

Del caos al orden: visiones de la violencia revolucionaria en Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaros Siqueiros

Daniel Avechuco Cabrera

Universidad de Sonora

Abstracto: Después de la etapa bélica de la Revolución mexicana, el Estado emprende un proceso de institucionalización con miras a afianzar el poder político. Como parte de ese proceso, alienta una serie de representaciones culturales con el propósito de fabricar una imagen propicia de la Revolución y del gobierno emanado de ese movimiento social. En tal contexto, el muralismo es fundamental: proyecta una Revolución dramática y épica que refuerza la retórica oficial, particularmente en lo concerniente a la violencia revolucionaria.

Palabras clave: Muralismo mexicano – Violencia – Revolución – Estado – Épica – Nacionalismo

Introducción

Las primeras representaciones de la Revolución, en tanto que son contemporáneas del evento, carecen de una idea que las vertebre. Entonces no se sabe a ciencia cierta si lo que sacude al territorio nacional es un levantamiento aislado y por lo tanto transitorio, o si la revuelta es la punta visible de una inquietud más extendida y de mayor trascendencia. A falta de distancia histórica y de tiempo para meditar y discernir el significado profundo que acaso se esconde tras las calamitosas apariencias, no hay un velo que disimule la violencia derivada de la guerra. Incluso la prensa progresista, o sea aquella tendiente a interpretar la Revolución como la respuesta necesaria a un régimen pernicioso e injusto, se muestra horrorizada ante lo aciago que resulta el panorama durante los primeros compases de la refriega. Esta prensa, teóricamente transigente con los excesos propios de una insurrección de dimensiones nacionales, no logra aprehender discursivamente el revuelo social si no es recurriendo a la metáfora o al símil: la Revolución como una fuerza de la naturaleza, impetuosa, avasallante, inherentemente desmesurada.

Es claro que esta desmoralización se ve agravada por las continuas discordias caudillistas. Además de prolongar, dispersar y recrudecer la violencia, la pugna entre facciones hizo que fuera difícil, como expone Benjamin Thomas, fijar el rostro y el significado de la Revolución, atribulado testigo de una

retahíla anárquica de ‘istas’: maderistas, magonistas, zapatistas, constitucionalistas, convencionistas, villistas y carrancistas, por sólo nombrar a los más prominentes. En poco tiempo llegó a haber una serie de tradiciones revolucionarias que competían entre sí, cada una sustentada por memorias colectivas disonantes. (75)

Caos y divisionismo: es probable que este binomio determine las primeras representaciones culturales de la Revolución, que no poseen ni una décima parte de la épica que irrigará el imaginario canónico del conflicto armado algunos años más tarde. Fuera del circuito político, donde ya se están sentando las bases de una revolución populista, el sector popular sigue siendo observado con la característica repulsa de la clase media ilustrada, pese a que se le reconoce el derecho histórico al desquite: sus exhibiciones de “barbarie” —percibidas directamente o conocidas sólo a través del rumor prejuicioso y tremendista— terminan ofuscando incluso a las mentes más liberales, que a ratos extrañan la calma del porfiriato. Los ingredientes de la futura epopeya nacional no han madurado, de manera que por el momento la Revolución no es más que una guerra sanguinaria.

Estas circunstancias nos han legado una galería del horror, compuesta por novelas, crónicas, grabados, fotografías y pinturas. Una muestra representativa de esta galería es *Los crímenes del zapatismo* (1913), de Antonio Damaso Melgarejo, obra supuestamente testimonial que busca desacreditar la causa zapatista. Para ello, el autor elige una de las estrategias más socorridas durante las pugnas faccionales: hacer hincapié en las prácticas de violencia de la banda cuestionada. Puesto que semejante maniobra se vislumbra desde la introducción del texto, no sorprende la meticulosidad del relato, especialmente cuando se trata de una escena violenta: “Cuántas niñas de ocho y diez años deshojaron las corolas de sus flores todavía en botón, ante la ferocidad de aquellas bestias humanas, que sin piedad mataban a las que se oponían, para dejarse caer furiosamente clavando los erectos nervios de sus garras, en los cuerpecitos agonizantes de las púdicas doncellas” (91). Melgarejo muestra harta habilidad para enumerar métodos de tortura tanto física como psicológica, y por si los niveles de minuciosidad y de explicitud no fueran suficientes, la truculenta narración es reforzada por una serie de grabados realistas, cuyo pie descriptivo resulta redundante dada la elocuencia de las imágenes. Ahora bien, pese a que Antonio Melgarejo acepta que las desmesuras de las clases populares suponen la respuesta natural “a una interminable cadena de dolores nunca consolados, a una infinidad de quejas jamás oídas y a los vehementes deseos de venganza” (7), la realidad es que *Los crímenes del zapatismo*, como tantas otras obras de su tipo, apela a los estereotipos a través de los cuales las élites concebían a las clases populares para darle fuerza a sus testimonios:

Si un pueblo culto, como la noble Francia, se ha dejado arrastrar por excesos tan salvajes en medio del paroxismo de su enojo en los horrores del 93, ¿qué podemos esperar de nuestras masas ignorantes? Exteriorizaciones de barbarie, convulsiones anárquicas y actos brutales que se sintetizan como un símbolo de horror, en la palabra zapatismo... (104)

Cribadas por el tamiz de prejuicios clasistas, estas representaciones del ejército de Zapata ayudaron a confirmar los miedos que la agitación social había suscitado entre la clase media de las grandes ciudades y ofrecen un principio de explicación de la difícil, lenta y problemática apropiación del pueblo como símbolo de la Revolución.

