

No deja de sorprender la recurrencia y naturalidad con la que periodistas, historiadores/as y curadores/as se refieren al muralismo posrevolucionario como “oficialista”, si bien ya no es tan generalizada su descalificación con los adjetivos empleados por José Gómez Sicre, Marta Traba o José Luis Cuevas, tales como: panfletario, anecdótico, acartonado, nacionalista anquilosado, etcétera. En muchas ocasiones, estos adjetivos se utilizan para contrastar al muralismo con otras manifestaciones artísticas ponderadas como más originales y vanguardistas, aún si resulta evidente la falsedad de la comparación. Un ejemplo reciente es el artículo de Armando G. Tejeda sobre la muestra De Posada a *Isotype*, de *Kollwitz a Catlett* en el Museo Reina Sofía de Madrid. El periodista refiere el trabajo curatorial de Benjamín H.D. Buchloh y su análisis de la obra gráfica de la siguiente manera:

Sobre todo, a raíz de la aparición, alrededor de 1937, del Taller de la Gráfica Popular en México, que fue un movimiento contestatario y rupturista creado por los artistas Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal, en el que no sólo **cuestionaban el carácter oficialista del muralismo**, sino que también fueron capaces de congregarse con otros movimientos internacionales que luchaban contra el fascismo, como los exiliados de España, Alemania o Francia, o los artistas en ebullición en China o Polonia, además de inspirar a otros movimientos similares en Perú, Colombia y Brasil.¹

Si bien, no es muy claro en este texto si el “carácter oficialista del muralismo”, contrapuesto al “movimiento contestatario y rupturista” del Taller de la Gráfica Popular (TGP), son afirmaciones que pertenecen al periodista o al curador, llama la atención la persistencia de estos adjetivos y comparaciones erróneas en artículos periodísticos, críticos y académicos. En este caso, fácilmente comprobamos que muchos de los artistas que produjeron obra notable en el TGP, también fueron grandes muralistas, como algunos de los que el mismo articulista menciona en su texto: Pablo O’Higgins, Raúl Anguiano y Alfredo Zalce. Podríamos agregar a la lista de muralistas que también fueron miembros del TGP a los maestros Arturo García Bustos, José Chávez Morado y Ángel Bracho, entre otros. ¿Por qué la persistente necesidad de descalificar al muralismo, venga o no al caso?

La repetición es poderosa. Eduardo Subirats afirma que “la disciplinada repetición de eslóganes es más efectiva que cualquier evidencia histórica y mucho más

¹ Armando G. Tejeda, “El Reina Sofía reivindica como hito del arte al Taller de la Gráfica Popular”, *La Jornada de Enmedio*, *La Jornada*, 23 de marzo, 2022, Cultura, 3^a. Las negritas son mías. <<https://www.jornada.com.mx/2022/03/23/cultura/a03n1cul>>. Consulta: 23, marzo 2022.

eficaz que cualquier reflexión independiente". En su libro *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, Subirats analiza la retórica de la academia estadounidense que sanciona al muralismo mexicano como "oficial culture", y al mismo tiempo permanece ciega ante el estatus de "modernidad oficial" del *abstract art* y el *pop art*. El autor describe los pasos que llevaron a la aceptación de dicha retórica:

La resistencia institucional a aceptar incluso la posibilidad de una experiencia artística soberana con respecto a los lenguajes uniformados por los poderes de la academia, la museología contemporánea y los *mass media*, y el rechazo de la originalidad que representó el muralismo mexicano ha atravesado una serie de hitos aberrantes pero esclarecedores. El primero de esos pasos fue la recalificación de su expresionismo como un realismo, es decir, como una reproducción simple y plana de las cosas lo mismo que un espejo. El siguiente paso de su exclusión lingüística consiste en limitar geopolíticamente sus centenares de metros cuadrados repartidos o destruidos en las Américas, desde Darmouth hasta Santiago de Chile, a una expresión nacional y nacionalista, a la connivencia del muralismo y el gobierno del Estado mexicano, o a su subordinación a un mercado netamente turístico.²

Aquí proponemos que hubo una operación de resemantización emprendida por numerosos actores a lo largo de varias décadas, dirigida a disminuir el valor plástico, simbólico y político del muralismo mexicano. Ya en marcha, la repetición de juicios y prejuicios se extendieron en el tiempo. Victorino Zecchetto define la resemantización como: "la operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquélla, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía".³ Así, al muralismo posrevolucionario, vanguardista, original, independiente y descolonizador, se

le describe frecuentemente como "oficialista", "panfletario", "anacrónico", etcétera. Si bien, la resemantización se utiliza como recurso cultural y lingüístico de transformación en innumerables obras artísticas con distintos objetivos, en la guerra fría cultural, ésta tiene una clara intencionalidad política.

