

Lectura: Leopoldo Castedo, "El Muralismo Mexicano" en *Historia del arte iberoamericano*, Alianza Editorial. V Centenario. Madrid, 1988. Tomo 2, IV Parte: Siglo XX. Pgs. 88-101.

El fenómeno mexicano, el más fuerte más diferenciado, nació, vivió y tomó cuerpo simultáneamente con la revolución agraria de 1910. Si los héroes de la revuelta popular ocupan su lugar en la historia política, el genio, la pasión y el fuego de un personaje centran el nacimiento y concreción de la revuelta artística. Gerardo Murillo (1875-1963) comenzó creando un símbolo de su repudio pasional al pasado, cambiándose su nombre hispánico por el de Atl, que significa agua en náhuatl.

Hombre paradójico si los hubo, en la Europa del 1900 compartió sus ansias políticas entre los antagónicos principios del marxismo y del anarquismo. Regresó en 1903 a México con la retina llena de imágenes monumentales del Renacimiento, ansioso de expresarlas con lenguaje fauvista y nuevas técnica. Fue entonces cuando inventó los «colores-atl», compuestos de cera, resina y petróleo, y pintó con ellos volcanes igneos y bacanales escandalosas. La primera exposición discrepante organizada con la colaboración de Clausell y Orozco, reunió a unos 50 pintores y unos 10 escultores. El éxito fue fulminante. Poco después, el 20 de noviembre de 1910, estalló la revolución.

El movimiento iniciado por el Dr. Atl en el «Centro Artístico» de 1910 se incubó después alentado por dos episodios que marcan el comienzo del muralismo mexicano: primero la solicitud del filósofo Vasconcelos, entonces secretario de Educación, a Diego Rivera para llevar a los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria la imagen de una voluntad nacional por todos conceptos necesaria para construir un mundo nuevo sobre las ruinas, la enfermedad, la crisis y el analfabetismo de un país desecho por la guerra civil. Segundo, la ordenación de ideas que siguió a las primeras tentativas de Rivera, Juan Charlot, Carlos Mérida, Xavier Guerrero y otros pintores, resumidas en el Manifiesto redactado por Siqueiros como «Declaración Social. Política y Estética» de un agresivo Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores.

De acuerdo con un programa destinado a socializar el arte, el Manifiesto repudia la pintura de caballete y todo el producto de los círculos intelectuales y aristocráticos, propugna la producción exclusiva de obras monumentales para el pueblo mexicano cuyo arte «es el más grande y de más sana afirmación que hay en el mundo».

La Revolución como tema sólo había sido cultivada de manera consecuente hasta entonces por Francisco Goitia. Participó en la lucha armada y al finalizar la contienda pintó en su Zacatecas natal «Baile de la Revolución» (1916) y «El Ahorcado» (1917). Poco después se transformaría en verdadero misionero cultural identificado con la entraña indígena. Su obra culminó en «Tata Jesucristo» (1926) donde se encuentra con Orozco en la desgarradora expresión de un dolor de siglos. Tan suyo hizo ese dolor, que abandonó toda relación «burguesa» y se incorporó a la vida de los indios de Xochimilco, convirtiéndose para ellos en «Tata» de carne y hueso.

Orozco (1883-1949) trabajó primero casi exclusivamente la caricatura política. En 1916 muestra en una exposición memorable su tema del momento, la podredumbre de la sociedad que pretende extirpar, seres deformes, prostitutas, engendros. Deliberadamente, luego de dejar constancia de ese mundo abominable, lo mueve la intención de transformar tales personajes en los héroes a arquetipos de la Revolución, hasta llegar a la trinidad del campesino, obrero y soldado en el Mural de la Escuela Nacional Preparatoria (1923), siempre con el dolor en las entrañas.

Mientras tanto, Siqueiros viajó a Europa en 1919 como agregado militar de la Embajada de México en Madrid. En París conoció a Diego Rivera.

