



El muralismo mexicano: entre el arte y la política. Una propuesta de encuadre¹

Mexican muralism: between art and politics.
A proposal for framing

pp. 98-115

MAURICIO JIMÉNEZ HERNÁNDEZ²

REC: 2/11/2021
ACEP: 3/03/2022

Resumen

El muralismo mexicano fue un hito en la historia del arte, pues transformó la posición de los artistas por medio de la política, a la vez que modeló principios estéticos a favor de un arte público y constructivo. En este artículo se propone utilizar la teoría del encuadre de la sociología de la cultura para comprender al movimiento muralista mexicano y los elementos que le dieron origen. Para ello, se construye brevemente el ambiente político y artístico en el cual surge y al cual responden con su encuadre, para aportar a los debates académicos

recientes que disputan las categorías y el lugar del muralismo dentro del arte y la cultura mexicana; dos polos que lo explican, por un lado, como arte oficial y, por otro, como arte esclavizador. El marco conceptual que se presenta puede ser útil para estudiar la relación de la obra de arte con lo microsocial y lo macrosocial.

Palabras clave: muralismo mexicano, encuadre, arte, política, sociología de la cultura.

1. El autor agradece al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (Conacyt) por la beca otorgada para los estudios de maestría que me permitieron finalizar esta investigación. A la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, de El Colegio de México, por ser un espacio perfecto para el estudio y permite el acceso a un acervo para el estudio de las ciencias sociales y las humanidades como ninguno en México.
2. Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro en Ciencia Política por El Colegio de México. Actualmente funge como Asistente de Investigación del Dr. Ilán Bizberg, como parte del Sistema Nacional de Investigadores Nivel III del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología en México. Correo electrónico: mjimenez@colmex.mx - Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1863-1279>

Abstract

Mexican muralism was a milestone in the history of art, transforming the position of artists through politics, while shaping aesthetic principles in favour of a public and constructive art. In this article I propose to use the framing theory of the sociology of culture to understand the Mexican muralist movement and the elements that gave rise to it. To do so, I briefly construct the political and artistic environment in which it arose and to which it responded with its framing. In doing so, I intend to contribute to the recent academic debates that dispute the categories and place of muralism within Mexican art and culture; two poles that explain it, on the one hand, as official art and, on the other, as enlightening art. The conceptual framework presented here can be useful for studying the relationship of the work of art to the micro-social and the macro-social.

Keywords: muralism, framing, art, politics, sociology of culture.

Introducción

El muralismo mexicano y su propuesta artística cumplió un centenario. En 1921 se comenzaron a pintar los primeros murales de este movimiento en la Escuela Nacional Preparatoria, actual Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México. Estos pintores con profundas convicciones políticas fueron convocados por el primer secretario de Educación Pública de México, José Vasconcelos. Este escritor asumió el cargo al concluir las batallas armadas de la sangrienta Revolución Mexicana y la elección presidencial de Álvaro Obregón. Su intención fue rodearse de artistas y escritores que lo acompañaran a emprender uno de los proyectos educativos y culturales más importantes de México.

A cien años del inicio del movimiento más importante del arte mexicano, diversos historiadores y críticos de arte han estudiado y comentado las obras y contextos de las diferentes etapas del muralismo mexicano. Por ello, recientemente, este movimiento, que surgió bajo el mecenazgo de instituciones estatales en un contexto convulso de la historia mexicana, ha provocado debates sobre su relevancia, así como sobre sus diversas categorizaciones. Lo cierto es que la polémica ha estado presente a lo largo de la historia del muralismo, tanto entre los miembros del movimiento como entre sus críticos. Debates sobre el papel histórico y político del arte entre los propios muralistas, así como entre aquellos que han intentado asir desde la academia las revoluciones de la creación estética mural.

El debate más reciente ha sido el entablado entre Subirats (2018) y la historiadora del arte Mary K. Coffey (2012), principalmente. Esto ha provocado la revisión historiográfica y sus consecuentes interpretaciones sobre la trascendencia y la influencia de este movimiento en la cultura artística universal y nacional mexicana. Sin duda, esto da pauta para proponer nuevas formas de entender a este movimiento tan relevante para el arte del siglo XX y cuyas influencias aún permean a miles de artistas alrededor del mundo.

En este artículo el objetivo es aportar a esta discusión a partir de proponer un encuadre del muralismo mexicano analizando sus principales propuestas estéticas y políticas en el origen de este movimiento en el período 1921-1924. Dicho encuadre no puede asirse sin comprender el contexto en el cual actuaron y pintaron los muralistas. Por ello atenderé puntos neurálgicos sobre el ambiente que rodeó la aparición de la propuesta muralista y, por ende,

delinear este encuadre. Además, propongo un modelo de evocación que puede ser útil al estudiar la compleja relación que existe entre el artista, la obra de arte y el espectador de esta. Este modelo surge de una revisión propuesta recientemente desde la sociología de la cultura a la teoría de encuadre y esquemas (Wood et al., 2018) que resulta muy útil para analizar esta relación de sujetos con las obras de arte.

En los antecedentes desarrollaré brevemente el contexto que rodeó el encuadre muralista, así como plantearé los puntos principales del debate que mencioné. Luego explicaré el giro político de los muralistas y, finalmente, desarrollaré la teoría del encuadre y cómo la aplico a la obra del movimiento muralista en su momento de mayor homogeneidad, para discutir brevemente su actualidad. Así concluiré en por qué esta teoría sirve para explicar la relación del artista con su obra y el espectador.

Antecedentes

El contexto

El período armado de la Revolución mexicana (1910-1920) había provocado, aproximadamente, más de un millón de pérdidas humanas (Hansen, 1974, p. 29). Además, el poder político aún se encontraba fragmentado entre diversos generales que se disputaban regiones del país. Aun así, los principales movilizados fueron los grandes grupos de campesinos y algunos grupos obreros (Lear, 2019, p. 20). Por ello es importante apuntar las diversas aspiraciones políticas e intereses regionales desplegados por estos grupos y las élites que los comandaban en las batallas armadas (Matute, 1995, p. 5). Sin embargo, como apunta Brading (1985), la Revolución mostró la rivalidad histórica entre los criollos herederos de la conquista y las masas campesinas indígenas que habían permanecido despojadas de la tierra

(p. 23). El régimen político resultante, por lo tanto, no podía ignorar las demandas por tierra y reconocimiento de los millones movilizados.

En este contexto, el general Álvaro Obregón logra cierto consenso y es electo presidente de la república (Hernández, 2016, pp. 21-22). Una de sus principales virtudes fue la de rodearse de una importante élite ilustrada (Azuela de la Cueva, 2005, p. 39) entre la que destacaba el joven escritor y abogado José Vasconcelos, quien se había alineado y movilizado por medio de publicaciones a favor de diversos dirigentes revolucionarios hasta aliarse con Obregón. Primero fue designado rector de la Universidad Nacional y, posteriormente, él solicitó la constitución de la Secretaría de Educación Pública. Así, en un país de instituciones desarticuladas, el secretario de educación encontró una ventana de oportunidad (Kingdon, 1995) para emprender una política educativa y cultural sostenida en tres ejes: recuperación y construcción de escuelas, incluyendo alfabetización intensiva; creación de bibliotecas públicas y difusión de las bellas artes (Vasconcelos, 1998, p. 61).