Un ejemplo actual de resemantización con un fin de impacto político inmediato es el cambio del título de la obra de Edgar Degas "Bailarinas rusas" por el de "Bailarinas ucranianas" efectuado el pasado 4 de abril por The National Gallery de Londres.⁴ Ninguna resemantización es inocente, puesto que produce un efecto en la realidad cultural que altera el sentido original de las obras y puede, en muchas ocasiones, provocar su censura, abandono o destrucción.

Parecía que hablar de la guerra fría cultural había pasado de moda, hasta que la invasión a Ucrania y la reciente rusofobia nos la recordaron. Los *mass media* nos sorprenden con notas como las siguientes: en Zagreb, Croacia, la filarmónica eliminó del programa en febrero pasado la interpretación de dos obras de Chaikovski e hizo lo propio la Banda Sinfónica de Zacatecas en México con la *Obertura 1812* del mismo compositor;⁵ la Sinfónica de la Ópera de Varsovia eliminó se su programa una obra de Musorgski; prohibieron la ópera Boris Godunov en Varsovia, así como un curso de Dostoievski en Italia; la Filarmónica de Múnich canceló su colaboración con el director ruso Valery Gergiev; los conciertos de Anna Netrebko fueron suspendidos. Esto muestra que la guerra fría cultural está más presente que nunca, aunque de forma más burda y brutal que la iniciada al terminar la segunda guerra mundial.

La guerra fría cultural tiene como algunos de sus antecedentes de investigación en el continente americano, el trabajo de la pionera en el estudio del arte latinoamericano y chicano Shifra Goldman, quien afirmó que desde los años cuarenta del siglo XX:

² Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 146.

³ Victorino Zecchetto, "El persistente impulso a resemantizar", *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, No. 14, enero-junio 2011, pp. 127-142.

⁴ "Ucrania no existía ni como región autónoma ni como territorio independiente de Rusia cuando Degas pintó el cuadro en 1899", apuntó Arturo Acuña Borbolla en una carta enviada al periódico *La Jornada*: "Fanatismo y rusofobia... también en el arte", *El Correo Ilustrado*, *La Jornada*, 12, abril, 2022, <<https://www.jornada.com.mx/2022/04/12/correo>>. Consulta, 12 de abril, 2022.

⁵ Sputnik. "Prohibir a Chaikovski en Zacatecas, un acto más de rusofobia en México, acusa embajada de Rusia", *La Jornada*, 19, abril, 2022, p. 6a, <<https://www.jornada.com.mx/2022/04/19/cultura/a06n2cul>>. Consulta, 19 de abril, 2022.

“Se inició una difamación contra el movimiento muralista. Se le acusó de anecdótico, narrativo, arcaico, nacionalista, propagandista, literario y carente de imaginación. Esta campaña llevada a cabo en Europa y los Estados Unidos, dio como resultado que las historias del arte desdeñaran o excluyeran de plano a la escuela mexicana”.⁶

Por otra parte, la artista y escritora Eva Cockroft señaló las relaciones entre el éxito del expresionismo abstracto y la guerra fría en su artículo de 1974 “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, afirmando que dicha relación no era casual y podía percibirse claramente a través de los programas internacionales del MoMA, institución dominada por los Rockefeller.⁷

Es muy notable también el libro de la periodista y escritora británica Frances Stonor Saunders *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. El libro, traducido a más de diez idiomas incluyendo el español, es aún poco conocido en nuestro país fuera de pequeños círculos académicos. La autora documenta la forma en que la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) promovió y financió con enormes recursos un tipo de arte que resaltaba los valores de la expresión individual y apolítica, frente al arte social y la cultura de los países socialistas en la Europa de la posguerra por más de veinte años. En esta compleja operación, utilizó el arte moderno, incluyendo las obras de artistas como Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning y Mark Rothko como armas de guerra fría.⁸

Volvamos al tema central de este artículo proponiendo algunas preguntas: ¿Cuándo y cómo inició la resemantización del muralismo mexicano para desacreditarlo? ¿Quiénes intervinieron? ¿Qué efectos en el campo artístico ha tenido y tiene todavía?