El encuentro con Siqueiros fue decisivo, energía acumulada hasta entonces, sin otro horizonte que la autoafirmación llevada al límite de lo perfecto, encauzó a Rivera en la disciplina de marxismo, por entonces de gran moda entre los intelectuales de Europa, en cuanto sistema, y en el amor exaltado por la Revolución Mexicana en cuanto motivación fundamental. Mientras Siqueiros organizaba un movimiento comunista en Barcelona con su «llamamiento a los plásticos de América», Rivera regresaba en 1921 a México. Con estos antecedentes y el ofrecimiento de Vasconcelos, «la pintura mural —según se encontró en 1922 la mesa puesta».

El Manifiesto había establecido las bases: pintura grandiosa, cuanto más descomunal mejor; realismo absoluto, sin concesiones de ninguna clase al desahogo de actitudes líricas; dolor, mártires desgarrados como basamento emocional de los nuevos constructores; técnicas renovadas que hicieran la historia llevada a los murales más vibrante y atractiva al pueblo; libertad en las responsabilidades del tratamiento individual y, de aquí, desahogo de una crítica recíproca, que resultó la más de las veces violenta y que fue a la postre el germen de la disgregación y del cierre del ciclo histórico-artístico.

La actitud directriz que el Dr. Atl impusiera al período germinatorio correspondió en el de la cristalización a Siqueiros. Es éste, sin duda, su mayor merecimiento histórico. Como el Dr. Atl, Siqueiros encarna un cúmulo de contrasentidos. Su profesión de fé ortodoxa e inapelable no fue obstáculo para la búsqueda permanente de renovaciones en técnicas, instrumentos y multería. Su angustiosa curiosidad le hizo dejar buena parte de la obra inconclusa. No menos de seis murales gigantescos quedaron a medio camino, entre otros «Patricios y Patricidas» en la Aduana de Santo Domingo y el conjunto del antiguo Museo Histórico de Chapultepec. Con todo, su desaparecida «América Tropical» en el Plaza Art Center de Los Ángeles, California; «Por una seguridad completa y para todos los mexicanos» en el Hospital de Zona 1 del Seguro Social, califican a Siqueiros como el gran innovador de la pintura mural contemporánea.

Tal vez el más acusado contrasentido de la obra de Siqueiros radica en la indiscutible calidad, desde el punto de vista plástico, de sus trabajos de caballete, sobre todo los que buscan mayor libertad, desde su desgarradora «Madre Proletaria» hasta «Nuestra imagen actual» y sus «Abstracciones».

Inconformista permanente, encarcelado en su país y desterrado de él varias veces, en heroico combatiente de la guerra civil, Siqueiros nunca dejó de buscar nuevos métodos, diferentes técnicas. No pocos de sus experimentos fueron fallidos. Sus murales de Los Angeles han desaparecido. En 1935 sostuvo una apasionada polémica con Rivera que constituye un verdadero recuento de logros y fracasos. La disputa fue tan violenta como constructiva, porque Rivera siguió exactamente el camino opuesto. Dueño de una sabiduría laboriosamente lograda, que amplió sus colosales dotes, trazóse una sola línea de conducta y la siguió sin vacilaciones.

Superadas las etapas de asimilación, el Rivera muralista es un pintor académico y conservador, realista hasta el ínfimo detalle. No daba ninguna idea por sentada ni dejaba a la clientela por él solicitada, analfabeta en su mayoría, libertad de interpretación. Todas sus escenas siguen un dialéctico principio en el cual lo malo son los españoles esclavizadores y lo bueno los indios humillados. Tampoco se permite el lujo de acudir a alegorías muy elementales. Rivera muralista es un narrador, un historiador que cuenta a sus conciudadanos la sus gestación, el desarrollo y la

esperanza de México desde sus remotos orígenes. Los murales del Palacio Nacional fueron iniciados en 1929 interrumpidos varias veces. Rivera dio los últimos toques a su obra mayor en 1952 y la dejó inconclusa.

El folklorismo de su pintura de caballete, los intentos escultóricos como la fuente de gradería de piedras y azulejo con la figura del dios Tlaloc, el relieve con piedras multicolores en el Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria, distan bastante, en una estimativa elemental a la que era él tan aficionado, de sus murales del Palacio de Gobierno. Pero el juicio histórico ante Rivera por fuerza ha de cuadrar con su importancia en la evolución cultural de México, con su prestigio y el prestigio que dio a su país, más que en sus intrínsecos valores plásticos.

