



ARTE, POLÍTICA Y MEMORIA EN AMÉRICA LATINA*

COORDINACIÓN: NATALIA AGUERRE

AUTORES: ANDREA FORERO HURTADO - CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ -
FRANCO JAUBERT - SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO - VÍCTOR JIMÉNEZ**

En virtud de la problematización del rol de las artes en la configuración de imaginarios simbólicos y políticos-culturales sobre y desde América Latina y tomando en consideración las consecuencias institucionales de la Revolución Mexicana, el Grupo de Trabajo Arte y Política del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) realizó este cuerpo de escritura colectiva para visualizar y sintetizar los debates y análisis de determinadas expresiones artísticas contemporáneas en vinculación con las revoluciones estéticas y los movimientos sociales generados a partir de la guerra civil ocurrida en México entre 1910 y 1917.

I. LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL ARTE POPULAR COLOMBIANO

“El arte tiene por deber social dar salida a las angustias de su época”
Antonin Artaud

La salvaguardia de la integridad territorial en contra de la intervención extranjera dio pie a las luchas armadas entre una clase política corrupta y un puñado de insurrectos -como Emiliano Zapata y Pancho Villa- que defendían el derecho a la educación, la reforma agraria y la justicia social. A este periodo de 10 años -de 1910 a 1920- se le conoce como la Revolución Mexicana, una revolución social y cultural que influyó en Latinoamérica y que se valió del arte para educar, derrotar la burguesía y el individualismo y fortalecer el nacionalismo; es así que el arte público fue un medio masivo poderoso y efectivo para llegar a los ciudadanos. De allí en adelante todas las manifestaciones culturales del pueblo de México tienen

* Este Cuaderno es parte de los aportes de la Jornada “Revolución Mexicana como marco para las artes y movimientos sociales en América Latina”, realizada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde tuvo lugar el primer encuentro del Grupo de Trabajo en 2017.

** Integrantes del Grupo de Trabajo CLACSO Arte y Política, coordinado por Carlos Vallina, Lía Gómez y Andrea Forero.

que ver con su revolución que transformó las formas campesinas de las relaciones sociales y acrecentó el papel de las ciudades y sus innovaciones tecnológicas.

La Revolución Mexicana reivindicó al mestizo y sus expresiones culturales, en un contexto que no podía seguir reprimiéndolo y para ello hubo apoyo económico de muchos ciudadanos de la república independiente, independientemente a que fueran de origen campesino o urbano, que confiaban en construir nación. La esencia mestiza y ranchera mezclada con ideas progresistas llevaría a reivindicar con mucha fuerza las expresiones de la cultura popular; pues no fue una ruptura radical con lo tradicional, ni una asimilación abrupta de lo moderno, sino la continuidad de las costumbres de los mestizos apoyados y potencializados por las tecnologías traídas por la misma revolución. Mientras en México se apostaba a refundar totalmente la identidad nacional preguntándose por el origen, en Colombia se instauraba la hegemonía conservadora en un proceso cultural que seguía exaltando el nexo histórico con España como elemento de la identidad nacional

Pero la cultura mexicana llegó a Colombia por varias formas. Por un lado mediante el gran impulso de los medios masivos de comunicación y las producciones mexicanas como legitimadores y forjadores de identidad nacional. Otra forma se traduce en la fuerza de los movimientos obreros colombianos en los que la posición ideológica de México con ideas de cambio social y mecanismos de presión hacia la clase dirigente fueron promovidas por las noticias que entraban por los puertos y por los libros que llegaban y circulaban en el país, como los textos escritos por los colombianos Julio Cuadros Caldas desde México y José María Vargas Vila, quien en 1917 con su libro “Ante los Bárbaros” defendía la autonomía de los mexicanos para escoger el camino de su liberación.

La radiodifusión, los municipios colombianos impulsaron la creación de empresas de radios para la divulgación, como en México la radio fue utilizada para fomentar la cultura y la educación y las primeras emisiones que llegaron a Colombia procedían de Cuba, Venezuela y México. Como quien dice, las dinámicas de América Latina y Colombia en la primera mitad del siglo XX se movieron a ritmo mexicano.