De acuerdo con la pintora y muralista Rina Lazo (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1923, Ciudad de

México, 2019), los ataques al muralismo iniciaron con la destrucción del fresco *Man at the Crossroads* de Diego Rivera en el Rockefeller Center de Nueva York en 1933. “El muralismo no se acabó, lo acabaron” dijo enfáticamente la artista en una de las últimas entrevistas que concedió:

(...) tras la censura al mural *El hombre en el cruce de caminos*, de Rivera, en el Centro Rockefeller, el gobierno de Estados Unidos decidió que el discurso de los frescos resultaba peligroso para el crecimiento del capitalismo y, sobre todo, su imperialismo. Entonces se inició una campaña para desprestigiar la pintura figurativa y promocionar la abstracción. El crítico cubano José Gómez Sicre, quien entonces era el director del Departamento Audiovisual de la Organización de los Estados Americanos (OEA), fue quien dirigió desde Washington la operación contra el arte político. Vinieron las órdenes de la OEA y la CIA, a través de un pintor que se prestó para ello, que fue José Luis Cuevas; como vieron que dibujaba, lo tomaron como su voz para que en cartas que él publicaba se expresara en contra del movimiento.⁹

Según Subirats, la derogación del muralismo inició tres meses antes de la censura al mural de Rivera, el 13 de febrero de 1933 con la destrucción de un grupo grande de frescos transportables que realizaban Siqueiros y sus colaboradores en Los Ángeles. En aquella ocasión, la policía allanó el lugar donde se encontraban trabajando los artistas, apresó a varios y destrozó las obras a culatazos. De acuerdo también con Subirats, un tercer momento, que marca el impulso a la abstracción estadounidense, da inicio con “la derogación conceptual del muralismo como no-arte bajo el patrocinio de los curadores del MoMA en 1936.” La gramática del “International Art” comprende, según este autor:

(...) la invención de un expresionismo abstracto como lingüística espontáneamente originada en la instancia trascendental de un genio artístico elevado a sujeto monádico de la modernidad. (...) Un expresionismo

⁶ Shifra, Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Domés, 1989, p. 30.

⁷ Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*, vol.15, núm.10, 1974, pp. 39-41, <www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017>. Traducción de Rodrigo Alonso y Valeria González, “Expresionismo abstracto: arma de la guerra fría”, <<https://docer.com.ar/doc/e1vcsx>>. Consulta: 20, abril, 2022.

⁸ Ver: Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2013.

⁹ Sonia Ávila, entrevista: “Rina Lazo, la última gran muralista”, *Excelsior*, 23/06/2018, <<https://www.excelsior.com.mx/expressiones/rina-lazo-la-ultima-gran-muralista/1247479>>. Consulta: 25 de abril, 2022.

sin referentes. Expresionismo dessemantizado y desontologizado. Expresionismo absoluto que Harold Rosenberg y la Kootz Galery bautizaron arrogantemente como “International Art”.¹⁰

Sin embargo, podemos ir más atrás en el tiempo si revisamos la resemantización como parte de la doctrina Monroe, así como el origen del panamericanismo como instrumento de dominación colonial. El muralista y teórico cubano Orlando Suárez, refiere en su libro *La jaula invisible* que dicha doctrina tenía como objetivo apoderarse de todo el territorio norte del hemisferio, el Caribe y buena parte del sur de América, bajo la idea de que Estados Unidos era una “nación predestinada” a dirigir el hemisferio occidental. Este autor, señaló “el sofisma de que el panamericanismo tuvo su origen en el pensamiento y la acción social de Simón Bolívar”; cuando, por el contrario, el pensamiento bolivariano y el Congreso Anfictiónico de Panamá (junio-julio de 1826) reivindicaba la política de independencia nacional y la unión fraternal hispanoamericana.¹¹