Completa el trío de los llamados «tres grandes» del muralismo mexicano, el de más significación plástica universal, habida cuenta la mencionada escala de valores. José Clemente Orozco fue el único que tomó al pie de la letra las violentas incitaciones del «Manifiesto», al destruir la mayor parte de sus murales de la Escuela Preparatoria. Su drástica actitud no respondió a una rebeldía fundada sólo en su calidad de tal. Lo que Orozco preocupaba era no imitar, llevar a cabo su obra, sinceramente, de acuerdo con sus propios medios y sus propias ideas.

Orozco fue un iconoclasta que no circunscribió su necesidad de destruir imágenes a una finalidad ortodoxa, programática, como Rivera y Siqueiros. Además nunca en él estuvo divorciada la obra de arte con las ideas. Sin en Rivera vemos con frecuencia una realidad fotográfica, en Orozco está siempre presente la pincelada del genio; al describir un episodio tiene el espectador la conciencia de que si la importancia del episodio prescribe o pericleta, la pintura está ahí siempre, como pintura. Hablando de «grandes» el parentesco intrínseco de Orozco está mucho más cerca de Tamayo que sus hermanos muralistas.

La temática de Orozco gira en torno de un lamento que casi siempre es grito. Su denominador común es el de la potencia ilimitada, siempre trascendente, cualquiera que se anécdota circunstancial o el tema histórico. Por otra parte, apenas le tienta el pasado como tal, sino como reflejo de un hacer contemporáneo que, por su miems envergadura, adquiere de inmediato un puesto marcado en la Historia.

Orozco no fue un escéptico, sino un atormentado que vivió una agonía unamunesca. Sus medios de expresión son asimismo directos y precisos. No concibió la calma ni dio reposo a su tensión. La única calma en él es la de la muerte.

En la Escuela Preparatoria pintó al fresco «La Trinchera» (1922). «La destrucción del viejo orden», «La huelga», «La Trinidad, campesino. obrero y soldado» (1923) y, hasta 1927 «Los nuevos ideales» y los murales de tema histórico «El origen de la América Hispánica». Entre 1927 y 1934 trabajó en Estados Unidos: su «Prometeo», tremendo, en el Pomona College de Claremont. California... «La mesa de la fraternidad universal» en la New School for Social Research de N. York. mesa que reúne ejemplares de todos los pueblos de la tierra presididos por un negro: trata de nuevo el tema histórico pretérito en una síntesis del desarrollo de América en el Dartmouth College de Hanover, New Hampshire, que termina con su dramático «Cristo destruyendo su cruz» antes de que un aluvión de cañones acabe con la civilización.

A partir de 1934, año de su regreso a México, la acíbara crítica a la sociedad contemporánea es más y más violenta. «La Katharsis», donde prostitutas cínicas rien ante una avalancha de hombros y armas, mural del Palacio de Bellas Artes (1934), es el clímax que lo seguirá hasta sus últimos intentos, ya no tan vigorosos.

Como Rivera y Siqueiros, fue eventualmente un muralista. El tremendismo está bien patente en sus acuarelas, temples, óleos, litografías, piroxilinas y dibujos, pero la temática es casi idéntica a la de sus grandes concepciones.

De este sucinto empeño por valorar en la obra de Orozco y en su significado el peso que representó, no solo en la pintura mexicana, sino en la de Hispanoamérica e incluso Estados Unidos en conjunto, destaco tres aspectos que considero fundamentales: la estridencia, el compromiso y la angustia.

La estridencia --que no es patrimonio exclusivo de él ni de nadie-- domina la obra plástica de Orozco, e incluso está justificada en muchos de sus escritos. De una y otros emerge el obsesivo autorretrato de un ácrata justiciero, de un blasfemo piadoso, de atrabilis explicable y aún razonable en cuanto fustigador de flaquezas, soñador en sociedades menos desastrosas que las de sus contemporáneos, dentro y fuera de México. De aquí la razón de ser de sus dos "ídolos estéticos", El Greco y Cervantes. A fuer de buen mexicano, cree en la utopía, tan consustancial con la historia de su país desde el siglo XVI (y tal vez aún antes).

