



Ideología, muralismo y muralismos

ALBERTO HÍJAR
CENIDIAP, INBA

- I. En 1977, Felipe Ehrenberg, importante creador transvanguardista, detonó la urgencia de aclarar los muralismos y las artes públicas. Tituló su propuesta “El nuevo mural mexicano es tamaño doble carta” con un prototipo en color donde la cabeza decapitada de Siqueiros ocupa el primer plano derecho, la cabeza de El Santo en el centro y Juan Diego con su ayate extendido a la izquierda y en el extremo, la cabeza de Pancho Villa clavada en un soporte. En el IV Festival Cervantino, con la ayuda de dos rotulistas y un joven pintor fueron realizadas tres mantas en la central de autobuses, frente al Mercado Municipal y en el Parque del Minero, al encuentro con un “público local y accidental” distinto al asiduo de los actos culturales. Se trataba, explicó Ehrenberg¹ de incorporar a la comunidad con el mismo afán de otros actos semejantes promovidos desde el Centro Regional de Ejercicios Culturales (CREC) de Xico, Veracruz, desde donde creció la acción mural a la manera de promoción comercial a finales de enero de 1976.

En el planteamiento por escrito hay propuestas para romper con la “franca formalidad mimética y el abierto servilismo en que cayó (el movimiento muralista mexicano) con las consecuencias de un abyecto deterioro iconográfico”. En esto, “se educó todo un público heterogéneo no solo para ver la revolución sino para ver los mismos murales, para leerlos, por así decirlo”. Perdido el “fervor revolucionario”, la relación con el Estado “se encargó de anular su efectividad y aunque sus poderes artesanales y técnicos no menguaron, el pintor muralista ya nada pudo ni ha podido aportar”. De ahí que el pintor muralista sea una especie “de mascota de la burguesía... desde hace más de treinta años”.

Pero el lenguaje de los muros no ha muerto como prueban “las bardas Arana pintadas... y aquellos murales que de vez en cuando se envían a ferias comerciales en el extranjero”. Un apartado lo dedica Ehrenberg a las diferencias entre el mural mexicano y el mural chicano: la autoría personal frente al anonimato y el sentido comunitario, la pericia artesanal distinta al uso de materiales industriales, el patrocinio estatal distinto a la necesidad de comunicación “de grupos marginados”; el *copyright* correspondiente al purismo en forma y contenido frente a signos sacados del momento propios de una “visión en forma anárquica más no por eso menos efectiva”. De aquí la propuesta del nuevo muralismo mexicano difundida desde el CREC a manera de promoción comercial concluida con el slogan “déle a su comunidad una oportunidad de poseer un mural mexicano a muy bajo costo”. Esta propuesta “excluye la emisión de un manifiesto (aunque admito, fui tentado a hacerlo pues a estas alturas ya hemos sido suficientemente bombardeados por demasiados manifiestos)”. Al día del posmodernismo, la épica discursiva quedaba como reliquia de una historia disputada ahora inexistente.

Página anterior: Detalle, mural en acrílico de Gustavo Chávez Pavón, en la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma Chapingo.

¹Plural 72, segunda época, vol. VI, núm. 12, septiembre de 1977.

En síntesis, quedaba planteada una masa problemática fundamental: la relación con el Estado, la redundancia signica, la recepción disminuida e ineficaz, la crítica a la autoría contra el sentido colectivo, la necesidad de comunicación de movimientos populares y las diferencias técnicas y compositivas.