Es por este último punto por el cual Vasconcelos decide convocar a diversos pintores para decorar con murales diversos edificios, de modo que acercaran al arte al mayor número de personas. Como escribió Claude Fell (1989), el éxito de la política cultural de Vasconcelos residió en su capacidad de agrupar a los elementos de la cultura y el arte vivo en aquel tiempo y organizarlos en torno a un proyecto común (p. 395), a pesar de que, como precisaré más adelante, los muralistas plantearían un camino independiente que llegó a disentir del de Vasconcelos.

El objetivo de Vasconcelos era cambiar a la sociedad mexicana por medio de la cultura en un sentido aristocrático, mientras que los

muralistas plantearon una vía popular y revolucionaria de movilización política para el cambio social. Por ejemplo, una acción del programa de Vasconcelos fue la impresión de enormes tirajes de textos clásicos como *La Iliada*, *La Odisea* o *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (Matute, 2002, p. 54). Por ello, el mecenazgo que brindó Vasconcelos a un grupo de pintores muy jóvenes³ con el objetivo de adornar edificios públicos terminó por coadyuvar a la creación de un movimiento artístico y político con objetivos diferentes al suyo.

El debate sobre el muralismo: oficialismo o esclarecimiento

La interpretación es un elemento ineludible en el momento de mirar y estudiar el pasado (Carr, 1961). Este intersticio permite la diversidad de posiciones y perspectivas en torno a los sucesos estudiados. La cantidad de páginas publicadas sobre el muralismo mexicano muestra la relevancia de este movimiento que resignificó la pintura mural en la modernidad. Esto provoca, afortunadamente, debates y diferentes perspectivas sobre su trascendencia para la cultura mexicana y universal. Recientemente apareció una interesante discusión sobre el muralismo.

Por un lado, Subirats (2018) critica el error de historiadores y curadores de analizar las obras de arte desde categorías y definiciones herméticas, pues considera que esto niega la “dimensión lírica y reflexiva sobre una realidad nacional, social e individual cruzada por revoluciones, crisis, guerras y desastres sin par” (p. 11). Esta aproximación epistemológica termina por “deshistorizar, desesemantizar, desmitologizar y despolitizar” las obras (p. 13). Es

3 En el momento de pintar en Sal Ildelfonso, José Clemente Orozco era el mayor de ellos, pues rondaba los 37 años, seguido por Diego Rivera, con 35. Ramón Alva de la Canal contaba 29 años y Jean Charlot, 24. Tanto Siqueiros como Fernando Leal rondaban los 23 años y Fermín Revueltas los 19 años.

decir, quitan la relación existente de las obras con su momento particular y su contexto.

Por otro lado, Coffey (2012) enfatiza en la cuestión del mecenazgo al preguntarse si las obras pintadas en ministerios, museos e incluso hoteles en verdad podían politizar al espectador o solamente “¿querían las significaciones ideológicas de la institución (autoritarismo político, liberalismo burgués, capitalismo anti-socialista, etc.) sobre determinar la recepción de lo expresado en las obras de arte?” (p. 2). De manera similar, Folgarait (1998) había argumentado que los murales fueron un ejercicio propagandístico del régimen político que se estaba construyendo. Designan al muralismo como un arte oficial⁴. Además, Coffey (2012) define estéticamente al muralismo como realismo social (p. 1). Para Subirats (2018) esta categoría estética es reduccionista, ya que niega las particularidades de expresión pictórica evidentes entre los diversos muralistas. Por ello, señala que esta categoría es una imposición colonial de estándares artísticos sostenidos por sí mismos, es decir, el arte por el arte (pp. 121-122). Lo cierto es que basta recorrer la obra que hay en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildelfonso para notar las profundas diferencias expresivas entre los pinceles de quienes ahí pintaron y sería atrevido homogeneizarlos como realismo social (Jiménez, 2019).

Subirats (2018) cita el argumento de Herner (2004) sobre el lugar que ocupa lo mítico en el arte y cómo este es un punto articular y de continuidad dentro del muralismo. En su estudio sobre David Alfaro Siqueiros, Herner ubica “una estructura simbólica, un mito de origen que siempre se actualiza [...] Inventiones nostálgicas, propuestas para conquistar la realidad, la salud, el amor, la justicia” (pp. 27-28).

4 Octavio Paz (1986), por su parte, está ubicado entre estas dos posturas, pues apunta al muralismo como “un arte que fue, al mismo tiempo, revolucionario y oficial” (p. 20).

Es un tránsito simbólico que relaciona al paraíso con la utopía; el paraíso como un tiempo perdido y la utopía como un porvenir.

Contextualizado en los albores de un siglo XX escindido y violento, el muralismo fue la transformación política de los pintores pioneros del siglo y “la transformación estética de la política revolucionaria” (Subirats, 2018, p. 115). Esta postura se distancia mucho de las categorías que pretenden describir este proceso de propuesta política por medio de la estética. En el siguiente apartado se presentan elementos fundamentales del primer movimiento muralista y, posteriormente, se explica la teoría del encuadre y cómo este marco conceptual ayuda a comprender al muralismo y cómo puede aplicarse a otros movimientos artísticos.

siglo XIX, ya destacaba la obra del paisajista José María Velasco, así como las obras con técnica realista que comenzaron a tratar temas históricos e indigenistas como *La matanza de Cholula*, de Félix Parra, o *El suplicio de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre. Pero serán los estudiantes de la Academia de San Carlos, la escuela de bellas artes por excelencia en México en aquel momento, quienes se rebelarán contra el canon de la pintura académica y su concepto de belleza (Debroise, 1984, p. 17). Con una huelga claman contra este modelo y plantean nuevas vías de experimentación artística en contra del afrancesamiento del arte (González, 1987, p. 38). Entre estos estudiantes se encontraba Siqueiros, quien, tras este incidente, visita por primera vez la cárcel, pues serán varias a lo largo de su carrera a causa de su actividad política (Herner, 2004, p. 39).

Propuesta teórica para entender al muralismo: el encuadre

Las influencias del movimiento muralista mexicano (1921-1924)

Los primeros muralistas mexicanos aprenden sus técnicas pictóricas en un campo alejado de su realidad política y social. El proceso de colonización y la posterior europeización de la enseñanza artística dejaba a la creación pictórica supeditada a los temas y técnicas importadas de Europa. Vale recordar lo importante que fue la técnica del fresco para la ornamentación de muros y la pintura sacra como un vehículo de evangelización durante la conquista, vehículo necesario entre dos mundos y lenguas que poco tenían en común (Fernández, 1964, p. 9). Lo cierto es que pronto el arte religioso católico obtuvo un cariz muy particular en su desarrollo en este territorio (Charlot, 1985, p. 20).