Su obra entera está llena de estridencias. En «Cuatro Mujeres», 1942, la acuarela del mismo título de 1945 y «Tres Mujeres» de 1913, en contraste con el legendario machismo de su tierra, Orozco otorga a la mujer como tema (hay otros muchos ejemplos) una dimensión de que carecen sus predecesores y continuadores, pero siempre es una dimensión estridente. A veces, como en la acuarela de 1945, se solaza en el sarcasmo de viejas iconogramas (El Rapto de Europa); en su tempera «Cabeza de Mujer», 1945, se deja seducir por la tentación, también distorsionada, de las cabezas picassianas, pero con libertad absoluta y sin referencias dentro del común sarcasmo; otras, en fin, coincide, asimismo sin relación directa alguna, con el movimiento brasileño «Antropofagia» -- que arranca de la Semana de Arte de Sao Paulo y se proyecta en el «Cinema Novo», como advertimos en «Danzas Negras», 1946.

La estridencia también lo liga con su inspirador, José Guadalupe Posada, sobre todo en «Juegos de Prostitutas», 1913; pero en obras de la misma época, Orozco evita la calavera y el esqueleto, tan típico del grabador popular. En los «Juegos...» las caras disimulan, bajo un pellejo pálido, el hueso casi mondo. En varios dibujos, como «El Reaccionario», «Baile Aristocrático», «La Cucaracha», I y II y «Guerra», Orozco, a pesar de que no hay esqueletos al aire, trasciende su deuda al buril del grabador artista de las calaveras. Sin embargo, en estos y otros muchos ejemplos, se advierte una diferencia esencial y muy definidora de ambos: en Posada hay humor dentro del sarcasmo Orozco el humor no existe, sólo la sátira estridente.

Toda la obra de Orozco está saturada de incitaciones a la asociación con otras motivaciones paralelas, sin que cuadre en modo alguno establecer relaciones de contactos o influencias. Por ejemplo, en «El Salón» 1913, y en «La hora del Gigolô» (¿no fue esta obra intitulada originalmente «La Hora del Chulo»?) 1913, hay una clara identidad, desde pinturas casi antípodas y temáticas muy dispares, con los muy posteriores sarcasmos de Figari en Montevideo.

Los retratos de personajes y amigos son clásicos, incluso amanerados, condescendientes y empastados. En cambio, los autorretratos expresionistas, que mucho coinciden en los trazos vigorosos con los de Van Gogh, incluida la presunción de locura, son enérgicos como flechas y naa modesto, de 1940 y de 1946, si bien no tan estridentes éste como los otros, más incisivo en el triángulo frontal del ceño ásperamente fruncido. Más incisiva aún es su extraordinaria autocaricatura, tan distante

y distinta del Rivera niño, que camina de la mano de Posada en el Mural del Hotel del Prado.

La primera estadía larga de Orozco en Nueva York (1927-1934) sobre todo durante el desamparo de los duros tiempos que precedieron al «crash» hasta encontrar su alma mater en Alma Reed ¿en qué medida debió contribuir a la afirmación de su queja estridente? Las buenas relaciones personales, incluida la de García Lorca, apenas mitigaron la visión siniestra que trasciende en sus pinturas «Subway», «Elevado». «El Puente de Queensborough», tan distinto del suavemente impresionista de Torres García «Brooklyn Bridge». En el «Queensborough» emerge con irrefrenable fuerza la raíz estridente de Orozco: las masas quebradas de la base del puente no nos dicen de una catástrofe yanqui, nos hablan de una catástrofe mexicana. También cabe notar en esta etapa neoyorquina un atisbo de tentación por el constructivismo de Malevich, Tatlin y Rodchenko, por esos tiempos ya pasados de moda en cuanto a su forma primigenia. Esta transitoria tendencia se intuye en «Construcción» e, incluso, en «Los Muertos».