El universo pictórico también dejó visiones de muerte y destrucción. En este terreno, la figura de Francisco Goitia es sin duda la más destacada. En 1912, después de un viaje de aprendizaje por algunos países europeos, se incorpora al villismo como pintor oficial de Felipe Ángeles. Conocer la guerra de primera mano le permite experimentar como artista algunos de sus horrores, lo cual marca su obra de forma decisiva. Dice Antonio Luna Arroyo, uno de sus biógrafos:

Los otros artistas, incluyendo a José Clemente Orozco y a David Alfaros Siqueiros, hicieron pintura revolucionaria, pero desde el escritorio. Son revolucionarios ideológicos, plásticos, solamente.

Otros han pintado la Revolución de oídas, de lecturas; hacen demagogia pictórica. Él [Francisco Goitia] no es así, no puede ser así; él vivió, sufrió y pintó nuestro movimiento social. (102)

De estas circunstancias derivan cuadros como *El baile de la Revolución* (1916), que presenta una fiesta tras la batalla, pero también *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1913-14), donde la confusión de los elementos en juego —jinetes, cuerpos, armas— podrían muy bien remitir al caos y a la ausencia de un rumbo claro, significado que corrobora, hasta el paroxismo de la desesperanza, el título de la obra. Sin embargo, su visión más tenebrosa de la guerra la encontramos en obras como *Dibujo del ahorcado* (1914), *Paisaje de los ahorcados* (1914), *Los ahorcados* (1914), *La cabeza y el cuerpo* (s. f.), *El ahorcado* (s. f.) y *Cabeza de la bruja* (s. f.). Estos trabajos pintan la lucha armada como un panorama desértico y siniestro, donde los únicos actores son cadáveres colgantes, cabezas cercenadas, pájaros ominosos y rostros deformes, y lo hacen en una época en la que José Clemente Orozco preparaba *Casa de lágrimas*, su serie sobre el universo prostibulario, y Diego Rivera aún experimentaba con el cubismo.

Como podemos advertir, tiempo antes de que irrumpiera el nacionalismo revolucionario, las representaciones de la Revolución hacen énfasis en los motivos de la destrucción y la muerte. Mientras que algunos periodistas hallan en el campo de batalla la confirmación de sus prejuicios de clase y de raza y los grabadores adeptos a una

facción orientan su talento al dibujo amarillista y tendencioso, algunos pintores se ven avasallados por la cercanía y la ferocidad de la guerra, que quita muchas vidas a cambio de muy poco. El resultado de todo esto es una cosecha de representaciones que reproducen estéticamente la agitada realidad de forma inmediata, sin tiempo apenas para la reflexión. Las esporádicas intervenciones de algún intelectual para explicar tanto desorden, como las de Luis Cabrera o José Vasconcelos, también fracasan; demasiado peso tienen la catástrofe y la confusión ideológica como para encontrarle el sentido a una revolución cuya mayúscula inicial es por el momento una típica muestra de la ampulosa retórica política.

Por más que requiriera de mucho tiempo, con todo, la reelaboración épica¹ del conflicto armado emprendida por el Estado alcanzó el éxito: así lo prueba el hecho de que en el imaginario sobre la Revolución las escenas tremebundas de Melgarejo o los colgados de Goitía ocupen una posición muy marginal, en caso de ocupar algún espacio. Dicha reelaboración hizo posible, entre otras tantas cosas, que la violencia revolucionaria adquiriera un definitivo revestimiento de justicia social, lo cual ayudó a mitigar los debates acerca de los excesos de las clases populares.

El nacionalismo cultural, el canon de la Revolución y la violencia popular

En 1923 aparece un boletín de la Secretaría de Educación Pública titulado “Invitación a los intelectuales y maestros para que se inscriban como misioneros,” en el cual José Vasconcelos, entre otras cosas, se dirige a los artistas y los insta a que abandonen sus torres de marfil y se vuelquen con el pueblo, que los está esperando con los brazos abiertos para su redención intelectual:

Si sois artistas, ¿cómo esperáis hallar inspiración bajo el techo de la oficina o del hogar, o en medio de la estupidez de los salones? Si queréis hacer obra mañana, id primero a conocer la fatiga y el llanto, la claridad de los cielos y la altura del monte; id a despertar almas, que cada una de que se despeje será como una estrella que aparece en la tierra [...] ¡Soldados del ideal, más fuertes que todos los soldados de la materia, la Nación os llama; despertad dentro de vosotros todas las ambiciones de gloria y de bien, porque sonó la hora de una misión sublime! ¿Acaso no