Colombia vive un estado de conflicto armado desde hace 100 años. Conflictos de partidos, cuestiones agrarias, engendrados por



la pobreza, la exclusión, el resentimiento y eliminación de la oposición democrática y política. Nacen entonces las guerrillas, campesinos sin participación democrática, expulsados de sus tierras y asesinados por el establecimiento que deciden armarse y enfrentar al estado colombiano. Pero existen movimientos sociales contemporáneos que con sus acciones toman como suyas las calles, las paredes, la ciudad, incluso los medios de comunicación y las redes sociales, se comienzan a ver y “latir” como formas de protesta y denuncia configurando distintas expresiones. Las prácticas solidarias de los grupos organizados van reemplazando la producción a puertas cerradas y el que la política regrese a las calles hace que el espacio público se vuelva un fuerte significativo en la construcción social. Movimientos que desmienten a quienes ven en Colombia un país donde sólo hay actores armados, narcotráfico y el terrorismo. Los movimientos de base, sociales y artísticos están presentes en todos los rincones y se manifiestan permanentemente contra la cotidiana violencia que los golpea.

El objetivo de la Revolución Mexicana de principios del siglo XX de rescatar la identidad desde el pensamiento propio es el mismo que busca el arte popular en Colombia en la contemporaneidad. Tal vez sin habérselo propuesto y tardíamente frente a otros países, respondiendo a los tiempos propios del país; tal vez la Revolución Colombiana está representada en el arte popular.

La creatividad popular colombiana toma fuerza con el arte popular producido desde la periferia, desde la resistencia y la “denuncia”, con elementos para el disfrute, la risa y la creación de conciencia sobre la realidad local y universal, sobre nuevas relaciones y posibilidades. Se remueven las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y se generan principios estéticos propios. Desde allí el arte popular construye propuestas estéticas y pone a circular narrativas propias con incidencia en lo local y en el entornomientras busca que, como toda obra de arte posea universalidad.

En conclusión, la propuesta artística para Latinoamérica es de re-existencia; es decir, reconstruir y cambiar el mundo en lo simbólico, proponer nuevos mecanismos, nuevos sentires, la construcción de una “estética decolonial”, en la que el papel de los creadores debería estar fincado en ahondar en las indagaciones de las identidades latinoamericanas, los lenguajes artísticos y las experiencias estéticas capaces de crear nuevos imaginarios desde lo propio.

II. ARTE PÚBLICO Y MURALISMO

Invitarnos a tejer nuestra reflexión en torno a las revoluciones estéticas y a los movimientos sociales postrevolucionarios es una tarea permanente si atendemos lo acontecido a nivel mundial, sobre todo desde fines del siglo pasado cuando las movilizaciones sociales rompieron esquemas y paradigmas en la acción política colectiva. El movimiento e insurrección zapatista marca un hito en la historia política contemporánea; pone en la mesa temas aparentemente superados y lo más importante, los difunde y socializa desde un nuevo lugar de enunciación logrando una interpelación social inédita. Le seguirán otros acontecimientos relevantes como el movimiento estudiantil, la defensa de la tierra en Atenco y el movimiento magisterial en Oaxaca, ambos en 2006. Y a partir de 2014, la movilización generada por la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, atrocidad emblemática de la absurda “guerra contra el narcotráfico” que ha provocado la peor crisis humanitaria en la historia nacional con más de 30.000 desaparecidos y 150.000 muertos. Paralelamente, cientos de protestas y resistencias se suceden a lo largo y ancho de México contra las violencias de Estado y sus narco/gobiernos que despojan y destruyen recursos y riquezas naturales y que reprimen cualquier protesta social contra las políticas neoliberales que han separado y enfrentado a la nación contra el Estado.

Todos los movimientos populares postrevolucionarios en Méxicoreivindican los principios y propuestas enarboladas en la Revolución de 1910. En mayor o menor medida, se actualizan las demandas revolucionarias: “la tierra es de quien la trabaja”; “hasta vencer o morir”; “justicia y ley”, consigna final del Plan de Ayala de 1911, y se incorporan otras: “Si Zapata viviera, con nosotros estuviera”.

El muralista construye teórica y prácticamente al realismo del que no propone una definición única sino históricamente determinada, “siempre en marcha” y a la medida del hombre concreto. De ahí su humanismo no especulativo ni alejado de la historia. En 1954 lo planteará como el “descubrimiento de los determinantes sociales de cada específico periodo histórico de la humanidad, de

los determinantes físicos -geográficos, climáticos, etc.-, y también, en consecuencia, de los determinantes temáticos, formales y de estilo (Siqueiros, 1996, p. 371).

