blancos. Y así como ante Santiago-hispánico surge un Tomás-criollo, así ante la Virgen de los Remedios surgió la Virgen de Guadalupe. Todo comenzó así: «Pues, queriendo remediar este gran daño,

[15] *Historia de las Indias de Nueva España,* cap. 79 (México 1880) t. II, p. 73.

[16] Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.,* caps. 52 y 63.

nuestros primeros religiosos [franciscanos] determinaron poner una iglesia en Tonantzin, junto a México, a la Virgen Santísima que es Nuestra Señora y Madre» [17].

Una imagen de la Virgen de Guadalupe —Virgen liberadora de la España de la Reconquista, guardiana de los guerreros contra los moros— es rápidamente venerada por los indígenas. Como venían al lugar tradicional de Tonantzin, siguieron venerando a la Madre de Dios. En la espalda de la Virgen resplandecen los rayos del sol (el sol, Huitzilopoochtli, era el supremo dios de los aztecas); el azul de su manto es el color sagrado de los dioses, del cielo *(teotl);* la luna indica la maternidad y la tierra; es madre como Tonantzin; ha vencido a la serpiente (como Tonantzin, que sobre un cactus vence como el águila a la serpiente)..., en fin, podía interpretarse mediante los códigos prehispánicos (claro que con *otra significación* que para los cristianos o españoles).

La Virgen de Guadalupe del Tepeyac era así la protección de la clase indígena oprimida; muy especialmente ayudaba en las frecuentes inundaciones del Valle y en las espantosas pestes que aniquilaba la población india.

Pero será en 1648 cuando el «criollo» bachiller en teología, Miguel Sánchez, mexicano, oprimido por ello por los españoles, escribió la obra *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México* (Imprenta Calderón, México 1648). El autor afirmaba que Dios había dispuesto desde la eternidad la aparición de la Virgen *en México,* tal como podía claramente observarse en el capítulo 12 del Apocalipsis. En efecto, se lee: «Apareció en el cielo una magnífica señal: una mujer vestida de sol» (Ap 12,1). Para el autor, se trataba precisamente de los rayos de sol de la Virgen de Guadalupe. «Le pusieron a la mujer dos alas de águila real para que volara» (12,14), es decir, el «águila azteca», signo del Imperio de los nahuas. «La serpiente, persiguiendo a la mujer, echó por la boca un río de agua» (12,15), es decir, el Lago Texcoco, donde se ubicaba la ciudad de México. Al fin la mujer vence a la serpiente (que había sido el «signo» para los nahuas para fundar la ciudad de México en medio del lago), etc.

[17] Torquemada, *La monarquía indiana,* lib. X, cap. VII (México 1723) t. II, pp. 245b-246a.

Miguel Sánchez llega a decir que la imagen de Guadalupe es «originaria de este país y la primera mujer criolla» (p. 195). «Dios ha realizado su admirable designio en esta su tierra de México, conquistada para tan gloriosos fines» (p. 49). Mucho más que la lectura de los autores de la Ilustración, esta tradición funda la conciencia nacional criolla, de los oprimidos contra los opresores. Los patriotas irán a la cárcel de la Santa Inquisición por su devoción guadalupana, como fray Servando de Mier en el siglo XVIII. Ya en 1800 un grupo subversivo armado contra los españoles, criollos, se autodenominarán «Los Guadalupes». Cuando el cura párroco Miguel Hidalgo, liberador y fundador de México, busque una bandera para los ejércitos populares que capitanea contra los españoles en 1810 en Michoacán, por unánime acuerdo se toma un estandarte de la Virgen de Guadalupe: el que se usa en las procesiones. Y el cura Morelos, general sucesor de Hidalgo, exigía a los soldados criollos de la liberación que llevaran en sus sombreros por único distintivo «una divisa de listón, cinta, lienzo o papel, en que se declarara ser devoto de la santísima imagen de Guadalupe» [18].

Todavía en la Revolución mexicana de 1910, el líder campesino Emiliano Zapata, que destruía iglesias, llevaba nuevamente como bandera, al ocupar Cuernavaca, a la Virgen de Guadalupe. El líder de los sindicatos agrarios de California, César Chávez (de la UFWOC), tiene igualmente como insignia de su sindicato una Virgen de Guadalupe.