¹ Me apego aquí al concepto de *épica* de Mercedes Comellas, para quien es una manera de organizar el mundo en la que sólo hay una perspectiva narrativa, que es absoluta e inalterable y tiende a corresponderse con lo social, cultural y políticamente hegemónico. Según Comellas, esta rigidez comporta ventajas a la hora de abordar la violencia de Estado: “Los defensores están siempre identificados con el punto de vista de la narración, y por supuesto con el *nosotros* que se quiere distinguir de los *otros*, el enemigo peligroso con el que sólo cabe un enfrentamiento violento pero sancionado y autorizado por la moral y el poder” (225). Dadas estas ventajas, se entiende por qué esta forma de organizar la memoria histórica sea especialmente benéfica para el fortalecimiento de los Estados-nación.

sentís en las plantas el ansia de pisar la tierra, y que en el corazón se os enciende pensando en las almas que ansían la luz? (177-178)

El reclamo de Vasconcelos no es fundador ni mucho menos: se encuentra en la línea de una inquietud que Miguel Ángel Osorio —que acostumbraba firmar sus trabajos como Ricardo Arenales— inaugura en una reseña de la *Antología de poetas modernos de México* (1920). En su texto, Osorio sostiene que los poetas de su generación son todavía porfiristas, razón por la cual les pide que su verso “ponga la levadura generosa del amor a la Patria de la esperanza de los proletarios,” convencido de que la “posteridad llama simple retórica lo que no está nutrido con sangre” (citado por Díaz 61). Unos años más tarde, la preocupación se mudará al ámbito de la narrativa, ya con otros actores, y luego, en los primeros compases de la década de los treinta, el debate se abrirá a todas las posibilidades artísticas. Si bien hubo tantos matices como polemistas, la controversia podría resumirse en una disyuntiva: ¿el arte debe ser nacionalista y popular y guiarse por un compromiso social, o debe ser cosmopolita y considerar la forma su principal interés? La balanza, visto lo visto, se inclinó en favor de quienes entendían que el arte debía ser formalmente ortodoxo y estar comprometido con el pueblo y su realidad social. Esta postura, sin embargo, significaba no sólo abordar temáticamente la Revolución, sino apegarse al programa revolucionario oficial, particularmente en lo tocante a la defensa de las clases populares. Comenta Víctor Díaz Arciniega sobre este punto: “Casi sobra decirlo: en vez de una propuesta ‘estética,’ se trata de una propuesta política” (128). Esta situación redundó en la proliferación de expresiones artísticas en las que la representación del sector popular —en especial el campesinado— concordaba en muchos aspectos con la visión oficial de la lucha armada.

De esta manera, el clima cultural que se instaura a partir de los años veinte estimula, acoge y promueve un grupo de obras que, en consonancia con las demandas de Ermilo Abreu Gómez y otros tantos mexicanistas, ofrecen cuadros de la Revolución en los que destaca un cariz épico o dramático. Así pues, a diferencia de las representaciones de la década precedente, en las cuales predominaba la zozobra, el fatalismo y la exposición directa de la “barbarie” de las clases populares, en la nueva producción artística destaca una visión si no optimista, al menos sí una que o bien da preponderancia a los ideales y frutos de la Revolución y se fija menos en el muy accidentado desarrollo del movimiento, o bien hace hincapié en los fundamentos sociales que le subyacen a ese accidentado desarrollo. Este enfoque necesariamente altera el concepto de violencia revolucionaria: no fue la materialización sanguinaria de los atavismos que llevan las clases bajas en la carne y en el espíritu, ni la consecuencia natural de la falta de civismo, moral y educación, sino la forma que tomó el deseo de cambio social del noble y mártir pueblo mexicano. La violencia fratricida y destructiva cede su lugar a una violencia que está destinada a reconstruir la nación y que es unánime en tanto que su ejercicio conlleva una consigna muy clara: ha de dirigirse al enemigo de la patria. Cabe señalar que estas premisas resultan más o menos transparentes dependiendo de la clase de

expresión, de obra y de artista, y que en algunos casos es posible advertir resabios del pesimismo que inundan las primeras representaciones. Esto implica, pues, que la versión canónica del proceso revolucionario no se impuso como programa, sino que operó como una fuerte influencia, experimentada de muy diversas maneras.

La Revolución como lucha de clases: el muralismo y la violencia popular

El papel de la primera generación de muralistas en la manufactura del imaginario canónico de la Revolución es de una relevancia irrefutable. El peso de su contribución es directamente proporcional a la complejidad que implica tanto interpretar el contenido ético y estético de sus frescos como descifrar su vínculo con las esferas oficiales. Las pocas certidumbres que existen al respecto, como que el Estado los convocó por medio de la Secretaría de Educación Pública y que les proporcionó algunos espacios públicos, no bastan para definir con precisión la naturaleza auténtica de la relación entre los muralistas y los gobiernos posrevolucionarios. Octavio Paz utiliza el adjetivo *oficial* para describir el arte de aquéllos, prolongación de una lectura que probablemente instaura Luis Cardoza Aragón, quien a mitad de la década de los treinta opinaba así del muralismo:

El Estado siempre busca en América a constituirse en iglesia y esa pintura ocasional y provisional, se puso al servicio de este Estado dogmático, de esta iglesia laica. Este oportunismo es una de las causas fundamentales que han molestado la evolución pictórica de México. Nos encontramos con un arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado. (“Arte” 30)

No obstante, el término *oficial* no sólo no ayuda a resolver el problema, sino que además fomenta una visión bastante simplista del fenómeno. El propio Octavio Paz, a raíz de un análisis pormenorizado de la obra de José Clemente Orozco, matiza su posición inicial: “El muralismo fue un movimiento complejo, contradictorio, irreductible a una sola dirección y en el que participaron diversas personalidades, cada una dueña de una visión particular del mundo” (“Ocultación” 285).