Si bien hay múltiples lazos entre el muralismo histórico y el contemporáneo, hay una diferencia fundamental: la relación con el Estado. Siqueiros y los demás participantes del primer movimiento muralista la consideran todo el tiempo, incluso la demandan. No es así en las producciones murales actuales; éstas son realizadas siempre al margen y en oposición al Estado que no son ni serán un benefactor de promoción de iniciativas artísticas y culturales libertarias. Pero hay una necesidad compartida desde los años '20 del siglo pasado a la fecha: la urgencia de significar procesos históricos proponiendo los signos precisos que den cuenta de la realidad que corre, del momento histórico concreto, bajo la premisa de que la significación también está en disputa.

El cuestionamiento permanente de los artistas da lugar no a un solo muralismo en singular sino a muralismos variados que cumplen con funciones sociales diversas: comunicativa, político-ideológica, de agitación y propaganda, de expresión comunitaria, pedagógica, de demarcación territorial, incluso decorativa en espacios comunes, que exigen definir su particular proceso de producción para lograr su propósito comunicativo. El arte, así concebido, es campo de crítica histórica y de dimensión vital en lo cotidiano; vehículo y herramienta privilegiada para el encuentro de lo común por la afectación sensible que, deseablemente, contribuirá a erigir una subjetividad nueva y en el mejor de los casos, alimentará la acción social colectiva.

III. EL CINE DE FERNANDO DE FUENTES Y RAYMUNDO GLEYZER

En este artículo abordaremos la vigencia crítica del film documental del realizador argentino -secuestrado desaparecido- Raymundo Gleyzer. La obra de este artista es considerada desde el punto de vista individual la más consistente, sólida y representativa de un movimiento de testimonialidad que abarca períodos institucionalmente conflictivos en la República Argentina, por lo menos del siglo XX. Fue parte de una generación que intervino decididamente en el espacio público desde las artes y las expresiones comunicantes, el cine en su especificidad. Pero la condición de Gleyzer no era sólo la de una ruptura con lo establecido, sino que en dichas formas del lenguaje cinematográfico también se reconocían expresiones significantes que hacían del medio un lenguaje popular.

La confianza en el cine como medio masivo y la apuesta a conocer a través de éste las relaciones de explotación que surgían en el continente, requerían de un vínculo entre estética y política que le permitió revelar una verdad que contuviera la posibilidad de una transformación. Por sus vinculaciones políticas, tecnológicas y en relación a los medios audiovisuales en los que se desarrolló, podemos reconocer tres períodos de su obra: los documentales de carácter etnológico y antropológicos en sus primeros años como realizador; una segunda instancia donde se desarrolla como periodista audiovisual para los noticieros diarios de Canal 13 de Buenos Aires, donde por ejemplo logra ser el primer periodista argentino que filma en las Islas Malvinas en el año 1965, y que culmina con el film México La Revolución congelada, en 1971; dará este film paso a su última etapa como realizador que corresponde a el cine clandestino y militante sumándose a la actividad política del Partido Revolucionario de los Trabajadores.

Su primer film, La tierra quema (1964) constituye un cortometraje ejemplar que revela la dureza de las condiciones de vida de los campesinos del denominado triángulo del hambre del nordeste de Brasil, y que habiendo sido filmado a mediados de la década del '60, en 16mm y blanco y negro, aún conserva toda su potencia expresiva, en la relación de la denuncia política a través del cuerpo concreto de las imágenes, de los ambientes, los seres y sus penurias.

Los documentales que Gleyzer encaró en ese período son testimonios que aun conmueven por una relación entre lenguaje y moral que atendió de modo estricto a una precisión entre estructura y materia que los convirtió en clásicos. A punto que en la Argentina hay un día de homenaje a los documentalistas que se propuso en función de la fecha de su secuestro y desaparición el 27 de mayo de 1976.

¿Qué se muestra en México la Revolución congelada? (1973). La campaña política del candidato Luis Echeverría, entrevistas a testigos y participantes del conflicto revolucionario de principios del siglo XX, archivos históricos de la revolución con los protago-

nistas, balances estadísticos para enmarcar desde la misma puesta y elementos compositivos plástico-dramáticos una crítica por las deudas que esa revolución dejó o si se quiere de las promesas y expectativas incumplidas.

