



OROZCO, RIVERA Y LA HISTORIA DE MÉXICO

Jennie Fremont

Textos y contextos hispanoamericanos, Profesor Julio Rodríguez

Otoño, 2005

Durante casi tres décadas, desde aproximadamente 1920 hasta 1940, México gozó de un movimiento muralista que ganó celebridad mundial. Tras su revolución larga y sangrienta (1910-1920), intentaba conseguir, gracias a la visión de José Vasconcelos - nombrado el Secretario de Educación en 1921- una identidad nacional que conjugara no sólo su patrimonio europeo y criollo, sino también la cultura rica de las sociedades precolombinas. Vasconcelos creía fuertemente que el mejor vehículo para transmitir esta visión era por la difusión de un arte -así los murales- accesible al pueblo entero. Es decir, educar a la población mexicana, <<... *que debería conocer su propia historia a través de la pintura mural*>>. ¹ No sorprende, por tanto, que consiguiera la ayuda -entre otros pintores- de Diego Rivera y José Clemente Orozco; artistas de gran talento con inclinaciones revolucionarias y socialistas. La implementación del programa de Vasconcelos llegó a ser el movimiento muralista que abarcaría veinte años, decoraría escuelas y edificios oficiales (en su mayor parte) en Guadalajara y la ciudad de México (D.F.) y cruzaría, en más de una ocasión, la frontera a los EEUU. Debido a la grandeza y la calidad de sus murales, Orozco, Rivera y David Alfaro Siqueiros ganaron el título de “Los Tres Grandes” de dicho movimiento.

Considerando la extensión limitada de este trabajo, nos centraremos en examinar sólo Orozco y Rivera y el tema por el que se preocupaban a lo largo de la vida: la historia de México. Concretamente, la edad prehispánica, la Conquista española y la Revolución mexicana. La analizaremos a través de dos ciclos de murales épicos que tratan de dichas épocas; unos paneles hallados en el mural de Orozco en Dartmouth College (1932-34) y unos paneles que aparecen en *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-30, 1934-35) de Rivera en el Palacio Nacional en la Ciudad de México. Cabe señalar que estos murales se eligieron por su parecido en el contenido (sus propias visiones de la historia de México) y, asimismo, porque ambos pintores ya habían alcanzado su madurez como artistas. Intentaremos, en este texto, realizar un estudio de las semejanzas y las diferencias halladas en estos murales, teniendo en cuenta las respectivas formaciones, experiencias, filosofías y personalidades de José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Para comprender mejor la obra de ambos pintores expondremos una breve biografía de ellos, comenzando en sus años en la prestigiosa Academia de San Carlos, una escuela de arte apoyada por el gobierno mexicano situado en el D.F. Si bien es verdad que los dos artistas venían de familias intelectuales y de izquierdas, era notoria la influencia de la Academia, que fomentaba, tras la independencia de México, las primeras expresiones de nacionalismo artístico en el país.ⁱⁱ De hecho, los alumnos de San Carlos, en los años justo antes de la revolución, reflejaron el descontento social que se iba fraguando a lo largo del país debido a la dictadura represiva de Porfirio Díaz. Lo que es más importante, sin embargo, eran los conflictos internos sufridos por la Academia y su insistencia en enseñar métodos antiguos y exclusivamente europeos, lo que disgustaba a los artistas jóvenes que deseaban una formación que considerase

fundamental sus raíces indígenas. Es decir, aspiraban a dar existencia a un arte diferencialmente mexicano. Rivera y Orozco, <<...dos rebeldes...>>ⁱⁱⁱ, se situaban a la vanguardia de este movimiento, pero en 1906, antes de alcanzar la cumbre de la crisis que sufriría la Academia en 1910, ambos futuros muralistas abandonaron San Carlos. Orozco, en un acto de protesta, se autoexpulsó con otros diez estudiantes debido a las enseñanzas controvertidas del profesor Antonio Fabrés. Rivera, por su parte, había perdido su beca de San Carlos, ganando otra del gobernador de Veracruz, Teodoro A. Dehesa, pudiendo así Rivera continuar sus estudios en Europa. A pesar de los diferentes caminos tomados por ellos en los años siguientes, ambas obras mantendrían un espíritu únicamente mexicano y revolucionario instalado, inicialmente, en la Academia de San Carlos.