2. Ida Rodríguez respondió en el mismo número de la revista *Plural*. Reconoce la calidad de la obra de Ehrenberg exhibida en la efímera galería Linkskurve en 1977 en nada equiparable a la obra deliberadamente primitiva en su composición y sus íconos, para ser reproducida por rotulistas comerciales y aprendices. La doctora pregunta “¿porqué insultar al público con una visión intencionalmente chabacana y mediocre y una simbología arbitrariamente superpuesta?... solo para afirmar con criterio antropológico: ¿todo mundo reconoció a los cuatro personajes!, ¿ya tenemos un pueblo que sabe quien fue Siqueiros! ¿Cuál es la diferencia entre el cartel que reproduce un anuncio de cine y éste de los cuatro símbolos? Más que aprovechar la lección del muralismo se está copiando la publicidad de las calles. El artista del muralismo mexicano tuvo el papel de *intelectual orgánico* en el sentido de Gramsci. No cabe duda que el artista, en la actualidad, tendría que ocupar este mismo puesto en las nuevas y distintas acciones de la lucha que se van presentando”. En conclusión: “La idea de un mural no mercantil es aceptable. La desaparición paulatina del autor, a través de las subsecuentes reproducciones no realizadas por *su puño* es deseable: la idea del mural reproducible es válida, pero la estrategia para lograrlo me parece equivocada”.

Ida Rodríguez introdujo dos problemas claves: la construcción del sujeto de los movimientos populares contestatarios y la necesidad de intelectuales orgánicos.

3. Arnold Belkin, en el mismo número de *Plural* afirma luego de calificar como correcto el “análisis de lo que pasó a nuestro movimiento mural”: “Lo que propone Ehrenberg es una sistematización, un *ready-made*, producto de los países industrializados que fabrican cosas en masa para sus sociedades de consumo. Quiere aplicar esta idea para realizar murales comunitarios”. Acusa al autodenominado *neólogo* de evitar los usos sociales del muralismo para limitarse a lo hecho por *City Walls Ink* entre 1968 y 1972 quienes hicieron diseños geométricos elementales para su reproducción en beneficio “*de embellecer una ciudad gris* y su valor era, según los propios artistas, *puramente cosmético*”. Algo así como el Works Progress Association (WPA), programa de guerra del Estado benefactor yanqui que dio empleo a cientos de artistas y artesanos. No conoció Belkin, la *megagráfica* en La Habana que con diseños geométricos simples para la pintura escasa, hizo de lotes baldíos, espacios de esparcimiento infantil. Tampoco mencionó los diseños de Adrian Brum pintados en muros del Centro Histórico de México en los ochenta, para combatir la grisura urbana.

En cambio, alude a acciones como la reproducción de un mural de la brigada "Ramona Parra" reproducido en New York en noviembre de 1973 en plena calle para denunciar el golpe militar en Chile. "La entrega y el entusiasmo de los artistas fue total porque estaban convencidos del valor cultural y político del proyecto". La acción duró unas cuatro horas participaron alrededor de cincuenta artistas más y menos famosos, el público fue de mil 500 a dos mil personas quienes curiosamente siguieron la reproducción de un boceto de 50 x 120 centímetros transportado mediante cuadrícula a paneles de 3 metros de altura hasta completar 25 que en conjunto dieron por resultado treinta y cinco metros de pintura mural transportada por miembros de Living Theater a la sede de la ONU y al sábado siguiente a las oficinas de LAN Chile en la Quinta Avenida.

Este muralismo-acción reaparece como ocurrió en 1995, cuando el ataque militar a la base de apoyo del EZLN en Taniperlas, no solo destruyó el mural del local comunitario, sino encarceló a Sergio "Checo" Valdés y a los participantes en la pintura reconocida en Europa, en Internet, en impresos denunciantes.

La instrumentación política asumida por Belkin va más allá del comunitarismo y corresponde a la exaltación de la voluntad artística como acción política de contrapoder.