Como en alguna oportunidad se señaló, se podría cuestionar como una intromisión la mirada de un realizador argentino en tan compleja realidad mexicana, pero en el marco de lo que hoy se denomina la globalización, el rescate de un concepto de revolución que no es un acontecimiento lineal, que si bien puede conducir como algunas tendencias posmodernas a esos límites señalados y a esas promesas frustradas, nunca es una vuelta al mismo lugar porque los cambios que se han producido reflejan la irreversible necesidad de sus cumplimientos. Debemos reconocer sin embargo lo que se señala en palabras dentro del film en una contundente frase que posiciona definitivamente a Gleyzer: "Si las grandes masas no tienen como objetivo la transformación de la sociedad, fracasan en la toma del poder" (1973).

Pensar la Revolución Mexicana, así como la Cubana, y los procesos reformistas del siglo XX, para Gleyzer no es otra cosa que realizar lo que Walter Benjamin identificó como el fin de todo historiador material: hacer saltar el continuum de la historia, reconocer que en todas las revoluciones ha existido la necesidad de narrar la historia a contrapelo, es decir, desde el punto de vista de los vencidos a lo largo del progreso. Narrar audiovisualmente con un fin transformador debía conducir a una nueva actitud positiva y real que modificara la forma para poder conocer de otra manera. Esta actitud aparece en México la revolución congelada para manifestar una acción política, la ineludible relación de todo proyecto de transformación, la de una composición de los lenguajes que a la vez de contrainformar signifique el reconocimiento y la construcción de una identidad que supere aquella impuesta y condensada, la cual no se expande desde la realidad sino desde el punto de vista con que se la mira, la de construir un imaginario que no se refugie en el espontaneísmo, que no eluda el inseparable vínculo entre estética y política.

Siguiendo en el campo del cine, proponemos analizar algunas configuraciones éticas entorno aun clásico del cine mexicano vinculadas, temáticamente, a la Revolución: El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes, 1934).

La Revolución Mexicana dejó buenas instituciones de promoción de la figuración revolucionaria, tanto en la novela, como la pintura mural y el cine. Sin embargo, creemos que debido a que la Revolución fue sobre todo un evento que si no empezó, al menos recrudesció en el campo y del mismo campo salió el complejo imaginativo que colonizaría la inteligibilidad de lo que es ser mexicano en el siglo XX, el advenimiento de la urbanización a partir de los años 1930 causó una necesaria nueva manera de observar la historia. Ese dato soslayó una fracción importante de los habitantes de México que aún estaba en regiones agrarias en favor de los nuevos medios de producción industriales que ganaban las cada vez más pobladas ciudades del país, además del hecho del inicio de una especie de industrialización del campo, lo que desplazó antiguos campesinos que no se adaptaron a la nueva división del trabajo.

En El compadre Mendoza, el personaje título Rosalío Mendoza, interpretado por Alfredo del Diestro, mantiene una postura ambigua en relación a la administración de su propiedad, la hacienda Santa Rosa, y como consecuencia en lo que atañe a su posición política durante la gesta, ora recibiendo y haciendo negocios con los federales ora con los zapatistas. Sin embargo, hay tres advertencias a Rosalío de que o los zapatistas o los federales un día van a quemar su hacienda.

Esa ambigüedad de comportamiento político sugiere una personalidad formada en la práctica de las maniobras capitalistas de negociación, que en teoría desprecian el forcejeo político en pro del fin económico. La Revolución fue una amalgama de diversas corrientes de intereses -de modernización económica, lo que significaba una tecnificación del latifundio, pero también de sesgo político, en un país que vivía una dictadura desde hacía más de treinta años-. Conviene mencionar que en el film mencionado, la Revolución es retratada en primer plano y como móvil determinante de los actantes -y de sus decisiones éticas, de su "ethos"-, las posiciones que rematan las tramas tienen convergencias y divergencias.

Como conclusión podemos señalar que ambos films abordan el campo ideológico, cediendo su lugar no sólo a representaciones discutibles, sino a formas contundentes que exhiben sentidos que convierten a esa ideología en una forma de conocimiento de la realidad social. Como señala el semiólogo argentino Luis Prieto

(1976), una ideología sostiene su pertinencia sólo si se transforma en un conocimiento objetivo, y más allá de las interpretaciones críticas y de las polémicas que pueden alimentar los films, esta es un irrefutable modo de revisar la praxis a la que aludimos.