Pasemos a la revolución mexicana, que afectaría al país y a los dos hombres para siempre. Como hemos dicho, Rivera, gracias a su beca, viajó por Europa, viviendo la mayor parte del tiempo en París, pero también en Madrid, Toledo, Londres e Italia. Llegó a conocer a los artistas más revelantes de aquel entonces como Pablo Picasso, Paul Cezanne y Amadeo Modigliani cuyas influencias, junto con sus estudios clásicos en Italia, contribuyeron a su formación como artista. Asimismo, su encuentro con las teorías marxistas y su amistad con el futuro líder de la revolución rusa, Lenin, le proporcionó una ideología socialista que, a pesar de sus desacuerdos futuros con el partido comunista, quedaría con él hasta su muerte.^{iv} Además, en 1917, después de conocer al médico y crítico de arte Elie Faure, surgió la idea del mural como modo de contribuir a la revolución en su propio país, la cual siguió con mucho fervor e interés desde Europa. <<Discutiendo con él [Faure] sobre la necesidad de un arte con valores sociales y sobre la pintura mural como representación, se le abren a Rivera

amplios horizontes>>.^v En efecto, su participación activa en la revolución era escasa; volvió una vez a México en el año 1910-11 para atender asuntos económicos, familiares y artísticos cuando la revolución era algo muy incipiente. Sin embargo, eso no quiere decir que Rivera no se preocupara por ello; la revolución siempre simbolizaba, para él, todas sus ideas y esperanzas para su patria, México.^{vi}

En cambio, Orozco, se quedó en México durante la mayor parte de la revolución. Trabajó de 1911 hasta 1912 como caricaturista para el periódico *El hijo del Ahuizote*, que estaba en contra del régimen Madero, y más tarde, en 1915, con su antiguo profesor de la Academia, Doctor Atl, en Orizaba estableció la revista de crítica *La vanguardia*. A lo largo de este año, ilustró y dibujó caricaturas para la publicación, aunque nunca, debido a su genio crítico y cínico, ponía mucha fe en los partidos políticos. No obstante, su temporada en Orizaba, si bien no sufrió la devastación de otras regiones, le enseñó los horrores de la revolución a través de los trenes que llevaban los heridos y los prisioneros, que a menudo murieron a causa de las malas condiciones o en los pelotones de ejecución.^{vii} Estos acontecimientos, junto con el caos de la capital después de su regreso, le dejaron con una sensación amarga en cuanto a la revolución, que explica en su *Autobiografía*:

Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometía toda clase de excesos. Los trenes que venían de campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas.^{viii}

Se fue, desde Orizaba, a la capital, pero después de una exposición en 1916 que fracasó debido a sus críticas contra el gobierno de Carranza, pasó dos años en los Estados Unidos,

trabajando como artista gráfico. No llegaría a trabajar como pintor hasta 1921, cuando se junta con Vasconcelos, Rivera y otros artistas para dar a conocer el verdadero movimiento muralista.

Como hemos dicho, gracias a este programa de Vasconcelos, ambos artistas tenían la oportunidad de desarrollar sus destrezas como muralistas no sólo en cuanto a su estilo y su técnica, sino también su contenido y sus temas principales. Finalmente, Rivera –después de buscar su identidad como pintor en Europa-, y Orozco –tras sus años de dibujar caricaturas y tener poco trabajo, manifestaron sus ambiciones de establecer un arte únicamente mexicano, que, al mismo tiempo, sirviera de catalizador para el progreso social. Orozco, en su texto “Nuevo mundo, nuevas raíces y nuevo arte” articula bien su postura en cuanto a su obra:

El arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las viejas tradiciones del Viejo Mundo, ni de las tradiciones aborígenes representadas por las ruinas de nuestros antiguos pueblos indígenas (...) Dirigirse solícitamente a Europa, inclinarse hurgando entre sus ruinas para importarlas y copiarlas servilmente, no es mayor error que el saqueo de los restos indígenas del Nuevo Mundo con el objeto de copiar con el mismo servilismo sus ruinas o su actual folklore.^{ix}