Varias de las ideas que los muralistas vierten en sus frescos forman parte de sus singulares perfiles ideológicos, ligados de una u otra manera al marxismo-leninismo tan en boga en el México de aquella época. De ahí que sea problemático tildar al muralismo de *arte oficial*: este epíteto remite a un arte con valor instrumental cuyo creador renuncia total o parcialmente a su libertad y acepta sin reparos la imposición de contenidos, perspectivas y tonos. El breve maridaje entre el Estado y el muralismo no lo explica un contrato de compraventa, creo, sino más bien la coincidencia —a nivel muy superficial, si se quiere— de sus respectivas visiones de la Revolución. Así, sería más pertinente el concepto *arte canónico* cuando se discute sobre el muralismo de la primera generación, en

la medida en que su forma y sus temas se ajustan a los cánones que el Estado promulga a través de sus órganos culturales y educativos, al menos en lo tocante a las clases populares.

Para ratificar la convergencia entre los intereses del Estado y la visión de los muralistas, basta con revisar someramente el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores que publica la revista *Machete* en 1924. Basta una rápida lectura para darnos cuenta de que el texto parece una extensión de los discursos de José Vasconcelos que pronunció ya sea como rector de la Universidad Autónoma de México, o ya como cabeza de la Secretaría de Educación Pública:

Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. (Siqueiros)

Aunque no hubo de transcurrir mucho tiempo para que la relación muralistas-Estado se deteriorara, esta efímera pero significativa sociedad, por una parte, permitió que la retórica nacionalista saliera del círculo reducido de la tribuna de las asambleas públicas, y por otra, dotó de orden a la Revolución, un acontecimiento complejo, multiforme y contradictorio, y le inyectó ampulosidad y grandilocuencia. Los muralistas imaginaron un conflicto armado épico y dramático pero a la vez ideal y simple: en general, para ellos la Revolución significaba una fuerza virtuosa, y el pueblo, su más noble séquito. Por lo tanto, el objeto de sus representaciones podía suscitar en los muralistas dolor y sufrimiento por los ríos de sangre derramada, pero no conflictos internos: “No enfrentaron, drásticamente, a la civilización con la ‘barbarie.’ De manera quizás deshilvanada pero genuina, decidieron hacer de lo que entonces se llamaba ‘barbarie’ la materia prima de una civilización heroica” (Monsiváis 354). Esta convicción aleja, más de lo que parece, a los pintores de los novelistas de la Revolución, traumatados por la memoria de la guerra, escépticos de los gobiernos emanados del levantamiento y algunos más simplemente ajenos al nacionalismo epidérmico —diría Rufino Tamayo— que imperaba en el entorno cultural.

Como sea, el hecho de que novelistas y muralistas aborden el mismo tema ha provocado numerosos equívocos y por lo tanto interpretaciones discutibles, como la del propio Luis Cardoza y Aragón, que asevera: “La popularidad de la novela llamada revolucionaria, es la equivalente de la pintura que le corresponde: por lo general, su plano moral e intelectual es el mismo” (“Arte” 32). Secunda esta opinión Ermilo Abreu Gómez, para quien muralistas y novelistas “unen sus esfuerzos al esfuerzo del pueblo que trata de levantar el edificio de la conciencia nueva de la nueva patria” (citado por