4. *Del muralismo utópico al muralismo científico* titulé el deslinde de los diversos muralismos² Propuse la distinción de tres procesos de producción: el del artista contratado quien a su leal saber y entender y con las correcciones del contratante pinta un mural o interviene un lugar público. Otro proceso es propio del integrado a un movimiento popular para significarlo. Puse como ejemplo a José Hernández Delgadillo y sus murales en todas las Escuelas Normales Rurales de México y finalmente la pintura de bardas con niños, jóvenes y adultos, en ese orden de importancia, especialmente las promovidas por el ISSSTE-Cultura para hacer decir a Felipe Ehrenberg que él llevaba pintados más metros que Rivera. Obviamente no es lo mismo. El distinguido neólogo enfureció y no sin cierta razón me acusó de intelectualismo clasificadorio. Tuvieron que pasar más de diez años para que Shifra Goldman propiciara nuestra reconciliación con un espectacular abrazo en el Palacio de Bellas Artes y en el homenaje al centenario de Siqueiros como debía ser. Nos queremos tanto los tres que nunca discutimos nada.

El afán clasificadorio sustituyó la dialéctica entre diversos procesos productivos, pero lanzó el alerta para romper con el concepto unitario de muralismo.

5. La inopia de la investigación estética institucional ha producido el pragmatismo y con él, la ignorancia crítica. La casuística domina la historia del arte y tal parece que la investigación monográfica solo puede ser acompañada por opiniones más y menos fundamenta-

²"El Gallo Ilustrado", suplemento cultural de *El Día*.

das. Cuando más, se llega a la crítica iconográfica para hacer ver recepciones distintas a las previstas por el artista. Los realizadores prácticos, en el sentido de su poder transformador, han tenido que oponer a esta situación, modos de argumentación generalmente contestatarios pero cuidadosos de no romper del todo con el Estado benefactor.

El caso extremo de Siqueiros ha sido recientemente recordado por Mario Rivera Ortiz a propósito de lo que él llama *El fracaso de la revolución democrática de liberación nacional*,³ donde documenta con precisión la expulsión del Partido Comunista Mexicano de él mismo, Guillermo Rousset y otros, al disentir de la línea políticamente correcta creyente en que los aparatos represivos de Estado podrían ser justos respecto a los presos políticos del Movimiento Ferrocarrilero y a la formación del Movimiento de Liberación Nacional que por lo tanto, tendría que ser tan amplio que cupieran toda suerte de nacionalistas bien portados, claro. El cacomixtle sería convertido al vegetarianismo, como suele decir Tomás Mojarro. Siqueiros participaba de la línea dura y la hacía constar en comunicados a los dirigentes haciendo valer su trayectoria comunista, a la par que trabajaba intensamente en el mural *La revolución contra la dictadura porfirista* (o *Del Porfiriato a la revolución*), en el Castillo de Chapultepec. En junio de 1960 fue capturado y consignado por el aberrante delito de disolución social y otros. El Estado no perdonó y se fortaleció.

El doctor Rivera dedica el capítulo II de su libro a *La captura de David*, destaca su radicalismo y advierte como límite su ausencia de crítica radical al Estado y al Partido. Sin teoría del Estado y la fase histórica, Siqueiros, sobre todo a partir de su multicitado y no leído ensayo *No hay más ruta que la nuestra* (1944) a la par de su crítica a los crímenes de Estado, le exigió patrocinar al muralismo y mantuvo la tesis de los estados promotores del arte público, igualando la antigüedad esclavista, el feudalismo y el capitalismo. Lejos estuvo del Rivera firmante del escrito de Trotsky al Bureau Latinoamericano de la IV Internacional donde plantea el desarrollo desigual y combinado de América, que de todos modos, no llegó a reconocer la ausencia de esclavismo y feudalismo en esta región donde podría construirse una Unión de Repúblicas Socialistas Americanas.

De ignorancia a confusión histórica, de incapacidad para producir conceptos como formaciones sociales tributarias, de ausencia de proyectos de transición, está llena la ideología de liberación nacional antiimperialista creyente en la *burguesía progresista* que habrá de desarrollar al país. De aquí una ideología que confunde la soberanía depositada en el pueblo afirmada en las constituciones burguesas, con la soberanía parlamentaria ejercida por el Estado.