El compromiso de Orozco no lo fue con la circunstancia --en permanente oposición a Rivera y Siqueiros-- sino consigo mismo. Ya he hecho caudal de su actitud de ácrata impenitente y de su aspiración a la utopía. En esta pretensión, el compromiso se pierde y se confunde, entremezclado con otras constantes: el misticismo y la angustia en procura de la verdad, de su verdad. «Pintura para el Pueblo. Pero si el Pueblo mismo hace su propia pintura; no necesita que se la hagan...» escribe a su amigo Jean Charlot. Las raíces de su «compromiso» con el pueblo hay que buscarlas ---lo que no es difícil-- en sus cotidianas contemplaciones de la ventana del taller a la calle en el Guadalupe Posada trabajaba para grabar y enriquecer a su editor Vanegas Arroyo.

Por otra parte, en cuanto compromiso, la crítica social, coincide Orozco con el desarrollo del primer expresionismo europeo (Brücke) incluidas las deliberadas distorsiones de Pechstein, Munch y Nolde, sin que ello quiera decir, en modo alguno, que el mexicano se inspira en el «Puentes», del Viejo Mundo. Fue una --insito-- coincidente puesta al día. Por eso el compromiso de Orozco fue tan distinto de Siqueiros y Rivera. Orozco no tuvo del contemplaciones con nada ni con nadie; nunca trató de complacer ni al individuo ni a las multitudes. Las dos litografías de 1935, «Manifestación» y «La Masa» entrañan un sarcasmo sangriento, mucho más agudo que los empeños postreros de Siqueiros en el Polyforum y que las estampas proselitistas de Rivera.

Por las mismas razones, el tema sacrosanto del indio fue tratado por Orozco sin paternalismos ni dicotomías maniqueas. Incluso cae a veces en la tentación --cuánto sarcasmo involucra esta actitud-- de aceptar el convencional, discriminatorio y etnocéntrico «feísmo» del europeo. Tal es el caso de «Cuadrilla India», 1947.

Orozco no regateo su entusiasmo por Revolución: pero no la realizó, tal vez porque desde el principio intuyó las insuperables dificultades que enfrentaba. No en vano, ilustra a Azuela en «Los de Abajo». A la postre, su pintura de la Revolución quedó en la Historia muy cerca de «La Muerte de Artemio Cruz», de Carlos Fuente y de las autocríticas de Cosío Villegas. En definitiva -- y horas es ya de que repitamos lo tantas veces se ha dicho -- lo que importa y lo que queda de su pintura, más que el episodio, es la pintura misma, con tal.

En los «Desfiles zapatistas», el gouache sobre papel de 1930 es más consecuente con la mantenida ideología de Orozco que el muy popular y el muy reproducido óleo del mismo tema, responsable en buena parte, con otras obras del mismo Orozco y muchas más de Rivera, del manierista indigenismo que invadió los

países americanos de fuerte raíz precolombina. Pero la proyección de Orozco, consecuencia sin duda de la honestidad de su compromiso y de su calidad como pintor, discurrió no sólo por el camino indicado. El «Niño Muerto» introduce a carta cabal el segundo camino, el de la consistencia en una forma de tradición mexicana, con su más claro exponente en José Luis Cuevas y, a posteriori, en el grupo «Nueva Presencia» (Corzas, Góngora, Belkin, Muñoz, Ortiz y Sepúlveda). Basta la declaración de Cuevas al respecto para cerrar con todos los honores este acápite: «Gradualmente me fui aproximando a la personalidad que, hasta el día de hoy, considero verdadera fuente y razón de ser de mi obra y de mi personalidad. Siempre lo he dicho: me satisface plenamente haber comprendido a tiempo el mensaje y la grandeza de José Clemente Orozco, posiblemente la figura cimera de nuestra plástica y uno de los artistas fundamentales del siglo XX».

«Tiene el hábito del dolor» dijo de Orozco Anita Brenner. Cabe preguntarse en qué medida la estridencia de Orozco pudo haber sido, desde sus primeros pasos hasta sus últimas y más poderosas creaciones --como la considerada por los críticos e historiadores la obra cumbre del Hospicio Cabañas-- el desahogo de una angustiada crónica, de un atributo muy mexicano que Leopoldo Zea sitúa en la zozobra, sobrepasan los lindes de la lucubración para encuadrarse en los de una ostensible realidad en su pintura. La angustia de Orozco tiene mucho de la agonía existencial de Unamuno y, como el filósofo, vierte en un permanente, implícito misticismo que, en el caso de Orozco es, además, revolucionario. La actitud ácrata a que me he referido un par de veces solo tiene en él una salida positiva: la sublimación del espíritu. De aquí su vasta temática místico-religiosa. De aquí también el reencuentro post-mortem con una España que Orozco sintió y valorizó en lo que ella tiene de menos episódico y de más permanente.