Sheridan 443). Pedro González, en el Ecuador del siglo veinte, mantiene una postura similar, pero además da un paso, bastante discutible desde mi punto de vista, al suponer una influencia directa del arte pictórico sobre la novela: “no parece aventurado asegurar que con su genio los pintores revelaron a los bisoños novelistas las posibilidades estéticas que la Revolución contenía y propugnaron el cultivo del género [...] Como la pintura, la novela revolucionaria se escribe a base de masas, de pueblo y para el pueblo” (101). Hay una corriente exegetica que, por el contrario, señala un fuerte contraste entre ambas formas artísticas, y a veces ese contraste se ha explicado no a partir del entendido de que son dos maneras distintas de apreciar, valorar y reelaborar estéticamente la realidad, sino presuponiendo diferencias en sus compromisos sociopolíticos. Es el caso de John Rutherford, quien ve en la novela un contenido “más cercano a la realidad” que el de los murales, los cuales “dan una idea simplificada, y evidentemente falsa, de una gran lucha popular” (67). Otros hallan la disparidad en las respectivas posturas existenciales ante la Revolución y sus secuelas: “the contrast between the optimism of the muralists (always excepting Orozco) and the pessimism of the novelists is one of the most striking features of the cultural history of pos-1920 Mexico” (Hennessy 687). Si bien su excesivo esquematismo pasa por alto algunos matices, como el dato de que más de una novela no mira con desesperanza la Revolución pero tampoco con simpatía el programa oficial revolucionario, o el hecho de que ciertos frescos se aproximan a la lucha armada sin ánimos triunfalistas o celebratorios, considero que esta última postura se acerca más a la realidad del problema. Existen, pues, diferencias entre la visión de los muralistas y la de los novelistas, y esas diferencias sin duda repercuten decididamente en las representaciones de la violencia. Una parte importante de los escritores no la asimila con facilidad; tiende a cuestionarla, a buscarle motivos más allá de los que procura el contexto bélico, porque estiman que la desmesura supone una deficiencia moral que la coyuntura histórica no disculpa. La inclinación de los muralistas, en cambio, es ver la violencia a través del tamiz de la lucha de clases; esto da pie a unas representaciones que ocultan o —en el caso de algunos frescos— suprimen los excesos de las clases populares y que distribuyen el ejercicio de la violencia de acuerdo con un enfoque maniqueo de la historia, propio de una percepción épica del mundo.

El muralista que tiene más acentuada dicha inclinación es Diego Rivera. La valoración que hace de él Luis Aragón y Cardoza es contundente: “en vez de ser el pintor de la Revolución, ha sido el ilustrador de su apariencia” (*Pintura* 222). *La historia de México: de la conquista al futuro* (1926-1929), la monumental obra de Rivera, bien podría estimarse como el mural del periodo más épico, transparente y didáctico sobre la Revolución. Ubicado en el Palacio Nacional, el fresco se erige sobre una base de “luchas dialécticas entre represión y resistencia, crueldad e ilustración, destrucción y desarrollo” (Clark 35). La represión, la crueldad y la destrucción, eso sí, no están pintadas como prácticas generalizadas, sino que se adjudican exclusivamente a los enemigos del país: Cortés y su séquito voraz, los crueles comendadores, el ejército español que pretende sofocar el fuego de la Independencia, la invasión francesa y norteamericana, Porfirio

Díaz y su aristocrático grupo de científicos, la tropa federal y de rurales... En este muy meditado reparto de prácticas, la figura del oprimido acostumbra ejercer una violencia reactiva, justiciera y heroica, que además casi siempre se representa de forma colectiva, lo cual refuerza la idea de fraternidad, cohesión y metas sociales compartidas. En *La historia de México*, así pues, conviven dos violencias: una destructiva, cruel y sádica, que atenta contra lo mexicano, y una necesaria por reivindicadora, cuyo propósito fundamental es forjar y defender la nación. El mural, suntuoso y altisonante, apuesta por una esquemática asignación de los ejercicios de la violencia para establecer con claridad contrastes y límites ontológicos, y con ello busca convalidar el ideario nacionalista: México es el indígena y el mestizo, México es la Independencia, la expulsión de los franceses y la Revolución, México es una extensísima cadena de memorables eventos orientados a la determinación identitaria. Este ideario descansa sobre un sedimento mítico que le insufla al relato pictórico un alcance transhistórico: en el muro de la derecha Quetzalcóatl alumbró el porvenir del pueblo azteca; en el de la izquierda, Karl Marx les enseña el camino correcto a la camada revolucionaria; y en el muro central, tres águilas testimonian las batallas que han de cincelar el espíritu mexicano.

En *La historia de México*, la gestación de la identidad pasa por expulsar los elementos no mexicanos, y el instrumento más importante para conseguir tal objetivo es la violencia. El encuadre épico de la historia le proporciona ventajas a la obra: en tanto que es expuesta como justiciera, grupal y reactiva, la violencia queda desembarazada de su ropaje de atavismos y barbarie. Esta interpretación la podemos observar en otras obras de Rivera, como en el *Ingenio azucarero* (1930), donde dos capataces golpean con un látigo a una cuadrilla de peones que trabajan juntando caña, algunos de los cuales halan una carreta como si fueran animales de carga. *Liberación de un peón* (1923) continúa la historia: cuatro revolucionarios socorren a un campesino cuyo cuerpo desnudo muestra las sangrantes marcas de un tormento, mientras que a la distancia se alcanza a ver una hacienda en llamas. Desprovistos de la grandilocuencia de *La historia de México*, estos dos murales ofrecen yuxtapuestos los antecedentes y los motivos del conflicto armado mediante la exhibición de una violencia que no solamente mata o causa dolor, sino que además sobaja, explota y cosifica. Aparte, por si la explicitud de los elementos sociales en juego no fuera suficiente, la simbología cristiana de que está dotada *Liberación de un peón* agudiza la gravedad del suplicio: la figura del labriego recuerda a Cristo justo después de la crucifixión. Como podemos advertir, en una brevísima escena Rivera concentra la gran mayoría de las premisas del relato canónico de la Revolución: el pueblo, mártir eterno de la historia de México, se levantó en armas para revertir la situación de injusticia a que el siniestro porfiriato lo había sometido durante muchos años.