El lugar del arte público y el muralismo ocupa así la subordinación a un nacionalismo de encuentro entre el izquierdismo de

³Ed. del autor, 2000.

liberación nacional fallidamente antiimperialista y el nacionalismo demagógico de Estado. Instalada en una ideología unitaria del poder abierto a alianzas oportunistas irremediables en apariencia, la reflexión política contestataria solo llega a la propuesta de cambiar al mundo sin tomar el poder como plantea el Sucomandante Marcos apoyado por Immanuel Wallerstein. Habría que echar a andar la dialéctica de Gramsci y los bloques históricos para explicar y transformar la construcción de hegemonías con todo y procesos de significación. Recientemente, Antonio Negri discute este problema ante la urgencia de producir planteamientos y conceptos necesarios para explicar y transformar la crisis profunda de la modernidad.

Por esto, la necesidad de descubrir en el radicalismo los fundamentos de la crítica histórica al muralismo y los muralistas. Esto ha dado lugar a un círculo de trabajadores de la cultura ocupados en lo que llamamos *la otra historia*, la construida fuera de los intereses académicos y de las famas intelectuales. Con este sentido, las discusiones ideológicas y prácticas arrojan importantes claridades de la dialéctica entre política, cultura y arte. Algunos ejemplos son: la polémica Rivera-Siqueiros (1936) culminada con la intervención de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR), las sostenidas entre Siqueiros y Cardoza y Aragón y Juan O'Gorman, la masa de manifiestos de organizaciones como El Estridentismo, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, la LEAR, el Taller de Gráfica Popular, el Frente Nacional de Artes Plásticas, el Salón Independiente, el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura y los grupos a los que dio lugar. La *otra historia* es incluyente porque a la par habría que rescatar, por ejemplo la amplitud de miras de la primera historia del arte moderno de Justino Fernández (1937) y las críticas de historiadores minuciosos, tras cuya repulsa a la Escuela Mexicana es posible descubrir problemas ideológicos importantes.

6. La cuestión ideológica remite a la reproducción social y productiva. Teoría de la ideología y teoría de las ideologías han sido dos líneas teórico-prácticas desarrolladas a partir de la obra de Louis Althusser para poner en crisis los *aparatos ideológicos* de Estado, los aparatos represivos, la crisis bienvenida de los socialismos y los partidos comunistas, crisis de vida y no de muerte decía Althusser el optimista (1971). La consecuencia más importante es oponer a la opinión de los expertos y los enterados, la crítica dialéctica que exige tratar a las ideologías como necesidades de las formaciones sociales que responden a las de reproducción de las relaciones de producción. Esta es la manera de superar el positivismo de repudiar como errores o malformaciones a las masas de signos y a sus argumentaciones. La teoría de la ideología permite también superar el juicio de los hombres egregios citados por Justino Fernández en el prólogo de *Coatlícue: estética del arte indígena* (1937) donde afirma: quiero,

como Baudelaire, convertir mis gustos en principios. El prólogo de Samuel Ramos plantea la relación con la *filosofía de lo mexicano* que tan importante fue para la organización universitaria de la filosofía y la estética en especial. *El perfil del hombre y la cultura en México* de Ramos, fue por muchos años, libro de texto de bachillerato y hay quien sigue creyendo en el complejo de inferioridad del mexicano como si todos los nacidos aquí fuéramos iguales.