El misticismo de Orozco no es en modo alguno blandengue, por el contrario, es tan militante y fustigador como su actitud social ácrata. Buen ejemplo lo muestran los estudios para el mural del Hospicio Cabañas «Franciscano e Indio» y el retrato de Felipe II, que recuerdan las elementales fustigaciones de Guaman Poma de Ayala, así como la celebrada frase de Unamuno «España conquistó América a cristazos».

La temática religioso-espiritual de Orozco por otra parte, es también nutrida. Su primera versión del «Cristo destruye su Cruz», de la Escuela Preparatoria (1922), lo dejó insatisfecho. Consecuente con la declaración iconoclasta del agresivo Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, redactada por Siqueiros, he indicado ya que destruyó casi todo el mural, salvo la cabeza. Después reiteró el motivo, con nuevos ímpetus, en 1932 para el Dartmouth College y en 1943 en óleo sobre tela. En los tres casos se trata de un Cristo Justiciero, iracundo y revolucionario.

También fue en él obsesiva la sublimación de la justicia en lo terreno, a través de la sátira mordaz de los murales del Tribunal en lo divino, en múltiples ejemplos: «El Padre Eterno», «El Misionero», «Conquista y Evangelización», «Pie derecho de Cristo», «Franciscano», «Crucifixión», «El Gólgota», «Resurrección de Huron», «Procesión» con sus figuras desleídas que apuntan una suerte de glosa o trasmutación de El Greco.

Otra constante en la obra original de Orozco es la despreocupación, que podría haber estado involucrada en su angustia mística, por la ternura. Sólo cuando desahoga aquel sentimiento se suaviza la constante dureza de sus diatribas. Varios ejemplos comprueban este aserto, como la litografía «El Misionero», impreso de amplia difusión, que concuerda con similar espíritu y probablemente influenció a Portinari en sus murales sobre la Evangelización en la Biblioteca del Congreso de Washington (1942).

Orozco no es sólo -ni mucho menos- el resultado de plurales herencias. Lo que cuenta y vale históricamente es su lapidario juicio sobre lo que el arte latinoamericano ha sido, es y deberá ser en la concordante valoración que estas notas pretenden:

«El arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las antiguas tradiciones del Viejo Mundo, ni en las tradiciones aborígenes representadas por los restos de nuestros antiguos pueblos indígenas... o en su actual folklore. Si han aparecido nuevas *razas* sobre la tierra del Nuevo Mundo, estas *razas* tienen el ineludible deber de producir un Nuevo Arte en un medio espiritual y físicamente nuevo. Cualquier otro camino es plena cobardía».

El éxito del Muralismo mexicano levantó en toda Hispanoamérica una oleada *indigenista* que pareció por momentos invadir Academias, Escuelas y Talleres de artistas independientes. Desde 1933 la Escuela de Bellas Artes del Perú impuso el tema del indio y de sus ambientes, ciertamente tratado con técnicas europeas y, en el mejor de los casos, mexicanas. La vinculación con los «tres grandes» especialmente con Siqueiros, fue aún mayor en Bolivia. Antes incluso del Salón de Mayo de 1939 del Sindicato de Artistas y Escritores del Ecuador, se encauzó en este país el indigenismo, inspirado a su vez sobre todo en Rivera, como movimiento de rebeldía contra la Academia. En Colombia se nutrió con la permanencia por tres años de su principal impulsor en México, y en Chile la reiteración del tema indigenista coincidió con el realismo socialista de su más destacado exponente.

La fuerza de este arraigo en el Muralismo mexicano fue en algunos casos de tal magnitud que algunos de los cultores del indigenismo han mantenido tal inspiración durante toda su obra.