Durante la década de los años veinte y treinta, David Alfaro Siqueiros se ocupa poco de la Revolución en sus murales, al menos de modo manifiesto. En ese periodo destacan frescos temáticamente más “universales” —por ejemplo *El espíritu de Occidente*, *Los mitos*, *El llamado de la Libertad*, todos de 1924— o pintados en Estados Unidos y

Sudamérica. Sin embargo, murales como *El entierro del obrero sacrificado* (1924) y óleos como *Madre proletaria* (1929), *Madre campesina* (1929), *Mujer con petate* (1931) y *Niña madre* (1936) ofrecen una interpretación clara del movimiento armado, sin acudir a las grandes escenas de guerra. En tal interpretación sobresale el dramatismo que deriva del encuadre paternalista del pintor, patente en su texto “Pintura activa para un espectador activo”:

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, los que claman la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendador y del político, mientras tú revientas de hambre. (Citado por Naranjo 46)

Como sea, su mirada más canónica del levantamiento se halla en uno de sus últimos murales, *De la dictadura de Porfirio Díaz a la Revolución* (1957-65), el cual narra la Revolución y las circunstancias sociopolíticas que la originaron partiendo de una lectura que se acerca mucho a la del Estado. En la línea épica de *La historia de México: de la conquista al futuro*, de Rivera, la obra de Siqueiros divide el escenario para expresar la tensión entre dos fuerzas contrarias que desembocan en la fundación de un nuevo país: por un lado están los enemigos de México (el dictador, los Científicos, los *rangers*, los rurales, el presidente de una compañía minera), y por el otro, los principales actores de la nación (el pueblo, los hermanos Flores Magón y Karl Marx como ideólogos del movimiento, y el panteón oficial, que incluye al por mucho tiempo denostado Pancho Villa). Como ocurre en el mural de Diego Rivera, esta división presupone una definición de la violencia revolucionaria, cuya complejidad se pierde en una premisa bastante simple pero que concuerda con la historia ortodoxa: la Revolución irrumpe para romper las cadenas impuestas por un sistema cruel, represivo y antidemocrático.

El trabajo de José Clemente Orozco con motivos estrictamente revolucionarios carece del didactismo de *La historia de México* y *De la dictadura de Porfirio Díaz a la Revolución*, y más que de esperanza y de furor épico, se halla repleto de tristeza, anunciada desde la paleta de colores utilizada. Dice Alistair Hennessy al respecto: “Orozco, unlike Rivera, did not find any consolation in a vision of a harmonious alliance among workers, soldiers, and peasants” (691). Con todo, muchos de sus frescos más importantes —*La trinidad revolucionaria* (1923-24), *Dstrucción del viejo orden* (1926), *La trincherera* (1926), *La familia* (1926), *Revolucionarios* (1926), *Trabajadores* (1926), *La despedida* (1926) y *La bendición* (1926)— contribuyen a la mitificación de las clases populares. En estas obras los campesinos toman las armas con tristeza, porque están por abandonar el paraíso campestre, pero también con la determinación que brinda el amor a la patria. La violencia contrarrevolucionaria no posee aquí la forma de un látigo y ni siquiera una silueta humana; es una fuerza abstracta y ubicua: se percibe sobre todo en la aflicción de

los rostros y en la espalda encorvada de los soldados y las soldaderas. Ahora bien, que sublime la figura del campesino no significa que José Clemente Orozco se entregue sin más a la perspectiva triunfalista del Estado. En ese aspecto sí concuerdo con Octavio Paz, para quien la obra de este pintor “guarda intactos sus poderes de subversión,” simbolizada sobre todo en su capacidad para negarse a la corriente más ortodoxa de la posrevolución: “no a la versión oficial de nuestra historia, no al clericalismo, no a la burguesía, no a las sectas (“Ocultación” 287). Tal vez libre de los convenios que conllevan los murales, en sus dibujos, litografías y pinturas al óleo Orozco se permite proyectar una Revolución muy distinta a la canónica. En su serie *México en Revolución*, que incluye obras como “Los heridos,” “Saqueo de una iglesia,” “El paredón,” “Casa arruinada,” “Asalto al tren,” “El ahorcado,” “Guerra,” “Fosa común,” “El sepulturero,” “Tren dinamitado,” “Explosión,” “El fusilado,” “Campo de batalla” y “Bajo el maguey,” deposita su talento en oscuros cuadros de destrucción, muerte y caos que a ratos recuerdan a Francisco Goitia, y para algunos también al Goya de los *Horrores de la guerra*. Este conjunto de obras se deslinda de la épica y el melodrama que prevalece en los años veinte, e intenta materializar estéticamente el periodo de mayor confusión, que el pintor rememora en su autobiografía:

La tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los tres eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. 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 de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas. (36)