7. De esta manera, sería posible ubicar y superar categorías como los "Tres Grandes" y la concepción generacional de los muralistas que la acompañan. Habríamos de deconstruir estas formas hasta reivindicar las propuestas que las acompañan en pro y en contracampo la de un sindicato de artistas, el *Manifiesto* del SOTPE dirigido a los trabajadores del campo y la ciudad y los artepurismos ocultos como en el sarcasmo de Cardoza y Aragón cuando afirma que Siqueiros es un gran escultor para descalificar así sus otras prácticas, de manera semejante a como hace Rivera cuando afirma Siqueiros escribiendo, Rivera pintando. De esta masa ideológica es necesario destacar dos problemas. El de la relación con el Estado mediada con acuerdos para significar edificios públicos con formas contestatarias (Frida y Tina Modotti repartiendo armas escoltadas por Siqueiros y Julio Antonio Mella en la SEP, Marx señalando el futuro de México en pleno Palacio Nacional, la justicia vandalizada y los saqueadores en la Suprema Corte de Justicia) no solo por el tema de improbable recepción unitaria, sino con propuestas de espacios que rompen con el racionalismo funcionalista y el anacronismo de reproducir fachadas y bóvedas coloniales.

Juan O'Gorman y Narciso Bassols transformaron en 1932 la educación primaria con escuelas que costaron un millón de pesos iguales a los gastados en el Centro Escolar Benito Juárez que Carlos Obregón Santacilia hiciera al gusto eclesiástico de Vasconcelos. Incluyeron los promotores de la educación socialista, murales cardenistas en estas escuelas capitalinas y los Arquitectos Socialistas organizados por Enrique Yañez en especial, hicieron de los hospitales reductos de espacios animados por esculturas y pinturas. El Frente Nacional de Artes Plásticas de los cincuenta, acompañó la sustitución de importaciones de posguerra y el esplendor urbanístico centralizado en el Distrito Federal, con la integración plástica para grandes conjuntos de salud y educación pública tan importantes como la explanada del Museo Nacional de Antropología y las aulas de enfermería del Centro Médico Nacional donde la capacidad proyectual tuvo en José Chávez Morado, un promotor principal de la dialéctica histórica concretada en la desaparecida Escuela de Diseño y Artesanías. La modernidad en México no se comprende sin esta característica del desarrollo desigual y combinado contra el funcionalismo sin función como decía O'Gorman despreciando la noción idealista de belleza

y acentuando la utilidad social. Contra el racionalismo productivista y mecánico opusieron un racionalismo libertario incluyente de la sentimentalidad patriótica, popular y tendencialmente socialista.

8. El problema de la recepción tiene que ver con la polisemia, ese concepto trabajado por Galvano della Volpe para distinguir la imposibilidad de equiparar la significación unitaria del lenguaje doblemente articulado, sujeto a la escritura, con los sentidos ausentes de este recurso de comunicación. El sentido polisémico propio de los signos visuales, tiene siempre referentes sociales concretos a su vez insertos en una fase histórica y en una ideología. Más allá del sociologismo, la trascendencia de las obras al independizarse de su momento de producción, tiene que precisarse con una teoría del valor; donde luchan la reducción mercantil con el valor de uso propio de la dimensión estética. Jean Baudrillard dejó un título-programa al respecto: *Crítica de la economía política del signo* (1974) y en 1985, mi ensayo "Afectar todo el proceso" en el catálogo de una exposición en el Museo Carrillo Gil con el título perverso de *De los grupos, los individuos*, planteaba la crítica teórica y práctica a la división del trabajo artístico ante la necesidad de apropiación colectiva del proceso productivo completo con todo y la circulación y la valoración.

El Che escandalizaba entonces y ahora a los economistas al plantear la necesidad de combatir la ley del valor. Marcuse plantea la dimensión estética como pleno ejercicio libertario. Negri afirma la inexistencia del pueblo soberano disuelto en la multitud antojadiza donde los movimientos anticapitalistas americanos y sus procesos de significación, hacen viva la tendencia proletaria, construyen pueblos en lucha y anuncian autonomías libertarias. El Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), construido en los años de la propuesta de Ehrenberg de 1977, renunció y denunció el concepto de artistas e intelectuales, propuso la manta monumental como mural transportable y dio lugar a la discusión de Althusser, Foucault, Gramsci en la recién fundada Sala de Arte Público Siqueiros, sede del Taller de Arte e Ideología nacido como reflexión estética del primer capítulo de *El Capital* en cumplimiento de la consigna principal de Althusser. De aquí la trascendencia del FMTC y la impertinencia de confundirlo con grupos reproductores del individualismo.