Y es que, como apunta Frost (2009), “si bien no es posible hablar de una cultura mexicana, sí hay un arte mexicano” (p. 200). A finales del

Paralelamente, y ante la falta de espacios para pintar por la huelga, los estudiantes y profesores salen a las calles a pintar la vida cotidiana, a las personas que recorrían las calles de la ciudad y sus afueras. En 1913, ya con la revolución armada en curso, Alfredo Ramos Martínez, uno de los primeros impresionistas mexicanos, fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, con una visión nacionalista que atrajo a muchos estudiantes de artes en desacuerdo con los modelos academicistas. El objetivo de este proyecto, en palabras de este pintor, era “despertar el entusiasmo de los estudiantes por la belleza de su propia tierra, y dar nacimiento a un arte digno de ser verdaderamente llamado nacional” (Charlot, 1962, p. 160). Por estas escuelas pasan los primeros muralistas que pintarán en la Escuela Preparatoria Nacional, primer recinto del muralismo, como Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Fernando Leal y David Alfaro Siqueiros (Charlot, 1985, pp. 66-67). Aquí se configura el arte mexicano que para finales de la Revolución será tan popular.

Cuando la Revolución y su violencia tornó imposible la práctica artística, muchos pintores liderados por el Dr. Atl se sumarán a la actividad política con el periódico *La Vanguardia*, publicación caracterizada por su sagaz crítica social, su anarquismo y anticlericalismo (González, 1987, p. 61). Aquí se publican las mordaces caricaturas de José Clemente Orozco. Este trabajo en el periódico fue muy importante, pues significó para los pintores salir de los salones de la academia y de los paisajes del Barbizon para adentrarse en la violencia desparramada y la cruda situación que se vivía en el país. Es en esta labor política y artística “donde para García Cahero, Alva, Orozco y Siqueiros, los cadáveres remplazaron como modelos a los moldes de yeso, en la medida en que la clase cambiaba del aula al campo de batalla” (Charlot, 1985, p. 71). Incluso Siqueiros abandona la pintura para sumarse al ejército revolucionario bajo las órdenes del general Diéguez, donde alcanzó el rango de teniente y miembro del Estado Mayor de la División de Occidente. Para Siqueiros, esta experiencia fue fundamental y brindó elementos esenciales para lo que sería unos años después el Movimiento Muralista Mexicano (Herner, 2004, pp. 35-37).

Y es que el muralismo mexicano no solo fue relevante por tratar temas históricos y de orden político, sino también porque abrevó de una larga tradición de técnicas artísticas y de imágenes arquetípicas que habían permanecido latentes en el arte pictórico desarrollado en México. Desde los coloridos murales precolumbinos hechos en fresco de una expresividad única en el mundo, hasta el énfasis didáctico de los murales virreinales, así como la inclusión de técnicas de los pioneros pintores modernos del siglo XX que marcaron territorio frente al invento de la fotografía con trazos que expresaban más allá de lo que percibe el ojo desnudo (Jiménez, 2019, pp. 33-60).

Además, muralistas destacados como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, alimentados por la influencia de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, habían estudiado las técnicas de los clásicos del Renacimiento en Italia como las obras de Miguel Ángel, el Giotto o Botticelli. Su maestro de varios en la Academia de San Carlos, el Dr. Atl, los convidaba a “la libertad de los grandes maestros; de cómo Miguel Ángel creó músculos en lugar de copiarlos” (Charlot, 1985, pp. 67, 156). Aunado a la influencia clásica, un artista popular, admirado, recuperado y difundido por los muralistas que consideraron fundamental fue José Guadalupe Posada (1852-1913). Su sentido crítico y social, así como su fantástica única lo volvieron referencia para el movimiento. A Posada lo consideraron un pionero expresionista que ensayó la Revolución mexicana a partir de la perspectiva popular con la cual retrató y criticó su contexto (Charlot, 1985, pp. 53-54; Fernández, 1964, p. 18).

Vasconcelos convoca primero a pintar al Dr. Atl, a Roberto Montenegro y a Diego Rivera, a quien le paga su regreso a México desde París, donde residió cerca de diez años y pudo rodearse con los vibrantes círculos artísticos de aquella ciudad (Debroise, 1984, p. 47). Así, Vasconcelos lleva a Rivera, a Montenegro y a Best Maugard —modernista que publicaría un relevante manual de dibujo con elementos del arte mexicano (Best Maugard, 2002)— por una gira a diversos estados del país con la intención de acercarlos a pueblos originarios y alimentar su inspiración para las comisiones en los muros que pintarían. Rivera muestra su impresión al visitar Yucatán y admirar los murales de Chichen Itzá (Charlot, 1985, p. 18).

Vasconcelos quería que los murales decorativos representaran su visión particular de nación, es decir, “presentarnos los mexicanos ante nosotros y ante los otros como pueblo con un pasado heroico y generador de un

refinamiento artístico diverso, pero tan lustroso como el europeo y mucho más que el estadounidense” (Herner, 2004, p. 100).

Para ello, Vasconcelos comisiona los primeros murales a Roberto Montenegro, un modernista que posteriormente se aleja del Movimiento Muralista. El mural que pinta en el ábside del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, de la Compañía de Jesús, estaba pensado para formar parte de un conjunto integral y artístico de obra plástica y escultural (Comisarenco, 2018, pp. 12-13). Por ello, también participaron los pintores Gabriel Fernández Ledesma (diseñó una serie de mosaicos que adornan la base y laterales bajos del mural principal), Dr. Atl (quien pinta murales en el Colegio que fueron pronto destruidos y de los que solo queda su registro), Xavier Guerrero (pintó los signos zodiacales en la cúpula y apoyó en pintar los domos, jambas y pilastras) y Jorge Enciso (de igual manera decoró el resto de la nave y la entrada) y el artesano Eduardo Villaseñor (Azuela de la Cueva, 2005, pp. 133-134).

El conjunto es un ejemplo del arte mexicano referido anteriormente, en el cual Vasconcelos estuvo muy involucrado. De hecho, el centro del mural *La danza de las horas, El árbol de la vida o El árbol de la ciencia* tiene una frase del poeta alemán Goethe que dice: “Acción supera al destino: ¡vence!”, la cual fue sugerida por el propio Vasconcelos. Además, pidió que vistiera al personaje que se encontraba al centro del mural, pues originalmente estaba desnudo (Comisarenco, 2018, p. 15). Será el único momento en que el secretario se involucre en la creación de murales. Este recuento es importante, pues sin él no podemos explicar la ruptura estética y política que provocó la proposición del Movimiento Muralista Mexicano, el cual no puede clasificarse, como veremos, como arte mexicano. El muralismo buscó

explícitamente la ruptura con este arte, pues consideraban que blanqueaba y dejaba ‘sin fibra’ a la creación estética, reduciendo la obra a meros fines decorativos (Charlot, 1985, p. 89).