Añade, luego, que el arte: <<Es para el pueblo. Es para TODOS>>.^x Rivera no se preocupaba tanto con evitar la imitación de los estilos indígenas, pero sí comportaba con Orozco la actitud del arte para todo el ser humano:

El arte no es ni los postres en el banquete de la civilización, ni el esplendor de la verdad, ni la naturaleza vista a través de un temperamento, ni alguna de esas cosas que los filósofos han pretendido establecer... El arte es una necesidad que realiza el sumo fin de la especie. Su continuación esencial. Conduce el hombre contra todo aquello que lo explota y oprime en el libre ejercicio de la imaginación y la razón.^{xi}

Es decir, el arte debe servir no sólo al artista ni a una parte de la sociedad, ni debe estar desprovisto de significado; el arte es una herramienta para que el pueblo se libere y eduque.

Lamentablemente, la visión “vasconcelana” y su financiación desaparecieron en 1924 a causa del triunfo de Plutarco Elías Calles, quien mantendría México bajo un régimen similar al de Porfirio Díaz durante 10 años. Sin embargo, no quiere decir que el movimiento muralista se evaporara, sino que entró en otra época. Rivera decidió mantener su puesto como pintor en el gobierno y continuaba ejecutando murales en la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, y en 1929 comenzó con el gran proyecto en el Palacio Nacional, la obra *Epopéya del pueblo mexicano*. Además, fue invitado a la Unión Soviética para asistir a los festejos del aniversario de la revolución, mientras que Orozco, si bien deseaba seguir con su vocación en México, no lograba asegurar su puesto en el Maximato (el gobierno callista) y decidió viajar a los EEUU en 1927 donde se quedaría hasta 1934. Al principio, vivía en Nueva York donde luchaba con situación de extranjero sin recursos. La verdad es que el público optimista y próspero norteamericano, acostumbrado al más ligero y alegre arte de Europa, no entendía las visiones nihilistas del mexicano que siempre ocupaban su obra.^{xii} Su suerte cambió, sin embargo, cuando conoció a Alma Reed, quien le apoyó y le puso en contacto con el Círculo Delfico, un grupo de intelectuales que aceptó a Orozco inmediatamente. Gracias a su amistad con ellos, y, paradójicamente, gracias a la crisis de 1929 que obligaba a que los norteamericanos se enfrentaran: <<...con una nueva realidad de pobreza e injusticia...>>,^{xiii} fue ganando respeto y apreciación en y acabó por pintar murales en Pomona College, The New School for Social Research y, finalmente, en 1932, en la biblioteca Baker de Dartmouth College.

Ahora que hemos establecido un contexto para dichos murales, podemos observarlos con más conocimiento y precisión. Comencemos con el tratamiento de las edades

precolombinas en ambos ciclos de frescos, un tema frecuente en la obra de Rivera y Orozco. En *México prehispánico – El antiguo mundo indígena*, el fresco en la pared norte del ciclo *Epopéya del pueblo mexicano* (1929), Rivera retrató un mundo brillante, lleno de mitos antiguos junto a acontecimientos cotidianos.¹ En la parte superior, vemos el legendario volcán, popocatepetl, el dios principal, Quetzalcoatl y el sol, un elemento muy celebrado por los indígenas mexicanos. Abajo hallamos varias escenas a la vez: obreros, guerreros, mujeres, niños, sabios. Los colores que dominan son blanco, marrón, amarillo; todos iluminados, como si la luz del sol fuese real. La mayor parte del fresco trata de actividades diarias y sagradas, con sólo una escena de guerra en la parte izquierda inferior y una hilera de obreros llevando piedras justo arriba. Así cuenta su visión precolonial, utilizando, para apoyar esta sensación, la forma narrativa de los pictogramas antiguos de los toltecas, mixtecas y aztecas.^{xiv} En conjunto, este fresco, con su mundo mítico junto con la vida cotidiana, presenta: <<...*un lenguaje unitario*>, una estética que, como veremos, es totalmente distinta al mundo creado por Orozco.^{xv}