De esta manera, santo Tomás *versus* Santiago, Virgen de Guadalupe *versus* Virgen de los Remedios es una lucha de símbolos religiosos, lucha de clases, arte contradictorio donde los pobres y oprimidos producen sus objetos y los usan contra los dominadores.

5. *Algunos ejemplos de arte religioso de los oprimidos*

Es difícil tarea detectar las obras de arte, el «arte religioso de los oprimidos», porque, al ser oprimidos, sus obras son fácilmente destructibles, por sus materiales, por su poca significación para el

[18] *Sentimiento de la nación* (copia de 1814), en «Boletín del Archivo General de la Nación», II serie, t. IV, 3 (1963) s/p.

sistema estético vigente, por estar en lugares periféricos, etc. De todas maneras, hay signos evidentes de su presencia en toda la vida de la Iglesia.

Piénsese, por ejemplo, en los famosos Cristos latinoamericanos, fruto, según algunos, del tremendismo (lo grotesco) popular. Cristos con profundas heridas, con enormes coágulos de sangre, tristeza infinita en sus grandes ojos, enormes espinas, realismo hasta chocante en su dolor. El *Señor de la Paciencia* de Santiago de Xicotengo [19], sentado, vencido, con la cabeza apoyada en la mano y el brazo sobre la rodilla. ¡Qué distinto al Cristo resucitado, triunfante, con grandes ojos abiertos y pacíficos, el Pantocrátor de los mosaicos bizantinos! ¡En Bizancio es el Cristo-Emperador de las clases dominantes; en América Latina es el Cristo sufriente de las clases oprimidas! «Cristos del poder constituido y los Cristos de la impotencia constituida son las dos caras de las cristología» [20].

Estos Cristos dolientes y tremendistas son la expresión genial y auténtica de un pueblo oprimido, que se identifica con el Cristo crucificado y todavía no resucitado, vencido por el poder del mundo... a la espera de la liberación. Francisco Goitia, en su obra *Tata Jesucristo* [21], muestra exactamente en el rostro orante de dos indígenas el infinito dolor y la profunda esperanza de la oración enderezada a los Cristos sufrientes latinoamericanos...

Es sabido por los renovadores de las obras de arte que frecuentemente, cuando les llevan esculturas de crucifijos —hechos con pasta de maíz y preciosamente pintados—, tienen como estructura interna vertebral un icono de piedra de una deidad prehispánica. El escultor popular religioso, entonces, concibe a Cristo crucificado como la sublimación de sus antiguos dioses vencidos por un Cristo también vencido. En la doble derrota, que no es sólo morboso masoquismo, se afirma la esperanza —siempre postergada, pero más firme que la misma vida— de la liberación.

[19] M. E. Ciancas, *El arte en las iglesias de Cholula* (México 1974) 164.

[20] H. Assmann, *The power of Christ,* en *Frontiers of the theology in Latin America* (Nueva York 1979) 149-150.

[21] Oleo expuesto en el Palacio de Bellas Artes, México, datado en 1927; cf. J. Fernández, *A Guide to mexican art* (Chicago 1973) 375. Considérese el «horrible» sufrimiento expresado por el *Cristo de la Columna* en la iglesia de Santa Prisca (Taxco, México); cf. L. Castedo, *A History of Latin American Art* (Nueva York 1969) 134.

En los grandes templos coloniales —entre los que se cuentan las mejores expresiones del barroco, tales como las espléndidas iglesias jesuíticas de Tepozotlán, en México, o la de la Compañía, en Quito, con creatividad criolla deslumbrante—, los indígenas llegaron a innovar la decoración hasta realizar obras únicas en su género, como el interior de la iglesia de Santa María de Tonantzintlá, en Cholula [22], donde el yeso pintado en un estilo «naiv» (ingenuo) produce un verdadero encantamiento. En otros casos, los artistas indígenas introducían modificaciones a las indicaciones de los arquitectos, como en la iglesia de San Ignacio Miní, de las reducciones jesuíticas del Paraguay, terminada en 1717, donde se denota «una riqueza decorativa tal, que cubre el tímpano, cornisa, contrapilastres, con hojas estilizadas, ovas, cintas, perlas y otros motivos utilizados con absoluto desprecio del orden y concierto que hay en la arquitectura clásica» [23]. Así, la obra artística del oprimido está veladamente presente en las obras de los opresores cristianos.