IV. EL ARTE ARQUITECTÓNICO

El gobierno y los capitalistas mexicanos de fines del siglo XIX y principios del XX sólo tenían ojos para las artes plásticas que hoy llamamos beaux-arts, ya muertas a fines de la década de 1910. La Revolución en México y la Primera Guerra en Europa las liquidaron y abrieron la puerta a las vanguardias, como sabemos. Los nacionalistas mexicanos veían en una Revolución triunfante el mejor argumento contra una extranjerización arcaizante aborrecida por su afinidad con la dictadura, pero no cerraron los ojos a lo nuevo que también se abría paso en Europa y sin asociaciones políticas indeseables. Las circunstancias hicieron que en México nacionalismo y vanguardia fuesen complementarios, no antagónicos. Carlos Obregón describía en 1952, esta peculiar integración. Habla primero de la reivindicación nacionalista:

Con las canciones que trae la Revolución se estimula la vuelta de lo nuestro que había estado postergado, y la gente que encargaba sus cobertores a París se acuerda de que en México se hacen los sarapes de magnífica lana [...]. Se ven en la ciudad chamarras norteñas y objetos de otros rumbos del país que eran totalmente desconocidos en el centro, se ponen en boga los guisos nacionales y en pleno 1920 nos encontramos descubriendo a México (Obregón Santacilia, 1952, p. 34).

Surge un poeta, López Velarde, como de otra época lo fue Gutiérrez Nájera, y sus versos magníficos como "La Suave Patria", son un dechado de todo lo mexicano. Este poema de López Velarde, de 1921, fue tan apreciado por Jorge Luis Borges que llegó a saberlo de memoria porque la otra dimensión cosmopolita de nuestro nacionalismo-su aprecio fuera de nuestras fronteras-, también existe. Obregón recordaba al Dr. Atl como el impulsor definitivo del arte popular mexicano, pero podría haber mencionado al pintor francés Jean Charlot (1898-1979), como el primero que revalorará el arte de José Guadalupe Posada.

Obregón recordaba también que Diego Rivera, en los veinte, había dado "con la pintura mural un gran impulso a la tendencia nacionalista imperante" (Obregón Santacilia, 1952, p. 35). Juan O'Gorman hizo su propio acercamiento a la vanguardia arquitectónica leyendo *Vers une architecture* (1923), de Le Corbusier, en 1924 (O'Gorman, 2007, p. 76), pero no podía menos que impregnarse del nuevo nacionalismo por su cercanía con Diego Rivera. Sobre éste dirá:

[Diego Rivera] en sus pláticas, discursos, conferencias y conversaciones, en la tribuna pública o en cualquier otro sitio, procuraba enseñar a los mexicanos lo que era México. Es uno de los descubridores de México en el siglo XX (O'Gorman, 2007, p. 89).

Las memorias de Obregón permiten apreciar el ambiente cultural en que se formó Juan O'Gorman. También su compañero de estudios Enrique del Moral, al referirse a los últimos años de la década de 1920, lo percibió así:

Recién salidos de la Academia de San Carlos [...] durante algún tiempo estuvimos asociados, trabajando juntos en el taller del arquitecto Carlos Obregón Santacilia" (O'Gorman, 2007, p. 89).

En esos mismos años conoció al pintor Diego Rivera, quien lo impactó fuertemente, puesto que por él sentía gran respeto y admiración, cultivando con él posteriormente estrecha amistad. Esta relación no sólo coadyuvó a inclinar más la vocación de Juan hacia la pintura, sino también contribuyó a relacionarlo con el medio artístico y a ciertas áreas de ideología socialista, pertenecientes al ala más liberal del sector gubernamental (Moral, 1983, p. 236).

Será en 1929 cuando Juan O'Gorman proponga, como no lo había hecho Obregón, una arquitectura no sólo moderna sino de vanguardia y no sólo avanzada en el contexto mexicano sino en el internacional. Con su casa de 1929 Juan O'Gorman establece el kilómetro cero de una nueva etapa de la arquitectura nacional. Antes de él nuestra vista percibe siempre, en alguna medida, el pasado; a partir de O'Gorman sólo vemos el futuro. Lo demuestra la sorprendente vigencia de su obra. Pero las raíces del desafío de O'Gorman se afianzaban en un suelo propio.