Cabe matizar, no obstante, que para Orozco la violencia destructiva no emerge de la entraña del pueblo como testimonio de una brutalidad que se lleva en la sangre y la carne, sino que la propicia el convulso entorno. Así, el pintor libera a las clases populares de los prejuicios que confinaban su subjetividad a un cuarto oscuro de atavismos, ignorancia e inmoralidad, pero a cambio propone un concepto del conflicto armado que discuerda de la visión de sus homólogos: “En la visión de Orozco [...] la Revolución no fue la utopía exuberante e idílica de Rivera, ni la dinámica ascensión histórica de Siqueiros, sino el drama de un pueblo bueno sacrificado en una incomprendible, estruendosa y salvaje ‘fiesta de las balas’” (Krauze). En este punto, Orozco se acerca a los novelistas de la Revolución, en especial a Mariano Azuela, con quien comparte el pesimismo que produce el comprobar que un movimiento de principios humanitarios derive en vorágine. No extraña, pues, que haya sido este pintor y no otro el que ilustrara la primera edición estadounidense de *Los de abajo* (*The Underdogs*, 1929). Cuenta Alma Reed, biógrafa del pintor, amiga y organizadora de varias

de sus exposiciones, que cuando Orozco trabajaba en las ilustraciones, recordaba en particular la escena donde Alberto Solís define la rebelión como un huracán. Sea esto verdad o parte del mito, ciertamente las célebres tres palabras con que el muralista capturó en su autobiografía la complejidad de la Revolución —sainete, barbarie y drama— resulta útil para expresar el alma desesperanzada de *Los de abajo*.

Las visiones revolucionarias más truculentas y atroces de José Clemente Orozco, como observamos, se hallan en piezas de caballete, cuyo público es minoritario y selecto, en las ilustraciones de una novela, en las colecciones privadas y en los espacios reducidos de los museos. Esto, claro, no significa que sus murales estén exentos de pesimismo, pero en ellos descuella sobre todo el dolor, la lucha y la resignación del universo campesino, y con esto contribuye de forma decisiva al esfuerzo del Estado por enaltecer a las clases populares. En su furibunda defensa, Cardoza y Aragón sostiene que, a diferencia de Diego Rivera, Orozco no “admitió dogmatismos” ni fue un “ilustrador de conocidas tesis” (Orozco 189). Aun así, su concepción de un pueblo sufriente —posible consecuencia de sus ideas socialistas— resulta muy ortodoxa en el contexto, y eso el Estado lo aprovecha para su beneficio.

Pese a sus diferencias posturas éticas y estéticas, los tres grandes muralistas de la primera generación consiguen dotar de forma, trascendencia y vitalidad a lo que en la década anterior había sido una realidad predominantemente pedestre y amorfa: muertes estériles, fratricidios, traiciones, confusiones, falta de ideales. De este modo, la expresión mural supone un enorme aporte al levantamiento de Revolución con mayúscula inicial, esa que se encuentra muy por encima de todo defecto y despropósito y que aglutina todas las experiencias —inclusive las más contradictorias— en una visión de la historia a veces épica, a veces dramática. Lo buscaran o no, su retrato del pueblo, desde la idealización de Rivera hasta el patetismo de Orozco, combate los inveterados estigmas sociales que padecía el sector popular y que en los primeros pasos de la Revolución se redoblaron ante los ojos de gran parte de la clase media ilustrada. En los frescos existe la violencia, y en algunos abunda, pero ésta parece no estar vinculada orgánicamente al pueblo, sino que la produce el antiguo régimen o las circunstancias, con énfasis en un aspecto u otro dependiendo del muralista. Además, en su tendencia a la representación esquemática de la historia, la violencia queda distribuida de tal manera que su lectura e interpretación es transparente: el pueblo ejerce la violencia por necesidad, nunca resulta gratuita ni arbitraria y es proporcional a la iniquidad de una dictadura europeizada, ajena por lo tanto a la genuina alma mexicana. En los murales, dicho de otro modo, la bola cede su lugar a un enorme ejército popular que posee la suficiente lucidez para calcular el tamaño de la injusticia que sufre y para discernir el lugar que debe ocupar en la incipiente nueva geografía sociocultural de México.

Aunque ése no haya sido el propósito de los pintores, sus obras constituyeron el respaldo artístico de la retórica oficial, no tanto porque hubiera una correspondencia ideológica, sino porque había los suficientes puntos de contacto. Así, Rivera, Orozco y Siqueiros sentaron las bases de la Revolución mítica que el Estado posrevolucionario

requería para consolidarse. Dice Hennessy: “Beside the sophistication of modern media men, the muralist may appear as innocents; but in the 1920s, in the infancy of film and radio, the static visual image could still exercise a compulsive power” (685). Este aserto lo convalida el hecho de que es difícil, por no decir que imposible, pensar en el conflicto armado sin la mediación de las imágenes que legaron estos tres pintores.