Como veremos en lo que sigue, el panamericanismo desde su origen estará íntimamente ligado a la intervención cultural en América Latina con un objetivo claramente neocolonial. El neocolonialismo y el panamericanismo son inseparables, como apunta Suárez, quien desbroza los orígenes y objetivos de la Unión Panamericana. No es posible resumir aquí toda su argumentación y sus datos; sin embargo, destaco algunas de las ideas que resultan esclarecedoras para nuestro tema. Suárez menciona que, con el fin de lograr una política y cultura hemisférica, Estados Unidos:

(...) se apoyó en la Unión Panamericana para realizar un largo proceso de alienación de las culturas nacionales de América Latina y el Caribe. Esto se hizo a partir del reconocimiento explícito de que las culturas latinoamericanas no tenían nada en común con la cultura norteamericana. Como esa diferencia era irreversible, la solución ha sido imponer, mediante la manipulación

colonialista, un patrón cultural internacional a todos los países del área. Se efectuó un proceso de homogenización de la cultura y, por ende, de las artes plásticas latinoamericanas, apoyándose en las concepciones idealistas y burguesas de la naturaleza del arte y de los artistas en particular; en las concepciones cosmopolistas, dirigidas y controladas desde las metrópolis, centros de poder de la oligarquía financiera mundial, ya sea Washington, París o Londres, para citar las principales.¹²

La resemantización promueve la resignificación de las producciones culturales complejas como lo es el muralismo mexicano. Podemos decir que, de manera similar al proceso de colonización del siglo XVI, el cual estuvo acompañado del programa evangelizador, el neocolonialismo ha estado acompañado de un proceso de propaganda encaminada al descrédito, cuando no a la destrucción y al abandono inducido de las formas artísticas y expresivas que produjeron los muralistas mexicanos en la posrevolución. Un ejemplo es la machacona narrativa de “la cortina de nopal” como metáfora de un arte “nacionalista”, “oficialista o estatista”, “anquilosado”, “folclórico”, etcétera, frente al “arte internacional” y expresionista abstracto que promovían Gómez Sicre y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

En su libro *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, la académica norteamericana Claire F. Fox documentó, a partir del archivo José Gómez Sicre Papers, 1916-1991 (perteneciente a la Universidad de Austin, Texas), la larga relación de colaboración entre el dibujante José Luis Cuevas y el crítico cubano. Una revelación significativa en este libro son las cartas que enviaba Cuevas al cubano solicitándole textos para su posterior publicación bajo su firma. Es decir, queda evidenciado el papel de Gómez Sicre como *ghost writer* de Cuevas. En un artículo periodístico sobre este mismo tema, Edgar Alejandro Hernández afirmó que Cuevas se prestó para esta maniobra obteniendo beneficios personales para su carrera: “Así el cubano aprovechó a Cuevas para llevar al medio artístico local el discurso que promovía los intereses de EU, a través de una infiltración que alentaba la despolitización de sus ar-

¹⁰ Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano...* p. 64.

¹¹ Orlando Suárez, *La jaula invisible*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1986, p. 17. Ver la muy interesante biografía artística de Suárez por Alberto Híjar, “Pintar y organizar en Cuba”, en *Crónicas. Influencia del muralismo mexicano en América*, N.12, octubre 2006, pp. 61-71.

¹² *Ibidem*, p. 38-39.



Alberto Beltrán, Leopoldo Méndez, Fanny Rabel, Mariana Yampolsky, Raquel Tibol y un personaje no identificado, s/f, Fondo Documental Leopoldo Méndez Cenidiap/INBAL.



Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, Archivo Fotográfico Cenidiap / INBAL, Biblioteca de las Artes / Cenart.



Diego Rivera disertando en un acto del Partido Comunista Mexicano. Lo acompañan Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Enrique González Rojo, México, 1956, fotografía Hermanos Mayo, Archivo Fotográfico Cenidiap/INBAL.



Siqueiros recaba firmas en la Ciudad de México por el "Llamamiento de Estocolmo" contra las armas nucleares, 8 de septiembre de 1950, Archivo Fotográfico Cenidiap/INBAL.