A lo largo de todo el siglo XIX una gran lista de viajeros extranjeros -GuillaumeDupaix, Frédéric von Waldeck, EduardMühlenpfordt, la pareja de John Lloyd Stephens y FredericCatherwood, DésireCharnay, Alfred Maudslay, entre otros- y algunos escritores mexicanos como Ignacio Manuel Altamirano, quien conoció a Charnay, habían avanzado en el conocimiento de las culturas del México antiguo a través de todos los testimonios, sin olvidar el arte. Fue la de estos personajes una de las primeras aportaciones de la visión extranjera sobre unas culturas que durante la Colonia sólo habían padecido destrucción, desprecio e ignorancia. Importa detenerse en el francés Claude DésireCharnay (1828-1915), quien viaja por México a partir de 1857 y toma las primeras fotografías de Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá y Uxmal. Recogerá las mismas en un álbum acompañado de un libro: *Cités et ruines américaines* (1994), para finalmente pasar su vejez en París, donde lo frecuentará el adolescente Jean Charlot, cuyo tío abuelo, EugèneGoupil, había vivido en México y contraído matrimonio con una nativa.

Charlot iniciaba el 2 de octubre de ese mismo 1922 un fresco -primero realizado en México desde la Colonia, como escribió en un ángulo del mismo-, con el tema de La Masacre del Templo Mayor, ya citado por Charnay a través de Prescott. Era la primera vez que la historia de México era tema de un mural. Rivera tomó nota y a partir de esta obra, que marcó un nuevo arranque para el arte mexicano, realizará su vasta producción mural con la técnica del fresco y con la historia nacional como su contenido central, siempre tomando partido, como Charlot -y en su propio terreno Charnay- por los mexicanos, los nativos especialmente, resistiendo a las invasiones y los abusos de propios y extraños (Rivera, 1954, p.31). Este punto de vista era totalmente ajeno a Vasconcelos y Juan O’Gorman se opuso abiertamente a la arquitectura neocolonial impulsada por este artista como parte de su antiindigenismo y criollismo. O’Gorman vinculaba tal decisión a la Inquisición y argumentaba que “la vida del México moderno ya no tiene, por fortuna, ninguna de las características de la Colonia española”¹. O’Gorman, a diferencia de algunos estridentistas, o de Federico Mariscal, no se acercó nunca al art déco, pese a que sus casas para Diego y Frida son contemporáneas de la etapa de terminación del Palacio de Bellas Artes.

Sea en el campo de las artes visuales o en la literatura, a lo largo de un período que va de la década de 1920 a la de 1960, México pudo conciliar los aparentes opuestos de lo nacional y lo universal de manera exitosa. Y no fueron sólo los mexicanos, primero, y un peruano, después, quienes advirtieron la fecundidad de esta síntesis para nuestro propio arte y el de las antiguas metrópolis. Paul Valéry escribía en 1938, en los mismos años del debate cultural mexicano, casi lo mismo: “no me sorprendería que combinaciones muy felices puedan resultar de la acción de nuestras ideas estéticas insertándose en la poderosa naturaleza del arte autóctono mexicano” (Valéry, 1954, pp. 91-92). No Vasconcelos, pero sí Charlot, Obregón, Rivera y O’Gorman estarían de acuerdo con Valéry.

REFLEXIONES FINALES

Tanto los movimientos sociales y populares como las prácticas artísticas son expresiones que nos permiten examinar los cambios político/culturales que nuestra región atraviesa. Una comprensión más objetiva de la actual coyuntura exige un análisis histórico que nos posibilite visualizar y comprender cómo desde el campo artísticos en articulación con las luchas sociales se ha generado una acumulación de experiencias estéticas/políticas de debate y resistencia.

Desde esta perspectiva, el texto colectivo buscó exponer un panorama histórico de los movimientos sociales y artísticos en América Latina tomando como marco de referencia las revoluciones estéticas y colectivas generadas a partir de la guerra civil ocurrida en México entre 1910 y 1917. Los estudios sobre la Revolución Mexicana y el Arte Popular Colombiano, al Arte Público y el Muralismo, el análisis de los films “El compadre Mendoza y Flor Silvestre junto a la obra de O’Gorman y la vigencia crítica del film documental del realizador argentino -secuestrado desaparecido- Raymundo Gleyzer dan cuenta de la necesidad de los entrecruzamientos entre arte y comunicación para el estudio de este tipo de representaciones desde la complejidad de significaciones y sentidos que estos campos revelan.