El movimiento muralista mexicano en San Ildefonso

Siqueiros, antes de volver a México invitado por Rivera, con quien compartió una temporada en París, publica en Barcelona un manifiesto que delinearé e influirá profundamente en las líneas estéticas del muralismo mexicano. En la revista de un solo número, llamada *Vida Americana*, aparecen sus “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.

El primer llamamiento se pronuncia contra el Art Nouveau que había encontrado un amplio mercado en España y que en México comenzaba a tenerlo a pesar de las paupérrimas condiciones económicas del país. El segundo llamamiento impulsa la idea de un espíritu constructivo y creativo fuera del decorativo. Para esto, los artistas debían acercarse al arte que habían dejado los pueblos precolombinos como el mexica, el maya o el inca, sin caer en su mera reproducción. Esto revitalizaría al arte mexicano decorativo y traería un arte de síntesis que enlazaría dos momentos históricos y artísticos totalmente diferentes.

El tercer llamamiento es fundamental. Titledo “Abandonemos los motivos literarios ¡hagamos plástica pura!”, Siqueiros critica a la pintura en México y considera necesario eliminar la relatividad de la idea del arte nacional. El objetivo de la plástica es universalizar. Por ello, las escuelas al aire libre son tan peligrosas como la academia (donde al menos se aprenden los clásicos), pues los maestros hacen negocio y reducen la inventiva y el criterio (Siqueiros, 1921). El arte, desde su visión,

tenía que ser ascendente y dinámico. Esto explica su inclinación universal, espiritual y metafísica de los primeros muros que pintó en la Escuela Nacional Preparatoria (Torres, 2018, p. 53). Este manifiesto, que surge de largas pláticas con Rivera en París, fue pronto aceptado por los muralistas que pintaron en la Escuela Nacional Preparatoria y muestra las claras diferencias que tenía con las corrientes decorativas del llamado arte mexicano. Los tres llamamientos son fundamentales para entender la propuesta estética del muralismo y un pilar de su encuadre como movimiento.

Los pintores que asisten a la convocatoria para pintar en la Escuela Nacional Preparatoria son Diego Rivera, Jean Charlot —a quien hemos citado a lo largo del texto por su magnífica documentación de este período y quien introdujo temas históricos al muralismo en San Ildefonso con *La Masacre del Templo Mayor*—, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Además, se sumarían a las labores una serie de ayudantes que lograrían posteriormente su lugar dentro del arte del siglo XX como Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Carlos Mérida, Germán Cueto y Ramón Alva Guadarrama. Estos artistas participaron activamente en esta primera etapa del muralismo. Describir las obras tomaría bastantes más páginas y trascendería el objetivo del texto, pero invito al lector o lectora a acceder al acervo digital del Museo de San Ildefonso⁵ o, de ser posible, visitar el recinto para admirarlas. Pues los murales se contemplan mucho mejor caminándolos.

Hasta ahora delineamos la propuesta estética que los artistas tradujeron desde su expresión subjetiva, lo cual es evidente en la variedad de técnicas y estilos. Pero falta pun-

tualizar el momento en que el movimiento se radicalizó y asumió objetivos políticos. Y es que las condiciones en las cuales pintaron aquellos murales fueron muy complicadas. Vasconcelos les exigía que pintaran la mayor superficie en el menor tiempo posible; “deseo que pinten bien y de prisa, porque el día que yo me vaya no pintarán los artistas o pintarán arte de propaganda” (Vasconcelos, 1998, p. 263). Esto último fue cierto, pues cuando Plutarco Elías Calles asumió la presidencia en 1924, el proyecto muralista entró en un paréntesis⁶. Solo Diego Rivera (Charlot, 1985, p. 311) y José Clemente Orozco pudieron seguir pintando; el primero en el palacio de la Secretaría de Educación Pública, edificio construido por Vasconcelos, y el segundo sobre algunos muros que pintó en 1923 y otros muros no ocupados de San Ildefonso.

El Sindicato

Aunado a la velocidad que el ministro de educación les exigía, los salarios que les ofrecieron por sus murales fueron muy bajos. Rivera declaró en una entrevista: “Ojalá y no tuviera que regresar a París; ojalá me pudiera quedar aquí, pintando para siempre, pero es imposible. Porque no gano aquí lo que gano allá” (del Sena, 1922, como se citó en Charlot, 1985, p. 170). De hecho, Fermín Revueltas protagonizó un episodio excepcional: una huelga de una sola persona. Enojado por los retrasos con su salario, un borracho Fermín Revueltas desalojó la Escuela Preparatoria, pistola en mano y colgó la bandera rojinegra sobre su andamio. Así, exigió su pago y con su breve

5 En el siguiente enlace es posible mirar los murales del recinto: <http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php>

6 Posteriormente, estos artistas comienzan una prolífica producción de grabados y xilografía asociada profundamente con la corriente estridentista. Jean Charlot es quien comienza a utilizar esta técnica artística. La consideraron como un “medio artístico más democrático, que no requiriera materiales costosos y que en cambio permitiera una distribución más amplia y se asociará a la cultura popular urbana” (Lear, 2019, p. 102). El grabado será, tras las comisiones de Vasconcelos, el medio favorito de expresión en el periódico de su movimiento, *El Machete*. Así como en otros periódicos y revistas de ese tiempo.

huelga logró su objetivo (González Cruz, 1995, p. 31). Esto es un reflejo más de las complicadas situaciones y tensiones dentro del proceso de creación mural que se dio en San Ildefonso.

Otro problema al cual se enfrentaron, casi inesperadamente, fueron los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria. Como mencioné más arriba, Dr. Atl pintó murales en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el cual funcionó como edificio anexo de San Ildefonso, donde se encontraba la Preparatoria Nacional.

Esos murales fueron muy mal recibidos por la crítica y, además, los estudiantes no tardaron en maltratarlos. Charlot (1985) apuntó que tales murales serían los primeros de muchos que serían mutilados y apedreados (p. 130). Dichos murales quedaron en tan malas condiciones que, durante la década de los treinta, el secretario de educación pública durante el Maximato (1928-1934), Narciso Bassols, los mandó retirar (Azuela, 2005, p. 134).

De igual manera, los muralistas pintaron soportando las burlas y comentarios de algunos estudiantes que recorrían los pasillos de la preparatoria. Era común que en los murales aparecieran rayones y groserías. Algunos, incluso, pueden observarse en el fresco de los murales cuando son admirados de cerca. Estos fueron los ataques físicos, pero también la prensa arremetió contra la obra de los muralistas.