Exposición por los 50 años del Taller de Gráfica Popular, 1987, Fondo Documental Leopoldo Méndez, Cenidiap/INBAL.

tistas, bajo la premisa de que lo trascendental era su libertad de expresión”.¹³ Es decir, hubo una estrategia para construir una corriente “neofigurativa” latinoamericana alternativa al muralismo y la Escuela Mexicana. Hernández reproduce algunos párrafos de los mecanoscritos de Gómez Sicre que coinciden con las ideas en los textos publicados por Cuevas bajo su nombre, como el siguiente:

Cuando surge Cuevas en el mundo del arte, en México había un solo criterio y una sola dirección a seguir. No adaptarse era languidecer marginado, o vivir bajo el ataque de los que seguían aquella dirección, el realismo social, al que no se le permitía evolucionar. Encubrían en muchos casos sus deficiencias, protegidos por la coraza de un nacionalismo a ultranza o por una bandera política de procedimientos compulsivos.¹⁴

Estas ideas, redactadas por Gómez Sicre, señala Hernández, se repitieron en los textos firmados por Cuevas; por ejemplo, el manuscrito “Ándele, marchantita, sandías a 7000 dólares”, se reproduce íntegramente como el capítulo IV de las Notas autobiográficas que se compilan en el libro *Cuevas por Cuevas*, el cual fue editado y diseñado por Vicente Rojo, con prólogo de Juan García Ponce.¹⁵ Escribe el cubano:

“Abrirse paso en el arte en México es, para un joven, sucesión escalonada de desaires, titubeos, reprimendas, decepciones, frente a los que lo preceden. Es la esterilidad más negativa y demoledora frente a los que se admira o se pretende seguir. Al joven se le exige sumisión y silencio, devoción incondicional o incorporación a algún partido”.¹⁶

Podemos reconocer en este mecanoscrito de Gómez Sicre el guión que sirve de base para el texto considerado “manifiesto” de la llamada “generación de la ruptura” conocido como “La cortina de nopal”. Resulta notable, como señalé en un principio, la repetición de

aseveraciones y prejuicios, así como el ocultamiento en medios académicos y oficiales de estos hechos, a pesar de las investigaciones disponibles a las que se han sumado otras, como la de David Fuente, quien expuso el ocultamiento en el Museo de Arte Moderno (MAM), (en la exposición *Manifiestos del arte mexicano 1921-1958* inaugurada en marzo de 2020), de lo que ya se ha demostrado; a saber, que Gómez Sicre fue el verdadero autor del texto “manifiesto” conocido como “La cortina de nopal”, entre otros muchos publicados por Cuevas.¹⁷

Gómez Sicre desplegó su influencia continental a través del cargo que ocupó como director del Departamento Audiovisual de la OEA en Washington entre 1948 y 1976. Sus actividades comprendieron la fundación del Museo de Arte de las Américas en la misma ciudad; fue editor del Boletín de Artes Visuales que se distribuía gratuitamente en todo el continente americano entre 1957 y 1973 y realizó numerosos viajes por el continente, al mismo tiempo que promovía que los museos como el MOMA y transnacionales petroleras como *Esso* formaran colecciones con la obra de los artistas que consideraba representantes del estilo “moderno internacional” que apoyaba. El cubano tuvo gran influencia en las primeras cinco emisiones de la Bienal de São Paulo, espacio que definiría las tendencias artísticas en Latinoamérica. Y, a través de sus textos de crítica, reflejaba su rechazo al muralismo mexicano, al que calificaba de “retrasado, académico, anecdótico y folclórico, y en sus peores momentos un instrumento al servicio del comunismo.”¹⁸ Según refiere Alejandro Anreus:

Gómez Sicre fue el primer crítico/curador de América Latina que viajó, descubrió y promovió talentos a través de todo el continente. Fue una presencia influyente en las bienales de São Paulo hasta finales de los 1960s, e introdujo nuevos artistas (Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Alejandro Otero, José Luis Cuevas y Armando Morales, por mencionar a los más importantes) de América Latina al público de los Estados

¹³ Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, periódico *Excelsior*, 06/07/2016, <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>>. Consulta: 26, abril, 2022.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ David Fuente, “Oculto tras la cortina del MAM”, *Regeneración*, 23/03/2021.