Junto a estas expresiones hay un inmenso campo del arte popular de los oprimidos en la música. Villancicos en todos los ritmos (sudamericanos, brasileños, centroamericanos o caribeños). «Misas criollas» ya estilizadas (como las de Ariel Ramírez) o la «Misa de los mariachis» de la catedral de Cuernavaca, entre cientos de expresiones populares. De la misma manera, las canciones populares religiosas muestran esa triste y llorosa realidad de las clases oprimidas. Para algunos es el signo de una trágica resignación; quizá sea, simplemente, la expresión artística religiosa de la realidad:

«Amigaza, pa sufrir
han nacido los varones
hasta que venga la muerte
y los agarre a coscorrones» [24].

Entre esos temas religiosos populares de los «cancioneros» está siempre presente la muerte. Pero es una muerte con la que se vive, se convive, se la toma hasta a risa, al mismo tiempo que

[22] L. Castedo, *op. cit.,* 131.
[23] R. Brughetti, *Historia del arte en la Argentina* (Buenos Aires 1965) 6.
[24] J. Hernández, *Martín Fierro,* versos 1688-1692.

se la venera con respeto. «San La Muerte» la nombran en el Chaco paraguayo, y en México se la «domina» en el día de los muertos, cuando cada niño recibe como honroso regalo una calavera con su nombre en la frente, de pan dulce, que con agrado se la come y juega con ella. La «calavera» no da espanto. La muerte no es tan terrible —como expresaba en estos días un guerrillero sandinista en Nicaragua— para el que tiene una vida de oprimido, una muerte en vida:

«Ven muerte, tan escondida
sin que te sienta venir
porque el placer de morir
no me torne a dar la vida» [25].

Claro es que estas expresiones populares adquieren en la pluma de los grandes artistas de la liberación un insospechado brillo, tal el caso de Ernesto Cardenal —vanguardia artística de un pueblo oprimido—: «Yo creo que el contemplativo, el monje y aun el ermitaño es en realidad un revolucionario. También él está promoviendo el cambio social. Y también da testimonio de que, además de los cambios políticos y sociales, hay una realidad trascendente, más allá de la muerte. Yo creo que es importante que también haya personas que recuerden a la humanidad que la revolución se prolonga también después de la muerte» [26].

De la misma manera, el gran artista José Guadalupe Posada, a partir del tema de la muerte del «Día de los Muertos» y de la muerte en vida de los campesinos, inaugura el arte crítico político de las «calaveras» [27]. Crítica social, religiosa, escatológica. De la misma manera, los geniales muralistas mexicanos-anticatólicos, pero no por ello menos «religiosos» en sus temas, se articulan orgánicamente al arte popular en sus magníficas obras que revolucionaron las plásticas, tales como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Sigueiros o Rufino Tamayo. Arte surgido de la entraña de la historia.

[25] J. A. Carrizo, *El tema de la invocación de la muerte,* 720. Véase mi obra *El catolicismo popular en Argentina* (Buenos Aires 1970) 133ss.

[26] *Santidad de la revolución* (Salamanca 1976) 21. El artista y profeta retoma el *desprecio* de la muerte del pueblo para darle su sentido radical.

[27] Cf. L. Castedo, *op. cit.,* 357.

En la intimidad secreta del hogar, en los «ranchos» de los campesinos o las casuchas de hojalata de los barrios marginales y miserables de las grandes ciudades, junto a la imagen de la Virgen de Copacabana, en las zonas del Imperio inca, o de Luján, en el Sur, o tantas otras, están las fotos de los familiares (a los que se protege con su recuerdo de los «malos espíritus»), donde la vela encendida señala la presencia de la familia. El «altar familiar», arte de los oprimidos que expresa el anhelo de seguridad y justicia en una intimidad no violada por el sistema capitalista periférico, nombre para ellos desconocido de una estructura de opresión.

Las procesiones numerosas a santuarios populares —donde no asiste la oligarquía—, donde se implora con rezos interminables, con movimiento de cuerpo, cabeza y labios, con ofrendas a sus santos (tantos como funciones tiene la vida cotidiana), la subsistencia, la salud, el trabajo, la seguridad..., que el sistema dominador no puede compartir ni distribuir a las clases explotadas.