9. Es necesario, superar lo que Juan Acha llama el *artecentrismo* y el *estetocentrismo*, esas ideologías eurocentristas necesarias al coloniaje de la acumulación capitalista (Samir Amin, 1989). Esto exige lo que Althusser suele nombrar como *un rodeo* porque sin colocarse en el umbral de la crítica de la economía política es imposible comprender los conceptos de Arte, Cultura, Estética, Historia, a la medida de las necesidades coloniales. La fase actual del capitalismo en la que al fin se ha mundializado, a la par que ha abierto la necesidad de inclusión dialéctica de todo lo que apenas el siglo pasado carecía de impor-

tancia, exige la transformación de los paradigmas con la certeza del desarrollo desigual y combinado característico de las formaciones con origen colonial. La *subsunción*, esa insaciable capacidad capitalista de tragar y digerir todo para reducirlo a mercancía y dinero, ha crecido a la par de réplicas y contrapropuestas.

El muralismo como forma del arte público exige por tanto, una puesta en crisis incluyente de la explicación de la crisis del Estado-nación, los partidos políticos y los sujetos históricos y sociales. Antonio Negri escandaliza a los socialistas acrílicos con su afirmación de la inexistencia actual del proletariado a cambio de su agonía como potencia económico-política como característica principal de la fase histórica actual que no es solo de dominio imperialista como afirma Lenin, sino del Imperio como poder mundial. La cultura, la producción de signos, las necesidades libertarias adquieren sobre estas bases un sentido histórico y socialexigido de romper con los paradigmas tanto en la teoría como en la práctica. Esta es sin duda más rica que todo lo producido en coloquios y reuniones académicas donde de todas maneras se cuelan los nuevos aires aunque empiezan a imponerse como naturales las pragmáticas sobre industrias culturales, sustentabilidad, competitividad, turismo transnacional como guía estética, toda la ideología neoliberal echada a andar como política de Estado en el coloquio todavía presidido por Sari Bermúdez donde Enrique Iglesias, presidente del Banco Interamericano de Desarrollo, explicó a los ministros de cultura de América Latina, las maravillas de instrumentar el arte y la cultura para desarrollos empresariales. Gilberto Gil, ministro de cultura de Brasil quien ya no lo es, amenizó la clausura como prueba de subsunción capitalista.

10. Respecto a los muralismos discutidos a partir de la provocación de Ehrenberg, habría que descubrir como lo hace Miguel Ángel Esquivel (2008) la presencia de poéticas inconfundibles con estéticas y teorías del arte porque son pragmáticas como estrategias significantes. Para no tirar el agua sucia con todo y niño, habría que concluir con la *forma taller*, ese modo tradicional tan antiguo como la acumulación capitalista que hoy tendría que orientarse hacia lo que José Revueltas llama *democracia cognoscitiva*. El trabajo colectivo supera con esta forma el dominio del maestro y construye un saber compartido por todos los productores.

El Taller de Gráfica Popular, en sus años de esplendor del cardenismo, la segunda guerra mundial y la defensa de la república española, ejerció de manera pragmática la crítica y la valoración, pero no advirtió en la crítica de Siqueiros a su renuncia a la tecnología industrial, la necesidad de apropiarse de todos los recursos productivos con una crítica a sus usos. Sobre esta base, los deslindes entre las poéticas y sus raíces ideológicas, dan lugar a la *forma taller* reducida al puro nombre y a una organización incipiente ahí donde hay procesos de