¹⁸ Alessandro Armato, “Monstruos desde el Sur: La construcción de la Neo-figuración como tendencia artística en Latinoamérica”, *Simposio Internacional Constellations, Art Museum of the Americas*, Washington, 2013, <<http://constellations.artinterp.org/symposium/alessandro-armato/>>. Consultado: 10 de marzo, 2022.

Unidos, por vía de sus exposiciones en la galería de la Unión Panamericana. Para él, la producción visual de Szyszlo, Otero, Obregón, Morales y Cuevas, poseía lo que el definía como valores esenciales: plasticidad pictórica, oficio riguroso, y visiones auténticas y originales que reflejaban su mundo inmediato y a la vez eran universales.¹⁹

De acuerdo con María Clara Bernal e Ivonne Pini, quienes también realizaron una investigación en los archivos de Gómez Sicre, la influencia del crítico cubano al marcar la pauta de lo que debería de ser el arte “universalizable” en América Latina en las décadas de 1950 y 1960, y más allá, incluso hasta la década de los noventa: “De esta manera, convirtió a las múltiples exposiciones organizadas y al Boletín de Artes Visuales en fuentes de información y referencia bibliográfica para diversos críticos norteamericanos, quienes terminaban hablando de lo que acontecía en Latinoamérica a partir de esos referentes”.²⁰

En este sentido, afirmamos que Gómez Sicre contribuyó a sustituir el “internacionalismo proletario” como postura ideológica y política asumida por los muralistas como Rivera, Siqueiros, O’Gorman, Guerrero y muchos otros artistas del TGP y del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), por la noción resemantizada de lo que consideraba “internacional” para el arte latinoamericano.

La campaña de desprestigio hacia los muralistas y los artistas reunidos en agrupaciones como el TGP y el FNAP intentó disminuir la dimensión internacional y la conciencia social de los artistas politizados. La empresa de Gómez Sicre de “internacionalizar” a los artistas latinoamericanos pretendió borrar, como si no hubiese existido, la capacidad de autogestión e internacionalización que los propios muralistas y el FNAP habían logrado, misma que podemos resumir aquí brevemente:

¹⁹ Alejandro Anreus. “José Gómez Sicre y su idea del Arte Latinoamericano” en Alonso Lorea, José Ramón (ed.), *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*, <<https://www.monografias.com/docs112/jose-gomez-sicre-centenario/jose-gomez-sicre-centenario2#josegomez>>. Consulta, 20 de abril, 2022.

²⁰ María Clara Bernal e Ivonne Pini, “Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA”, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, año 7, núm. 13, enero-junio 2018, p.97, <http://revistas.iberomex.mx/artes/uploads/volumenes/13/pdf/Nierika13_14dic.pdf>. Consulta: 10 abril, 2022.

El FNAP organizó exposiciones colectivas nacionales e internacionales. La de 1955 viajó a Varsovia, Cracovia, Wrocław, Sofía, Plovdiv, Bucares, Cluj, Berlín Oriental, Brno y Praga. Entre los 74 artistas que participaron en la exposición de 1957, estuvieron el Dr. Atl, Orozco, Siqueiros, Goitia, María Izquierdo, Frida Kahlo, Los Fridos (García Bustos, Monroy, Estrada y Fanny Rabel), Anguiano, Zalce, O’Higgins y Elizabeth Catlett. En la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958, destacó la importancia de la Escuela Mexicana y predominó el realismo. Es interesante mencionar que la bienal estuvo precedida por una serie de conferencias y mesas redondas que propuso el Frente, en las cuales se discutió el expresionismo abstracto como un reto ideológico para el realismo social, pero también propició la autocrítica y se planteó como incentivo para replantear sus elementos formales.²¹

En cuanto a la dimensión internacional de los muralistas, podemos también recordar el trabajo e influencia fuera de nuestras fronteras de Rivera, Siqueiros, O’Gorman y Covarrubias, entre otros; así como la colaboración temprana de Pablo O’Higgins, Elizabeth Catlett y las hermanas Marion y Grace Greenwood en el muralismo y/o como miembros del TGP. Hay que mencionar también la influencia de los muralistas en la obra de Jackson Pollock, Philip Guston, Charles White y Thomas Hart Benton.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos inferir la mala fe de endilgar a los muralistas adjetivos como “nacionalistas anquilosados”. Así mismo, podemos considerar que la multicitada “cortina de nopal”, como metáfora de un país cerrado en sí mismo, fue solo parte del discurso propagandístico de Gómez Sicre actuando como el *ghost writer* de Cuevas: una mentira repetida mil veces que se convirtió, tanto en dogma como en argumento académico incuestionable.