El mural de Diego Rivera, *La creación*, recibió comentarios muy duros como aquel que nombró a sus figuras y alegorías como “¡Monstruos con ojos de vaca!” (Charlot, 1985, p. 79). O cuando el primer mural que pintó Orozco en San Ildefonso, en 1923, *Maternidad*, fue clausurado por la Sociedad de Damas Católicas

durante un evento y taparon la obra con palmas y mantas, pues la consideraban indecente por contener un desnudo (Reed, 1983, p. 16).

El complejo momento político del país, los bajos salarios y los ataques que recibieron obligaron a los muralistas a organizarse. Esto define el segundo pilar del encuadre del movimiento muralista. Tras la movilización de campesinos y obreros durante la Revolución, surgieron un sinnúmero de organizaciones, colectivos y sindicatos. Además, el aumento de la población obrera y el comienzo de la industrialización de la Ciudad de México provocó un campo fértil para la formación de organizaciones (Lear, 2019, p. 95). Así, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) fue fundado en diciembre de 1922.

La mayoría afirma que Siqueiros fue quien alentó esta idea, pues apenas regresó a México fue cuando el Sindicato comenzó a organizarse (Charlot, 1985, p. 280). En su autobiografía, Siqueiros apuntó:

Diego María Rivera afirmó que nosotros no podíamos ser considerados como intelectuales; sostuvo que éramos ‘obreros manuales’, simple y sencillamente. En última instancia —dijo—, somos obreros técnicos y nada más. Tenemos que defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en lo general. (Siqueiros, 1977, p. 213, como se citó en Charlot, 1985, pp. 280-281)

Vale recordar que varios de los artistas ya se habían organizado junto al Dr. Atl con el periódico *La Vanguardia* y la Sociedad de Pintores y Escultores, o bien participaron en el Congreso de artistas-soldados de 1919 organizado por Siqueiros en Guadalajara (Charlot, 1985, pp. 279-280).

El 22 de junio de 1923, el SOTPE publicó un manifiesto firmado por los muralistas y por

intelectuales cercanos a Vasconcelos donde denuncian “la campaña contra el movimiento de pintura de México”. Apuntaron sobre las buenas críticas que su obra tuvo en Estados Unidos y Europa y señalaron que sus “enemigos mezquinos, deben, a nombre del desarrollo de nuestro país y del buen gusto universal, ser tratados como retardatarios ignorantes y perjudiciales”. Los acusaron de burgueses incomprensivos “que quieren normar los derechos de la obra de arte por su propia bajeza” (Tibol, 1984, pp. 229-230).

El discurso revolucionario que marcó al movimiento muralista aparece cuando forman el sindicato. Como sugiere García-Canclini (2017), el “sujeto de la producción artística de un nuevo estilo o una organización inédita del lenguaje suele ser un movimiento o una escuela” (p. 141). A la vez hay que considerarlo un movimiento, ya que fue abierto y dinámico, mientras que las escuelas son mucho más restrictivas y cerradas (Cardoza y Aragón, 1978, p. 97). Una escuela implica una formación hacia un objetivo ya concluido. En cambio, un movimiento busca objetivos aún no alcanzados y actúa de manera más contingente. Lo anterior fue evidente conforme aumentaron las polémicas entre los muralistas, así como con su mecenas, Vasconcelos. “Los artistas se confrontaban, sí, pero la agresión a su trabajo los unía” (Tibol, 1996, p. 74).

Además, el influyente líder sindical Vicente Lombardo Toledano fungía como director de la Escuela Preparatoria Nacional, tras la recomendación de Antonio Caso, rector de la Universidad Nacional, a Vasconcelos para que lo designara. De esta decisión Vasconcelos se arrepentiría por el resto de su vida (Spenser, 2018, p. 45). Para Diego Rivera, a diferencia de otros muralistas, fue la primera vez que se involucraba en una organización política, pues los primeros dibujos explícitamente políticos

del pintor fueron en panfletos de Lombardo Toledano (Lear, 2019, p. 98). Los muralistas se aliarían con el Grupo Solidario, dirigido por Toledano, que formaba parte de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), liderada por Luis N. Morones, aliado de Plutarco Elías Calles, a quien se oponía tajantemente Vasconcelos (Vasconcelos, 1998, p. 165). El ministro escribió sobre el sindicato organizado por los artistas:

Y eso que me divertí con ellos cuando se organizaron en sindicato. Siqueiros me comunicó la creación del sindicato. Lo acompañaban tres ayudantes; vestían los tres de overol. Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria. (Vasconcelos, 1998, p. 263)⁷

Vasconcelos estaba en total desacuerdo con el sindicato y con las ideas políticas de Lombardo Toledano. Para Vasconcelos el arte era individual y el gregarismo en asociaciones mostraba su mediocridad. Aun así, apoyó a los artistas mientras los supo leales, pues soportó críticas por mantener a “zánganos con pretextos de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio” (Vasconcelos, 1998, p. 263). Sin embargo, a partir del sindicato, los artistas abandonarían el modelo de artista individualista y bohemio para girar hacia la imagen performativa de obreros calificados (Herner, 2004, p. 195).

El documento más importante que legó el SOTPE fue el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*. El

⁷ Aquí hubo dificultad de usar fuentes autobiográficas, pues, si el sindicato se formó apenas al regreso de Siqueiros, no podía llevar dos años pintando. Algo que es indudable fue la poca simpatía de Vasconcelos por el militante Siqueiros. Tibol (1984) refuta la versión de Vasconcelos y apunta que en realidad el anuncio sucedió en una reunión organizada por los pintores en agradecimiento a Vasconcelos y a Toledano por permitir el renacimiento mural (p. 229).

Manifiesto comienza a mencionar a quienes está dirigido: “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envidiosos por la burguesía” (Híjar, 2007, pp. 51-54)⁸. El texto fue firmado por Siqueiros como secretario general, el primer vocal fue Rivera, el segundo fue Xavier Guerrero, además de Revueltas, Orozco, Carlos Mérida, Germán Cueto y Ramón Alva Guadarrama. Este texto es fundamental para comprender el encuadre que propongo del movimiento muralista mexicano. A su vez, varios de ellos se afiliaron al Partido Comunista Mexicano (PCM).

A fines de 1923, Rivera, Siqueiros y Guerrero ocupaban tres de los cuatro cargos en el comité ejecutivo del partido. En palabras del cuarto miembro del comité, Bertram Wolfe, ‘de ser un partido de políticos revolucionarios pasó a ser un partido de pintores revolucionarios’. (Lear, 2019, p. 101)

El manifiesto va en dos direcciones paralelas: 1) definir las posturas estéticas y sociales del Sindicato; y 2) como instrumento político de su contexto, pues se enuncian en contra de la rebelión de Adolfo de la Huerta y se alinean con Obregón y con la elección de Plutarco Elías Calles como su sucesor. Al final, la llegada de Calles al poder significó el detenimiento del renacimiento mexicano y fue en detrimento de los muralistas (Tibol, 1984, p. 242). Pero esto revela el giro político de los artistas. Primero, porque establecen un programa estético definido en torno al lugar del arte en la transformación social y política y, segundo, porque los artistas se asumen como actores políticos con plena capacidad de incidir en los procesos políticos y sociales posrevolucionarios.