Ahora examinaremos los frescos orozquinos de Dartmouth College; *Pre-Columbian Age* (#6), *Aztec Warriors* (#3) y *Ancient Human Sacrifice* (#2), donde describe un mundo diferente, aunque emplea imágenes semejantes.² Por ejemplo, en *Pre-Columbian Age* vemos, a la derecha, una escena cotidiana de un indígena cultivando el maíz, un astrónomo de rodillas y, a la izquierda, otra figura aun más misteriosa levantando su brazo con los ojos cerrados. A continuación, en *Aztec Warriors* se encuentran cuatro hombres sombríos con gorras de plumas, mirando sagazmente al lado derecho del panel. Finalmente, vemos el escenario gráfico

¹ Todas las imágenes de Rivera se hallan en Kettenmann, p. 58, 59 y 43, respectivamente.

² Se puede consultar estos frescos en <http://www.dartmouth.edu/~library/Orozco/panelx.html>

de *Ancient Human Sacrifice*, que consta de cinco hombres- de los cuales uno representa el sacrificio -que está mantenido por los demás. El ejecutor del sacrificio está en el acto de apuñalarlo, y se nota (en el sacrificio) su agonía, su dolor y su vulnerabilidad mientras los otros presentan semblantes concentrados. Los colores en los tres paneles, contrarios a la claridad y el registro de los de Rivera, son más sombríos y limitados; el negro domina, concretamente en los fondos, pero se nota también la preferencia que Orozco tenía por el rojo y el gris. Cabe señalar que, en cuanto a su obra, el gris es, muchas veces: <<...el color de la impotencia y la derrota>>. ^{xvi} El rojo tiene más de un significado para él; el color simbólico de la izquierda política y, por otro lado, pertenece al fuego y la sangre. ^{xvii} Contradictorio a la unidad de Rivera, estos paneles están fragmentados. Es decir, cada panel, debido a su diseño, está separado del otro, y entre ellos, las figuras no se relacionan. En efecto, son, en las palabras del propio Orozco: <<...una IDEA, nunca una anécdota>>. ^{xviii} Además, presenta la cultura precolombina sin idealizarla, teniendo en cuenta los aspectos positivos y negativos, un método que es, según muchos críticos, opuesto al mundo retratado por Rivera. De hecho, hablaba: <<...con desprecio (...) del culto de indio>>. ^{xix} Como hemos citado, nunca quería copiar la estética del folklore de los mexicanos prehispánicos sino desarrollar una arte que abarcara el mestizaje europeo y mexicano.

Dirigiremos nuestra atención al segundo tema, la Conquista de México. De muchas formas, ambos artistas estaban de acuerdo en cuanto a la destrucción, la brutalidad y la barbaridad general cometidas por los españoles contra los indígenas mexicanos. No obstante, ambos describen la Conquista empleando sus estilos distintos. En *Historia de México: de la Conquista a 1930*, Rivera, en la parte inferior del fresco, nos proporciona escenas de Cortés y

sus soldados que llevan armaduras con espadas levantadas, en plena matanza de los indígenas. El “suelo” del fresco está cubierto con indios aplastados, heridos y muertos, pero con todo, mantiene la dignidad de ellos a través de los numerosos símbolos de la cultura prehispánica; la concha, el dios Quetzalcoatl, los disfraces y máscaras sagrados. Arriba, vemos la cristianización de México; los aspectos más represivos a la izquierda y, moviéndose a la derecha, la benevolencia del defensor de los indígenas, Bartolomé de las Casas. Otra vez, Rivera, a través de su pintura, crea una narrativa interrelacionada de la conquista y sus crueldades, pero cada figura está clara, humana e iluminada con una luz soleada parecida a la del anterior.