¹Juan O’Gorman, “El Departamento Central, inquisidor de la nueva arquitectura”, artículo contra el Regente del Distrito Federal Cosme Hinojosa (1935-1938), quien dispuso que sólo se construyeran edificios neocoloniales en el centro de la ciudad de México. Recogido en Ida Rodríguez Prampolini, Juan O’Gorman, arquitecto y pintor, UNAM, México, 1982, pp. 79-80.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, J. M (1960): “Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano”, originalmente en *El Comercio*, Lima, Perú. Ed. Juan Pablos Editor, Gobierno del Estado de Michoacán, Ayuntamiento de Morelia.
- Benjamin, W. (2011): *Conceptos de Filosofía de la Historia*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Agebe.
- Chávez Pavón, G (2006): “En la pintura mural mexicana, una experiencia en do mayor” en *Crónicas. Influencia del muralismo en otras latitudes*. México. Ed. IIE-UNAM, N° 12.
- DésireCharnay (1994): *Ciudades y ruinas americanas*. México, 1858-1861. Recuerdos e impresiones de viaje. México. Trad. e investigación de Víctor Jiménez. Ed. Banco de México, Vol. 2.
- Escalante, E. (2013): *El descubrimiento de Irradiador. Nueva luz sobre el estridentismo*. México. Ed. Espejos de la memoria, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México.
- Fauchereau, S. (2013): “Irradiador en el espíritu de la época”. México. *Revista Irradiador* Ed. Espejos de la memoria, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México.
- Maples Arce, M. (1981): “Presentación”, en Jean Charlot, estridentista silencioso. México. Ed. El Café de Nadie, México, 1981, p. iv, citado por Milena Koprivitz, “Jean Charlot en el trato con sus contemporáneos”, México en la obra de Jean Charlot. Ed. UNAM, CONACULTA, Departamento del Distrito Federal, México.
- Mariscal, F. (1928): *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas*. Yucatán y Campeche. México. Ed. Secretaría de Educación Pública, México.
- McVicker, D. (1999): “El pintor convertido en arqueólogo: Jean Charlot en Chichén Itzá”, en México en la obra de Jean Charlot. Hawaii. Ed. University of Haway Library.
- Moral del E. (1983): “Juan O’Gorman”, conferencia dictada el 11 de marzo de 1982 en la Academia de Artes, recogida en *El hombre y la arquitectura, ensayos y testimonios*. México. Facultad de Arquitectura, UNAM, México.
- Peña, F. y Vallina, C. (2006): *El Cine Quema*, Raymundo Gleyzer. Buenos Aires, Argentina. Ediciones De la Flor.
- Obregón Santacilia, C (1952): *Cincuenta años de arquitectura mexicana*, México. Ed. Patria.
- O’Gorman, J (2007): *Autobiografía*. México. Ed. UNAM/DGP Equilibrista.
- Prieto, L. (1976): *Pertenencia e ideología*. México. Ed. Universidad Veracruzana. Recuperado en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4089>
- Rivera, D. (1954): “Relato a Juan O’Gorman. Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco”. Ed. Cuadernos de Artes de México, citado por Juan Coronel Rivera, “Diego Rivera: la génesis”, en Diego Rivera.
- Siqueiros, d. a (1996): “Hacia el realismo en la integración plástica”, en Tibol, Raquel. *Palabras de Siqueiros*. México, FCE.
- Susan Sontag, S (2007): “Prólogo a Pedro Páramo”, en *Otras miradas*. México. Recuperado en: http://juan-rulfo.com/img/pdf_otrasmiradas/Indice.pdf
- Tibol, R (2002): “La Secretaría de Educación Pública como Timonel de las Artes”, en Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública. México. Ed. Secretaría de Educación Pública.
- Vasconcelos, J. (2000): *El desastre*. México. Ed. FCE.

FILMOGRAFÍA

- Gleyzer, R. (1973): *México, la revolución congelada* (documental)
- Grupo Cine de la Base (1972): *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (cortometraje)
- Grupo Cine de la Base (1974): *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD* (documental)