8 El Manifiesto apareció en diciembre de 1923, pero fue publicado en 1924 en el periódico y órgano informativo del SOTPE: *El Mache-te*. El texto del manifiesto fue consultado en el libro compilado por Híjar.

Consecuentes con elementos fundamentales de los Tres llamamientos, en el Manifiesto proponen en lo estético “manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública” frente a expresiones burguesas como la obra de caballete. Buscaban el “florecimiento de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental” en un momento de “transición en el aniquilamiento de un orden envejecido y la implementación de un orden nuevo”. Es decir, no asumían la victoria definitiva de la Revolución.

En palabras de Siqueiros (como se citó en Jaimes, 2012), el más teórico de los muralistas: “el Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México pretendía realizar una producción útil al proletariado en su lucha de clases, pero al mismo tiempo grande estética y técnicamente” (p. 56). Por ello es posible apuntar su intención de profundizar y radicalizar la Revolución, así como al régimen gestante tras la inestabilidad política (Jaimes, 2012, p. 23).

Una propuesta de encuadre: el muralista como actor político

La teoría del encuadre ha tenido diversos desarrollos, principalmente dentro de la sociología y la psicología. El éxito de esta teoría, particularmente de la propuesta de Goffman (1974), fue que abrevó de diversas disciplinas. Un encuadre o un marco (*frame*, en inglés), desde la perspectiva de Goffman, es resultado de un proceso de identificación de los elementos básicos de una situación, de acuerdo con los principios de organización de los acontecimientos y la implicación subjetiva en ellos (p. 10). Entman (1993) apunta que encuadrar significa seleccionar ciertos elementos sobresalientes de la realidad, de modo que mejoren la función comunicativa de un problema en específico, una interpretación de la realidad o

un valor moral (p. 52). Es decir, un encuadre es una orientación perceptiva y cognitiva de la realidad. Sin embargo, las divergencias sobre cómo sucede este proceso han llevado al desarrollo de esta teoría por diversos senderos.

Partiendo de lo anterior, la sociología de la cultura ha establecido lazos con las ciencias de la cognición en el intento de comprender el vínculo entre lo micro (individuo) con lo macrosocial (la cultura). Esta perspectiva, por ejemplo, cuestiona la idea de la reproducción cultural como un proceso de internalización individual por medio de la socialización, ya que el ser humano, cognitivamente, no dispone de manera coherente, automática y sistemática, de las complejas estructuras simbólicas que componen a la cultura (Lizardo y Strand, 2010, pp. 205-208). El ser humano es un improvisador que se vale de habilidades prácticas y simbólicas para actuar. Incluso argumentan que la cultura es una realidad objetivada que conduce y da pistas que facilitan la decisión de la acción en diversos contextos, instituciones y estructuras externas (Pickel, 2005, pp. 437-461).

De acuerdo con este argumento, la cultura tiene un nivel personal y uno público. El nivel personal puede ser declarativo, como hechos, frases o significaciones memorizadas explícitamente, o no declarativo, como los hábitos, habilidades o los juicios, mientras que el nivel público es estrictamente material, sensorial y tangible como objetos, cuerpos, textos, etc. (Wood et al., 2018, p. 244). El nivel personal está organizado en esquemas que interactúan constantemente con la cultura pública, la cual está organizada en encuadres o marcos. Un encuadre es una definición que se comparte y construye por medio de la interacción social hasta ser un objeto público que contiene un 'paquete interpretativo', es decir, una serie de herramientas para la interpretación (Wood et al., 2018, p. 249).

Por ello, los encuadres pueden ser deliberados o no deliberados, pero los encuadres deliberados tienen la característica de ser modelados por medio de conocimientos y habilidades de sujetos que tienen el objetivo de provocar cierto tipo de interacción o respuesta con el nivel personal y su diversidad de esquemas. En este sentido, un modelo de evocación es un proceso de encuadre realizado por un grupo de personas por medio de un arreglo material que busca encontrar o causar cierta respuesta en los esquemas (Wood et al., 2018, pp. 252-253).

El movimiento muralista modeló una evocación, un encuadre que propuso narrativas históricas, políticas y estéticas por medio de sus habilidades técnicas y pictóricas. Los murales estaban pensados para ser públicos y que podían ser admirados por las mayorías de manera que interactuaban con sus esquemas. El objetivo era evocar ciertas imágenes y reflexiones sobre el país y su historia, su destino o su condición particular después de la Revolución. Lo cierto es que ningún modelo de evocación asegura que los esquemas responderán de la manera esperada en el modelo. Hay un intersticio en el modelaje entre el encuadre y el esquema. La obra de arte, en este caso los murales, es una disposición técnica y discursiva, un dispositivo de cultura pública, que estéticamente interpela las percepciones subjetivas en un nivel personal. Ante esta razón es posible aplicar este marco conceptual a otros movimientos artísticos u obras de arte.

Por lo tanto, la pintura mural del movimiento muralista no es simplemente un mero ejercicio plástico con fines estéticos, sino una praxis política y estética. Su encuadre se sostiene en estas dos direcciones paralelas al configurar al espacio público por medio de la preeminencia de ciertas perspectivas simbólicas y culturales en un contexto político y social muy particular. Sin embargo, este modelaje no puede ser

entendido como mero proceso de transmisión, internalización o imposición, sino de evocación (Wood et al., 2018, p. 252). En los esquemas hay libertad, pero también cadenas que diversifican las posibles respuestas. Lo cierto es que el muralismo hizo héroe del arte monumental a grandes grupos sociales, creando y evocando obras públicas que dignificaban su papel como actores políticos y sociales, así como productores culturales.

La perspectiva de un encuadre muralista localiza a los pintores en su contexto y los concibe como actores políticos con objetivos particulares. Les otorga agencia en medio de un ambiente político complicado. En aquel momento, solo el Estado mexicano podía costear —aunque solo reducidamente— y brindar los muros necesarios para llevar a cabo su propuesta. Por esto el muralista negocia y toma partido con entidades estatales de diversos órdenes para llevar a cabo un proceso de lucha política o resistencia. Por esta razón, comprender el encuadre muralista como un modelo de evocación y no como una categoría descriptiva permite enfatizar las complejidades del proceso por el cual cuestionan la estética pictórica de su época y cómo radicalizan su movimiento a la izquierda del espectro político de la época.