Como hemos señalado, la Conquista fue, para Orozco, un proceso de horror, y la pinta en *The Coming of Quetzalcoatl*, *The Prophecy* y *Cortez and the Cross*. En *The Coming of Quetzalcoatl*, el dios azteca (asimismo maya) no es un pájaro plumado, sino el propio Hernán Cortés, que destaca de la hilera de dioses ancianos. Con su piel blanca, mira amenazador hacia el mundo indígena insospechado. A continuación, *The Prophecy* retrata una realidad fría y militarista de la cristianidad española. Un mundo desprovisto de ornamentación natural, el panel consta de un soldado con armadura, llevando una cruz, mientras, en el fondo hay marchando más soldados y caballos armados. Finalmente, en *Cortez and the Cross*, observamos la figura alta y robótica de Cortés, donde parece que su espada es una extensión natural de su brazo. Atrás, vemos un mundo fallado y caótico, con un cielo sangriento en el rincón superior de la izquierda. De hecho, sólo una cruz, de la misma altura de Cortés, queda elevada en el medio de los restos. Los colores gris y rojo predominan aun más en este grupo, concretamente en *The Prophecy* y *Cortez and the Cross*, y volvemos a notar la segmentación característica de Orozco en estos paneles. Efectivamente, es obvia su predilección por pintar un solo concepto,

en lugar de la narración épica empleado por Rivera. Además, nos fijamos que la estética de Orozco es mucho más moderna que la de Rivera, que, como hemos visto, se inspiró en las técnicas de los artistas precoloniales. Sin embargo, sobre todo, Orozco rechaza la “glorificación” de la Conquista, declarando que en cuanto a este <<...problema histórico (...)
hay que tratar [lo] con espíritu crítico>>.^{xx} Sin duda, ha empleado esta filosofía en la biblioteca Baker de Dartmouth.

Desde luego, la gran preocupación de Rivera y Orozco fue la Revolución mexicana, la que aparece una y otra vez en su obra, pero, como hemos descrito, de diferentes maneras. Continuemos con la *Historia de México*, donde Rivera, de estilo narrativo, que se va describiendo de izquierda a derecha, pinta el mural bajo los tres arcos izquierdos en la parte superior. Vemos, abajo del primer arco, la rebelión campesina contra la oligarquía blanca, y luego cada figura importante de la Revolución bajo los dos arcos siguientes; se ve a los generales Carranza y Obregón y los revolucionarios Villa y Zapata ante un conjunto de hombres, mujeres y niños, pobres y descalzos. Es como si estuvieran pidiendo y, al mismo tiempo, exigiendo que los líderes lucharan por ellos. No hay acción, como por ejemplo una batalla y su destrucción posterior, pero marca, con los documentos y banderas (Plan de San Luís Potosí, Plan de Ayala, Tierra y Libertad), los acontecimientos de los diez años de la rebelión y la guerra. Rivera no juzga la Revolución explícitamente, pero se consideraba pintor revolucionario y es bien sabido que siempre mostraba simpatía por el pueblo mexicano y sus héroes: Villa e incluso más, Zapata. Además su objetivo para este proyecto era: <<...*histórico-dialéctico*...>>,^{xvi} y de esta forma educativo. En sus palabras: <<*El derecho de la revolución*

se funda en que las obras de arte, que en el pasado eran auxiliares de la libertad y de la moral...>>^{xxii}

Asimismo, Orozco se veía como artista revolucionario a lo largo de su vida. No obstante, debido a sus experiencias en Orizaba y su genio crítico, nos muestra una Revolución sumamente diferente que la de Rivera. En primer lugar, la Revolución tiene su propio panel, separado del resto. El fondo es puro negro y de sombra, mientras que el primer plano consta de la figura solemne de Emiliano Zapata, el legendario héroe de la distribución de la tierra en el sur de México. En el segundo plano y a la derecha, a espaldas de Zapata, vemos al general Carranza con su mano levantada, en espera para apuñalarlo, sin duda mostrando las múltiples traiciones de aquel entonces. A la izquierda, observamos un grupo de generales- todos en tonalidades grises -derrumbados encima de una pila de oro, intentando con codicia alcanzarlo. En efecto, el fresco es una crítica ácida de la revolución y la capacidad del hombre de hacerse daño y de causar gran destrucción. De hecho, su ataque se vuelve sarcástico durante los años posteriores. Comenta que la lucha fue: <<...*el más alegre y divertido de los carnavales*>>.^{xxiii} Ahora bien, no quiere decir que no creía en la Revolución mexicana, todo lo contrario. Como Rivera, apoyaba siempre al campesino antes del hombre burgués, pero no podía ignorar las faltas y las promesas sin cumplir por los líderes después de diez años de guerra civil.