A la distancia, el balance de la estrategia de la “internacionalización” para la “generación de la ruptura” no resultó del todo positivo, puesto que la capacidad autogestiva que habían tenido los muralistas y los artistas agrupados en el TGP y el FNAP, fue sustituida

²¹ Inda Sáenz, “La plástica mexicana como campo de batalla en la guerra fría cultural”, *Memoria. Revista de crítica militante*, N. 279-280, año 2021-3/4, p. 96, <<https://revistamemoria.mx/?p=3458>>. Consulta: 28 abril, 2022.

por la actividad de las galerías privadas y la demanda del mercado, principalmente en la Ciudad de México, como ha señalado David Fuente en su acuciosa investigación.²² El mismo fenómeno sucedió en otros países de América Latina. Andrea Giunta planteó que la resemantización del arte “internacional latinoamericano” en la retórica de la guerra fría funcionó de manera negativa como un mecanismo de exclusión y de subalternización que sirvió para colocarlo fuera de “la” historia del arte.²³

Los muralistas dejaron de tener comisiones y apoyo del Estado, pero la “generación de la ruptura” no alcanzaría ni lejanamente la trascendencia y reconocimiento de la que gozan los muralistas. En varias ocasiones, escuché al maestro Gilberto Aceves Navarro decir en un tono de queja mezclado con tristeza: “Yo quería internacionalizarme”. Ahora entiendo que, más bien, hubiera querido ser internacionalizado a la manera en que Gómez Sicre “internacionalizó” a José Luis Cuevas, Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Alejandro Otero, y Armando Morales, entre otros. Una promesa incumplida a la que aspiraron muchos de los artistas conocidos y no tan conocidos de la llamada “generación de la ruptura”. Es decir, vista en el largo plazo, la estrategia neocolonial de infiltración cultural ha repercutido negativamente también para los artistas que se adscribieron a un arte que privilegiaba la expresión individual y apolítica, apostando por el éxito social y comercial.

Lamentablemente, el neocolonialismo expresado en la retórica derogatoria del muralismo posrevoluciona-

rio continúa teniendo efectos, y repercute, por ejemplo, en el patente descuido institucional y la falta de conciencia social sobre la importancia del patrimonio artístico. Por esta causa, no se dedican recursos suficientes a la restauración y se ha perdido una buena cantidad de murales.²⁴ Algunos padecen deterioro importante, incluso si son de la autoría de alguno de los “tres grandes”, como es el caso del mural el Apocalipsis de José Clemente Orozco en el templo de Jesús Nazareno en el Centro Histórico, que sufre filtraciones por una mala impermeabilización en la bóveda; el Polyforum Cultural Siqueiros, deteriorado y cerrado al público desde hace años; el conjunto mural de la Escuela Belisario Domínguez, sumamente dañado; las pinturas que la primera muralista mexicana Aurora Reyes realizó en la sede de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) que necesitan una restauración urgente; los murales de Federico Cantú en el Museo Arte Alameda que se caen a pedazos a la vista del público. Y lo que es el colmo, dentro del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM-INBAL) ubicado en el Antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en el Centro Histórico de la Ciudad de México, el mural de Roberto Montenegro “La fiesta de la Santa Cruz” se encuentra deteriorado gravemente por filtraciones en la bóveda y por humedad capilar ascendente. Sin duda, la resemantización del muralismo mexicano al calificarlo como “oficialista”, “nacionalista anquilosado”, “panfletario”, “anacrónico”, “folclórico”, etcétera, ha dado resultados. ▽

²² David Fuente, *La disputa de la “ruptura” con el muralismo (1950-1970). Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

²³ Andrea Giunta, “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”, seminario internacional *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas*, Buenos Aires, UNAM y The Getty Grant Foundation, 1999.