Este arte de los oprimidos es expresión de la miseria, pero, mucho más, es manifestación de protesta, de esperanza de liberación... En el fondo del mesianismo popular latinoamericano (tan característico del *sertâo* brasileño con sus santos, profetas y mesías... perseguidos y asesinados por policías y hasta párrocos en otra época) existe una auténtica *potencia productiva,* creativa, también artística, que nos revela el potencial liberador histórico de los pobres.

6. *Estética del pueblo oprimido como arte de liberación*

Es necesario, como se podrá observar, no confundir tres tipos de expresión artística cristiana:

a) *El arte de las clases dominantes* o «estética de la dominación» (que incluiría el arte de las masas o lo que Arnold Hauser denominaría arte popular, en oposición al auténtico arte del pueblo) [28]. Es el arte triunfante, fastuoso, el que se puede contemplar en las iglesias renovadas alemanas (puertas de vidrio, decoraciones de bronce, iluminaciones perfectas, órganos acústicamente impresionantes, etc.).

[28] *Philosophie der Hunst Geschichte,* cap. V (Madrid 1973) 367ss.

b) *El arte de las clases oprimidas* o «arte popular producido por la clase trabajadora, *arte de liberación»,* explica Néstor García Canclini [29], que es el que debe ser descubierto y valorado. Claro que el arte de los oprimidos de un momento (por ejemplo, de los *criollos* latinoamericanos en el siglo XVIII) puede transformarse en el arte dominador (de los indígenas y trabajadores en los siglos XIX y XX).

c) *El arte de la vanguardia profética cristiana* comprometida en las luchas del pueblo. En este nivel se encuentran, entre los nombrados, Ariel Ramírez, en la música; Ernesto Cardenal, en la poesía; los artistas plásticos muralistas de tantas parroquias, centros y locales de actividades populares cristianas, etc. Ambos, el arte de las clases oprimidas y de su vanguardia artística, son *arte de liberación,* arte hoy en América Latina revolucionario [30], por la exigencia esencial de la celebración eucarística.

La «teología de la producción», capítulo de la teología de la liberación, que comprende a la teología estética de la liberación, deberá estudiar, primeramente, el estatuto económico de la producción del pan para saciar las necesidades básicas del pueblo, sin lo cual no se puede ofrecer la eucaristía. En segundo lugar deberá estudiar la producción estética de la obra de arte que expresa en la aparente «fealdad» del rostro del oprimido (los Cristos sangrantes del tremendismo latinoamericano popular) la «belleza» crítica, profética, escatológica. La fealdad «aparente» del pobre, del Cristo torturado y crucificado, critica la belleza imperante y dominante del sistema.

El *arte de liberación* cristiano de las clases oprimidas, como el del pueblo del éxodo, que se expresó en la sencillez y pobreza del Tabernáculo nómada y no en el esplendor del templo de Jerusalén (criticado por Cristo: Lc 19,46; 21,6), fundamenta los símbolos en la economía. En los países del capitalismo desarrollado parece haber libertad, pan y arte para celebrar la eucaristía, aunque algu-

[29] *Arte popular y sociedad en América Latina* (México 1977) 74. Aquí «arte popular» es el «arte del pueblo» de Hauser.

[30] David Sigueiros dice: «La crítica debe ser completa para poder extraer de ella lecciones útiles con el fin de hacer un verdadero *arte revolucionario»* [*El camino contrarrevolucionario de Rivera,* en *Documentos sobre el arte mexicano* (México 1974) 54].

nos piensan que en realidad «es sacrificar al hijo delante de su padre, quitar a los pobres para ofrecer sacrificio» (Eclo 34,20). ¡El pan robado al Tercer Mundo clama al cielo! En los países socialistas desarrollados de la Europa Oriental, como Polonia, se tiene pan —y ya es mucho—, y algunos piden libertad para celebrar la eucaristía. En América Latina, el pueblo no tiene pan para celebrar la eucaristía, porque tiene hambre, y sólo tienen libertad los que están en el poder. El pueblo oprimido no tiene libertad para crear el mundo nuevo que necesita (el pan y los objetos de arte), que la eucaristía exige como condición previa de su celebración. Sólo el pueblo oprimido y una vanguardia profética y heroica se arriesgan a crear lo nuevo, y en ello les va la vida..., como hoy en Nicaragua (junio de 1979), haciendo de su propio cuerpo (la carne del sacrificio) el «símbolo», la manifestación, el testigo *(martýs)* viviente del reino: el nuevo pan de la eucaristía futura.

E. Dussel