En San Ildefonso son configurados los elementos principales que estarán presentes en el movimiento muralista: la interpretación historiográfica, la representación de las masas revolucionarias y la experimentación estética. Además, la imagen del artista militante y activo políticamente del muralismo desencadenó una serie de organizaciones de artistas que, a veces con mayor apoyo gubernamental y otras como oposición, buscaron incitar a la reflexión política a las mayorías por medio del arte. Incluso fundaron Centros Populares de Pintura para la enseñanza y continuaron con la publicación de *El Machete*, creando un sinnúmero

de grabados que eran más fáciles de distribuir que un mural (Lear, 2019, pp. 159-163). Además, en la siguiente década al período aquí estudiado, el muralismo alcanza reconocimiento internacional y permite la articulación con otras organizaciones políticas y artísticas del mundo.

Un episodio que vale recordar es el mural que Diego Rivera pintó por comisión de Rockefeller en el *lobby* de su edificio en Manhattan, Nueva York. Ahí, en el centro financiero de la potencia estadounidense, Rivera decide pintar “ni más ni menos que su versión plástica del paraíso comunista con la figura de Lenin en el lugar de unificador y guía” (Herner, 1986, p. 5). El mecenas, al darse cuenta de la obra de Rivera, la manda cubrir y unos meses después fue destruida. A pesar de la destrucción de su obra, Rivera recordó aquel momento como un éxito, pues todos los medios de comunicación cubrieron la noticia del millonario que destruyó una obra de arte. Dicho evento le valió un mayor reconocimiento por grupos de comunistas y de izquierda. Esto reafirma la concepción de Rivera de la pintura mural como un medio de comunicación masivo que, estéticamente, funge como un testimonio histórico monumental (Herner, 1986, p. 13). En este caso, testimonio de las disputas políticas del mundo polarizado y de la guerra fría cultural en América Latina (Iber, 2015).

Ante estos eventos y el análisis de la obra y propuesta muralista, queda claro que categorizar al muralismo como arte oficial lo reduce a meros brazos legitimadores del Estado y niega sus objetivos políticos y la influencia de su contexto. Si aislamos sus convicciones, es inevitable encontrar contradicciones con su acción política; “parcialidad, lucha y pasión constituyen el elemento del político” (Weber, 1979, p. 115). Si se olvida lo anterior, se corre el riesgo de negar las actitudes de vanguardia

estética y social que pretendían los muralistas. Ante esto es posible apuntar que su acción se sostuvo por un “doble proceso de transformación de la política por el arte y del arte por la política” (Subirats, 2018, p. 117).

Conclusiones

El muralismo mexicano, después de 100 años de surgir en el arte, continúa provocando debates y comentarios sobre su papel en la historia del arte universal, así como su polémica relación con el Estado mexicano. Aquí se propone entender al movimiento muralista a partir de su momento de mayor cohesión como el modelaje de un encuadre, en vez de establecer una categorización o una definición descriptiva del mismo. Por medio de la propuesta de encuadre, los artistas son reconocidos como actores políticos que actúan por medio del arte en un contexto político convulso e incierto y retoma sus propuestas estéticas y políticas a la par. Además, el modelo de evocación reconoce que el espectador es también libre de interpretar e interactuar con la propuesta estética, historiográfica y política de los muralistas.

Por esta razón, en este artículo se resalta el momento político en que el muralismo mexicano surgió y cómo Vasconcelos planteó su política cultural como un resquicio en el cual las propuestas de los muralistas pudieron florecer. No por nada muchos consideran a este momento de la historia mexicana como el renacimiento, pues, apunta Herner (1986):

Se llama renacimiento porque es un punto en el que confluyen pensadores, artistas y políticos desde diferentes partes y lo enfrentan desde diversos ángulos. Se trata, en su conjunto, de un movimiento intelectual que busca lo característico del ser de México, a partir y después del Movimiento de la Revolución Armada y de la

Promulgación de la nueva Constitución Política que se entrega a la Nación en 1917. Es pues, al mismo tiempo que una exploración de lo que México es y ha sido, una reinención de México. (p. 182)

Sin comprender el momento de reconfiguración social y política que se vivía en México, es difícil captar la complejidad en la cual los muralistas actuaron. Estos artistas retomaron y cuestionaron técnicas y corrientes universales del arte, así como perspectivas arqueológicas, populares y tradicionales para proponer y crear una propuesta pictórica a partir de monumentales interpretaciones de la historia cultural mexicana que, en su objetivo, ayudarían a la movilización revolucionaria. Como apunta Híjar (2007), “esta poética no parte de un deber ser político sino del complejo popular y nacional donde coexisten formas y modos contradictorios de practicar las relaciones históricas y sociales” (pp. 40-41).

El muralismo mexicano fue un movimiento que partió con objetivos definidos y de un marco común, pero que fueron desarrollados particularmente por la libertad inventiva y política de los artistas participantes. Fue un movimiento que se inscribió en los objetivos de un proyecto cultural desde el cual se desprendió el sindicato y la radicalización de los pintores. Por ello, este momento es idóneo para la propuesta de encuadre, ya que la creación mural tomará diversos caminos y matices conforme el nuevo orden posrevolucionario se consolida. Como apunta Cimet (1999), ahora es necesario “el análisis histórico-político de las condiciones específicas que permiten la existencia de cada mural concreto, así como el de sus significaciones en su coyuntura histórica” (pp. 44-45).

Sin embargo, es indudable la trascendencia del movimiento muralista tanto nacional

como internacionalmente. Diversos movimientos han retomado la creación mural como una herramienta para proponer el cambio social (Anreus et al., 2012). El muralismo es actualmente una práctica artística global en la cual se disputan el espacio público y los espacios de la memoria. Por ejemplo, un colectivo de muralistas en Alemania clama que el viejo muralismo ha muerto y ahora surge uno nuevo que tiene el objetivo de “romper la escena de las galerías y los museos que se han convertido en instituciones constrictivas cada vez más apropiadas por el negocio del arte” (Besser, 2011, p. 14).

Actualmente, artistas de todo el mundo pintan murales en ciudades y pueblos, siendo las calles uno de sus lugares predilectos. Y es que, desde el surgimiento y expansión del arte urbano, entendido como un cúmulo de prácticas artísticas que pueden ir desde el grafiti hasta la performance, la creación de murales ha aumentado. Molnár (2017) sostiene que mucho del arte urbano “adopta una postura política principalmente porque pretende reclamar el espacio público para que el público urbano redibuje los límites de la esfera pública urbana” (p. 409). En este sentido, el muralismo callejero contemporáneo retomaría la disputa del espacio público urbano como uno de sus motivos principales, lo cual tiene consecuencias políticas.