Conclusiones

Las primeras reelaboraciones artísticas de la lucha armada tienden a reflejar el caos material e ideológico en que consiste por el momento la Revolución. Ya sea por intereses faccionales, ya porque la inmediatez de los acontecimientos reducen las opciones, las representaciones de la violencia de las primeras obras simbolizan el testimonio de un estado de confusión y, en algunos casos, de crisis. Son tiempos en que Francisco Goitia se empeña en pintar colgados y cabezas cortadas, algunos grabadores ilustran a las hordas zapatistas mientras ponen en práctica sus sanguinarios métodos de tortura, no pocos fotógrafos comercian con postales de un montículo de cadáveres incinerados y muchos intelectuales no ven en las clases populares sino la personificación de la barbarie. En conjunto, esas representaciones pioneras hablan de una Revolución poliédrica, con principios muy cambiantes y sin una orientación clara.

A partir de la década de los años veinte, la fiebre nacionalista que acompaña al proceso de institucionalización del Estado que emerge de la lucha armada necesariamente cambia esa dinámica artística. La exigencia de proyectar una imagen propicia de la Revolución, en tanto que es el evento fundacional del México moderno, suscita el desarrollo de algunas premisas básicas que permearon el quehacer de los artistas: el levantamiento responde, única y exclusivamente, a una muy injusta y perniciosa situación social; el pueblo es consciente del problema y toma las armas unánimemente para darle solución; la patria es el resultado de una serie de sucesos históricos que comparten el mismo espíritu libertador: la Independencia, la Reforma y la Revolución. Estas premisas se traducen en pautas narrativas, cuyo cumplimiento puede garantizar la aceptación del medio intelectual. Es la época de los murales de Diego Rivera, de los álbumes fotográficos de Hugo Brehme y de la difusión de la cultura autóctona. Se trata de un canon que promueve el encumbramiento de las clases populares como protagonistas de la epopeya nacional y, por consecuencia, hace posible abordar la violencia sin poner en duda la integridad del pueblo ni la legitimidad de la Revolución.

OBRAS CITADAS

- Abreu Gómez, Ermilo. “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” *México en 1932: la polémica nacionalista*. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 173-182. Impreso.
- Amábilis, Manuel. “Diego Rivera y su obra”. *El arquitecto* 2.5 (1925): 1-2. Impreso.
- Benjamin, Thomas. *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*. Trad. María Elena Madrigal Rodríguez. México: Santillana, 2003. Impreso.
- Cardoza y Aragón, Luis. “Arte y Revolución”. U. G. B.: *Revista de cultura moderna* 2 (1935): 28-41. Impreso.
- . *Orozco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. Impreso.
- . *Pintura mexicana contemporánea*. México: Imprenta universitaria, 1953. Impreso.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en siglo XX*. Madrid: Akal, 2000. Impreso.
- Comellas, Mercedes. “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia”. *La violencia en la Historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*. Ed. Juan José Iglesias Rodríguez. Huelva: Universidad de Huelva, 2012. 213-274. Impreso.
- De la Peña, Ignacio. “Orozco bajo el psicoanálisis”. *José Clemente Orozco: antología crítica*. Teresa del Conde. México: Universidad Autónoma de México, 1982. 113-129. Impreso.
- Del Conde, Teresa. *José Clemente Orozco: antología crítica*. México: Universidad Autónoma de México, 1982. Impreso.
- González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas, 1951. Impreso.
- Hennessy, Alistair “The muralists and the Revolution.” *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la IV Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. Eds. Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez. México: El Colegio de México, 1991. 681-694. Impreso.
- Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza y Valdés, 2012. Impreso.
- Krauze, Enrique. “Tintas de la violencia.” *Letras Libres*. 14 de diciembre de 2015. <<http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/tintas-de-la-violencia>>
- Luna Arroyo, Antonio. *Francisco Goitia*. México: Editorial Cvltvra, 1958. Impreso.
- Melgarejo Randolph, Antonio Damaso. *Los crímenes del zapatismo: apuntes de un guerrillero*. México: Editores F. P. Rojas y Cia, 1913. Impreso.
- Mérida, Carlos. “Los nuevos valores en la pintura mexicana.” *Revista de Revistas: el semanario nacional* 15.732 (1924): 29-30. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” *Historia general de México* Vol. IV. México: Colegio de México, 1976. 304-476. Impreso.

- Naranjo, César. "Ideología de la maternidad en David Alfaro Siqueiros". *La palabra y el hombre* 16 (2011): 43-47. Impreso.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. 8a reimp. de la 2ª ed. México: ERA, 1981. Impreso.
- Paz, Octavio. "Ocultación y descubrimiento de Orozco". *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. Octavio Paz (Ed.). México: FCE, 1987. 285-319. Impreso.
- . "Re/visiones: la pintura mural." *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. Octavio Paz (Ed.). México: FCE, 1987. 228-284. Impreso.
- Reed, Alma. *Orozco*. Trad. Jesús Amaya Topete. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999. Impreso.
- Siqueiros, David Alfaro et al. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores". México: Sala de Arte Público Siqueiros, 1923. Impreso.
- Tcherkaski, José. *Conversando con Siqueiros: ya pintaba en el vientre de mi madre*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2010. Impreso.
- Vasconcelos, José. *Antología de textos sobre educación*. Introducción y selección de Alicia Molina. México: CONAFE/FCE, 1981. Impreso.
- . "Invitación a los intelectuales y maestros para que se inscriban como misioneros". *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 177-178. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1923. Impreso.