significación asociados a los movimientos populares con mayor claridad autonómica frente al Estado: la Otra Gráfica en Chiapas y Oaxaca, la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) y Arte Jaguar relacionados con la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca), maestros de la plantilla, el *spray* y las válvulas. ASARO articula plantillas hasta cubrir cuatro metros de muro. Lo más avanzado como taller ocurrió en los ochenta cuando el Grupo Germinal a su regreso de Nicaragua donde apoyó la Cruzada Sandinista de Alfabetización, luego de pintar murales acompañados de gráfica de agitación y propaganda en Chihuahua, Sinaloa, la California chicana, organizó el exitoso cuan reprimido laboral y académicamente Taller de Gráfica Monumental en el plantel Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, donde publicó una serie de manuales de distribución gratuita para apoyar a las organizaciones a ordenar sus memorias con imágenes propias para alimentar icónica y técnicamente sus comunicados gráficos, sus periódicos murales, sus *mantas* y sus murales. El TGM sobrevive y aún se llama Rini Templeton su lugar principal. Los murales comunitarios animados por artistas como Cienfuegos en Atenco y Gustavo Chávez, el más productivo de los muralistas en las Juntas de Buen Gobierno de Chiapas, en los proyectos bolivarianos de Venezuela y en la Franja de Gaza, por ejemplo, prueban necesidades identitarias no necesariamente contestatarias como ocurre en Orgosolo, Cerdeña pueblo en donde hasta las grandes piedras están pintadas para distinguirse de las metrópolis italianas.

Las reuniones para dar a conocer esto y más han sido hasta ahora tan limitadas que en la celebrada en Tlalpanen 2007, la afirmación de Irene Herner apoyada por Walter Boelsterly sobre la calidad inexistente en los murales de Chávez fue objetada desde el público por Cristina Híjar ante la indignación del ponente que se ofendió y se fue asqueado de intervenciones políticas. La falta de tiempo impidió profundizar como suele ocurrir en los opinaderos que simulan debates. Por lo visto, a la par del análisis formal para precisar cualidades de composición, diseño y dibujo distintas a la acumulación icónica en ocasiones acompañada de *performance* como en el caso de Alfredo Arcos y la organización ENTE (El Norte También Existe) de Ciudad Nezahualcóyotl, pero con extensiones hasta Inglaterra, es necesaria la crítica ideológica y la puesta al día en la fase histórica que hizo decir a FLACSO en su revista *David y Goliath* (1988): "Premodernidad, modernidad y posmodernidad en América Latina o ¿le queda chico el corsé a la gorda?" para dar lugar al esclarecimiento de la crisis histórica y social actual que por supuesto, incluye a los procesos de significación y en especial a aquéllos que pretenden socializar los sentimientos, las sensaciones y las ideas en beneficio de la liberación en esta hora de devastación planetaria respondida por movimientos

anticapitalistas inciertos y precarios, urgidos de solidaridad significante reprimida como en la UNAM con sus brigadas grises de rápido desplazamiento para tapar murales y arrasar, por ejemplo, con el histórico Auditorio Che Guevara de Ciudad Universitaria. Entre lo borrado, no solo están los murales de Mario Falcón de 1968, sino obras tan notables como la Escuela de Filos sobre el muro de piedra del vestíbulo de la Facultad de Filosofía firmada por los estudiantes de historia Argeo Martínez y Consuelo Roa en 1999, una excelente parodia de la Escuela de Atenas de Rafael Sanzio donde los sabios griegos clásicos fueron sustituidos por Marx, Engels, Freud, Zapata, Chaplin, el Che, Tin Tán, Flores Magón, Tongolele y todos los sabios constructores de nuestro saber moderno. Construir la plena necesidad incluyente de significación antiautoritaria y anticapitalista exige concluir afirmando: el muralismo ha muerto, ¡viva el muralismo como modalidad del arte público libertario!

P.D. Al centenario de Enrique Yañez en la víspera del septuagésimo aniversario del edificio del SME, su mural y su vitral, con las gracias a Víctor Arias y Carlos Ríos. Y a Juan O'Gorman, Narciso Bassols, José Renau, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, los doctores Mario Rivera y Carlota Guzmán y a todos los camaradas.