Vale apuntar que, en este rubro, el muralismo histórico, en tanto movimiento artístico y político, también legó influencias estéticas e ideológicas a generaciones de artistas posteriores y contemporáneos. Por ejemplo, en 1932, Siqueiros vivió en la ciudad de Los ángeles, donde dirigió un taller de experimentación artística con jóvenes artistas de diversas nacionalidades. Es ahí donde se pinta el primer mural exterior con el objetivo de disputar el espacio visual urbano al inmenso número

de afiches y carteles publicitarios que inundaban la ciudad⁹ (Herner, 2018, pp. 179-181). Este episodio es poco conocido y referido por artistas y estudiosos contemporáneos del arte urbano y es importante señalarlo por su relevancia para la historiografía de estas prácticas artísticas. En este sentido, la propuesta de Siqueiros permanece vigente, pues Fekner, uno de los artistas pioneros del *Street art* en Nueva York a finales de los setenta del siglo pasado, declaró que su objetivo era buscar nichos dónde pintar ante el gran incremento de publicidad y eslóganes alrededor de la ciudad (Besser, 2010, p. 14).

En algunos colectivos y artistas es evidente que retoman objetivos del encuadre del muralismo histórico, mientras que en otros es menos clara dicha tradición. Por ello, será importante seguir rastreando muralistas y comprender los contextos en los cuales desenvuelven su actividad artística. Lo anterior abre nuevas preguntas de investigación para entender cómo se ha desarrollado esta visión hasta la actualidad.

Además de lo anterior, otra de las limitaciones de este artículo es la falta de literatura que aplique la teoría del encuadre a las obras de arte. He aquí una propuesta para llevar esta teoría a la sociología del arte. Para ello será necesario profundizar en el entramado conceptual y trasladarlo a otros estudios de caso o movimientos artísticos rastreando el proceso de encuadre de cada uno. Esta teoría es una oportunidad que, no sin discusión sobre su aplicación, puede brindar parámetros analíticos para vincular lo individual, el artista y el espectador, con procesos sociales más complejos como en lo colectivo y lo político.

⁹ Para leer más sobre estos murales recomiendo el artículo de Shifra M. Goldman (1974).

Referencias

- Anreus, A., Greeley, R., Folgarait, L. (2012), *Mexican Muralism. A Critical History*, Anreus, A., Greeley, R., Folgarait, eds. University of California Press.
- Azuela de la Cueva, A. (2005). *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*. Fondo de Cultura Económica, México
- Besser, J. (2010). *Muralismo Morte: The Rebirth of Muralism on Contemporary Urban Art*, From Here to Fame Publishing, Alemania.
- Best M, A. (2002). *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Ediciones La Rana, México.
- Brading, D. (1985). Introducción: La política nacional y la tradición populista. Brading, D (eds.). *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, Fondo de Cultura Económica, México
- Cardoza y Aragón, L. (1978). *La pintura contemporánea de México*. Ediciones Era.
- Carr, E.H. (1961). *What is History?* Editorial Penguin.
- Charlot, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, Editorial Domés.
- Charlot, J. (1962). *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. University of Texas Press
- Cimet, E. (1999). El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones. en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 41-53
- Coffey, M K. (2012). *How a Revolutionary Art Became Official Culture*. Duke University Press
- Comisarenco, D. (2018). Un Bosque de símbolos: El árbol de la vida. en Ana Torres (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales pos-revolucionarios*, Universidad Iberoamericana, México, 8-17
- Debroise, O. (1984). *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Océano, España.
- Entman, R M. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Fell, C. (1989). *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, Justino (1964). *La pintura moderna mexicana*. Editorial Pormaca.
- Folgarait, L. (1998). *Mural Painting and Social Revolution in México, 1920-1940: Art of the New Order*. Cambridge University Press.
- Frost, E C (2009). *Las categorías de la cultura mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México.
- García-Canclini, N. (2017). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Nueva York, Harper & Row.
- Goldman, S M. (1974). Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles. *Art Journal*, 33, pp. 321-327. <https://doi.org/10.2307/775970>
- González Cruz, M. (1995). Fermín Revueltas: creador moderno y marginal. *Revista de la Universidad de México*, noviembre 1995, 28-33. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/co84e04e-cc7e-4f1b-b441-26e4eac35fa7?-filename=fermin-revueltas-creador-moderno-y-marginal>

- González M, L. (1987). *Escuelas de Pintura al Aire y Centros Populares de Pintura*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Hansen, R D. (1974). *The Politics of Mexican Development*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Hernández, R. (2016). *Historia mínima del PRI*. El Colegio de México.
- Herner, I. (1986). *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, UNAM-EDICUPES, México.
- Herner, I. (2018). *Siqueiros: del paraíso a la utopía*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Híjar S, A. (2007). *Frentes, coaliciones y talleres*. Eds. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Casa Juan Pablos, México.
- Iber, P. (2015). *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Clad War in Latin America*. Harvard University Press.
- Jaimes, H. (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Plaza y Valdés Editores.
- Jaimes, H. (2012). *Fundación del muralismo mexicano*. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros. Siglo XXI.
- Jiménez H, M. (2019). *El muralismo mexicano y la Imagen del Estado posrevolucionario. Una perspectiva desde San Ildefonso* [Tesis de Maestría en Ciencia Política, El Colegio de México]. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/s4655h10k?locale=es>
- Lear, J. (2019). *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. Grano de Sal, México.
- Lizardo, O y Strand, M. (2010). Skills, Toolkits, Contexts and Institutions: Clarifying the Relationship Between Different Approaches to Cognition in Cultural Sociology. *Poetics*, 38(2), 205-228. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X09000606>
- Matute, A. (1995). *La historia de la Revolución Mexicana, 1917-1924: Las dificultades del nuevo Estado*. El Colegio de México.
- Matute, A. (2002) *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones*. Vida cultural y política, 1901-1929. México. Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana.
- Molnár, V. (2017). Street Art and the Changing Urban Public Sphere. *Public Culture, Duke University Press*, 29(2), 385-414. <https://doi.org/10.1215/08992363-3749117>
- Paz, O. (1986). Visión e ideología. *Vuelta*, 121, diciembre, 14-21
- Pickel, A. (2005). The Habitus Process: A Biopsychosocial Conception. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 35(4), 437-461.
- Reed, A. (1983). *Orozco*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Siqueiros, A. (1921). Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Documents of Latin American and Latino Art*. [Archivo digital]. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/801659#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-983%2C354%-2C4549%2C2546>
- Siqueiros, A. (1977). *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, Grijalbo, 1987
- Spenser, D. (2018). *En combate. La vida de Lombardo Toledano*. Penguin Random House, México.

- Subirats, E. (2018). *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Tibol, R. (1984) Panorama de las artes. Matute, A y Donís, A (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1982*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tibol, R. (1996). *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia monumental*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Torres A, A. (2018), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*. Universidad Iberoamericana, México.
- Vasconcelos, J. (1998). *El desastre*, Editorial Trillas, México
- Weber, M. (1979). *El político y el científico*, Alianza Editorial, España.
- Wood, M., Dustin, L., Stolz, S., Van Ness, J., Marshall, A y Taylor (2018). Schemas and Frames. *Sociological Theory*, 36(3), 244-261.