²⁴ Ida Rodríguez Prampolini, coord., *Muralismo mexicano, 1920 - 1940*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACUÑA BORBOLLA, Arturo. "Fanatismo y rusofobia... también en el arte", *El Correo Ilustrado, La Jornada*, 12, abril, 2022, <<https://www.jornada.com.mx/2022/04/12/correo>>. Consulta, 12 de abril, 2022.
- ANREUS, Alejandro. "José Gómez Sicre y su idea del Arte Latino Americano" en Alonso Lorea, José Ramón (ed.), *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*, <<https://www.monografias.com/docs112/jose-gomez-sicre-centenario/jose-gomez-sicre-centenario2#josegomeza>>. Consulta, 20 de abril, 2022.
- ARMANTO, Alessandro. "Monstruos desde el Sur: La construcción de la Neo-figuración como tendencia artística en Latinoamérica", *Simposio Internacional Constellations, Art Museum of the Americas*, Washington, 2013, <<http://constellations.artinterp.org/symposium/alessandro-armato/>>. Consultado: 10 de marzo, 2022.
- ÁVILA, Sonia. "Rina Lazo, la última gran muralista", *Excelsior*, 23, junio, 2018, <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/rina-lazo-la-ultima-gran-muralista/1247479>>. Consulta: 25 de abril, 2022.
- COCKCROFT, Eva. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, vol.15, núm.10, 1974, pp. 39-41, <www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017>. Traducción de Rodrigo Alonso y Valeria González, "Expresionismo abstracto: arma de la guerra fría", <<https://docer.com.ar/doc/e1vcsx>>. Consulta: 20, abril, 2022.
- FUENTE, David. *La disputa de la "ruptura" con el muralismo (1950-1970). Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.
- _____ "Oculto tras la cortina del MAM", *Regeneración*, 23/03/2021, <<https://regeneracion.mx/oculto-tras-la-cortina-del-mam/>>. Consultado: 10 de marzo, 2022.
- GIUNTA, Andrea. "Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución", seminario internacional *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas*, Buenos Aires, UNAM y The Getty Grant Foundation, 1999.
- GOLDMAN, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Domé, 1989.
- HÍJAR, Alberto. "Pintar y organizar en Cuba", *Crónicas. Influencia del muralismo mexicano en América*, número 12, octubre 2006, pp. 61-71.
- HERNÁNDEZ, Edgar Alejandro. "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas", periódico *Excelsior*, 06/07/2016, <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180>>. Consulta: 26, abril, 2022.
- JAIMES, Héctor. *Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*, México, Siglo XXI, 2012.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, coord., *Muralismo mexicano, 1920 - 1940 México*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.
- SÁENZ, Inda. "La plástica mexicana como campo de batalla en la guerra fría cultural", Memoria. *Revista de crítica militante*, núm. 279-280, año 2021-3/4, pp. 92-99. <<https://revistamemoria.mx/?p=3458>>. Consulta: 28 abril, 2022.
- SUÁREZ, Orlando. *La Jaula Invisible*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1986.
- SUBIRATS, Eduardo. *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- TEJEDA, Armando G. "El Reina Sofía reivindica como hito del arte al Taller de la Gráfica Popular", *La Jornada de Enmedio, La Jornada*, 23 de marzo, 2022, Cultura, 3ª, <<https://www.jornada.com.mx/2022/03/23/cultura/a03n1cul>>. Consulta: 23, marzo 2022.
- ZECCHETTO, Victorino. "El persistente impulso a resemantizar", *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, núm. 14, enero-junio 2011, pp. 127-142, <<https://universitas.ups.edu.ec/index.php/universitas/article/view/14.2011.05>>. Consulta: 10 de abril de 2022.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

INDA SÁENZ • Pintora. Profesora en la Facultad de Psicología de la UNAM. Doctora en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la misma institución. Ha realizado 18 exposiciones individuales y ha participado en más de 40 colectivas. Entre sus publicaciones destacan los ensayos: “Rina Lazo y Arturo García Bustos: La vigencia de la Escuela Mexicana”, en *Codo a codo, parejas de artistas en México*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2013, y “Resistencia, testimonio y memoria. Rina Lazo, Arturo García Bustos y la gráfica de la Escuela Mexicana en 1968” en *Fracturas de la memoria: un siglo de violencia y trauma cultural en el arte mexicano moderno y contemporáneo*, México, Facultad de Psicología, UNAM, 2022, (e-book), ambos libros coordinados por Dina Comisarenco.