En resumen, hemos expuesto la vida y obra de dos de los más extraordinarios pintores del siglo XX, concretamente del hemisferio oeste: Diego Rivera y José Clemente Orozco. De sus juventudes en la Academia de San Carlos, a sus viajes estadounidenses y europeos, y luego el comienzo con la fundación del proyecto muralista al lado de Vasconcelos, hemos visto como

lograron un movimiento artístico-revolucionario, un renacimiento del arte único y auténticamente mexicano. Además, a través de sus ciclos de murales en la Palacio Nacional (Rivera) y en la biblioteca Baker de Dartmouth College (Orozco), hemos analizado como trataban a algunos de sus temas principales: La historia de México; su época prehispánica, la Conquista española, y, últimamente, la Revolución. En la *Epopéya del pueblo mexicano*, Rivera, debido a su formación clásica, su interés y fascinación con estilos indígenas y su actitud optimista sobre los valores de la revolución, pinta un mundo colorido con un futuro brillante. En cambio, Orozco, con su carácter escéptico y el deseo de mostrar el mundo con los elementos positivos y negativos, pinta un mundo más oscuro y fragmentado, pero con convicciones fuertes y claras. A pesar de todas estas diferencias, lo que es evidente es que ambos pintores intentaban, con sus murales, educar e informar al pueblo mexicano (y en este caso estadounidense también) de su historia y su cultura, intentando realizar un cambio progresivo en la sociedad: <<La gran ambición característica de los procesos creativos en América Latina (...) es producir una obra en la cual se dé cuenta de una interpretación propia de la historia de América>>. ^{xvii}

Sin duda, ambos artistas eran fundamentales para el movimiento autóctono mexicano y para conocimiento e inspiración de futuras generaciones.

-
- ⁱ Kettenmann, Andrea, (1997), *Diego Rivera*, TASCHEN, Hohenzollernring, p.
- ⁱⁱ Patterson, Robert H., (1964) "An Art in Revolution: Antecedents of Mexican Mural Painting," *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1964), p. 377.
- ⁱⁱⁱ Marín, Guadalupe Rivera, (1989), *Un río, dos Riveras: Vida de Diego Rivera, 1886-1929*, Alianza Editorial Mexicana, D.F., p. 56.
- ^{iv} Marín, p. 81.
- ^v Kettenmann, p. 19.
- ^{vi} Tur, Juan-Ramón Triadó (*Coordinación científica*) y Sánchez, Laura García (*Textos*), (2004), *Genios del Arte: Diego Rivera*, Banco de México, D.F., p.
- ^{vii} Patterson, p. 384
- ^{viii} Orozco, José Clemente, (1970), *Autobiografía*, México, Ediciones Era, p. 46.
- ^{ix} Orozco, José Clemente, (1983) *Textos de Orozco; estudio y apéndice Justino Fernández*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. p. 43.
- ^x *Ibíd*, p. 44
- ^{xi} Marín, p. 82.
- ^{xii} Azuela, Alicia, (1983) "Presencia de Orozco en la sociedad y el arte anglosajones," *Orozco: una relectura*, México, Universidad Autónoma de México. p. 189.
- ¹³ *Ibíd*, p. 179
- ¹⁴ Tur, p. 56.
- ¹⁵ Kettenmann, p. 58.
- ¹⁶ Eder, Rita, (1983) "De héroes y máquinas," *Orozco: una relectura*, p. 153.
- ¹⁷ del Conde, Teresa, (1983), "Sobre la personalidad de Orozco," *Orozco: una relectura*, p. 52.
- ¹⁸ Orozco, *Textos de Orozco*, p. 51.
- ¹⁹ Eder, p. 152

²⁰ Orozco, *Textos de Orozco*, p. 19.

²¹ Kettenmann, p. 58.

²² Marín, p. 82.

²³ Orozco, *Autobiografía*, p. 40.

²⁴ Eder, p. 156.