



OROZCO EN DARTMOUTH

La épica de la civilización americana

MUSEO DE ARTE HOOD, DARTMOUTH COLLEGE | BIBLIOTECA DE DARTMOUTH COLLEGE



La creación de este catálogo ha sido posible gracias a la Fundación Manton, cuya generosidad es una fuente de apoyo permanente para la conservación de los murales de Orozco. La impresión original fue patrocinada por Monroe Denton, promoción de 1968.

© 2018 Consejo de Administración de Dartmouth College. Todos los derechos reservados.

Edición: Nils Nadeau. Traducción del español y revisión general: Kristina Cordero.

Diseño: Joanna Bodenweber

Impresión: Puritan Capital

Fotografía de los murales por Jeffrey Nintzel

Imágenes del mural de José Clemente Orozco, *La épica de la civilización americana* (1932-1934), fresco, Sala Orozco, Biblioteca Baker, Dartmouth College. Por encargo del Consejo de Administración de Dartmouth College. Fotografías del proceso de pintura del mural cortesía del Sistema de Bibliotecas de Dartmouth College. Escaneo continuo del mural empleado en la portada y en las páginas centrales por Hany Farid. Diagrama en la página central por Barbara Krieger.

Para las imágenes de los bocetos preparatorios que Orozco realizó para el mural, ver el repositorio digital Dartmouth Digital Orozco, <http://www.dartmouth.edu/digitalorozco/>, producido en colaboración con el Neukom Institute for Computational Science y financiado por la Promoción de 1960 de Dartmouth College, Andrew W. Mellon Foundation, y Neukom Institute.

Contracubierta: Las herramientas del muralista; Orozco arriba de un andamio con *El hombre liberado de lo mecánico hacia la vida creativa*, mayo de 1932

Prefacio

La épica de la civilización americana de José Clemente Orozco, es uno de los grandes tesoros que Dartmouth College tiene la fortuna de poseer. Las temáticas provocadoras y el impactante mundo visual de este mural, realizado entre 1932 y 1934, siguen cautivando a quienes lo contemplan, hasta el día de hoy.

El comienzo de la década de los 30 fue una época auspiciosa para el arte en Dartmouth. En su ensayo, la historiadora del arte Jacquelynn Baas recuerda las ambiciones de Artemas S. Packard y Churchill P. Lathrop, ambos profesores de historia del arte y gestores del encargo a Orozco con la ayuda del entonces presidente de la universidad, Ernest Hopkins. Este encargo histórico sería el primero en una serie de compromisos con “los artistas más competentes disponibles”, pero ni los profesores, ni el presidente de Dartmouth, ni Orozco mismo se habría imaginado cómo aquel apoyo inicial al arte transformativo se iría manifestando a lo largo del tiempo. Setenta y cinco años después, *La épica de la civilización americana* sigue siendo una de las pocas obras artísticas encargadas expresamente para Dartmouth, pero su influencia —en varias generaciones de artistas, académicos, estudiantes, profesores y personas de todo el mundo que han pasado por el campus— es incalculable.

A pesar de que Carpenter Hall, sede del Departamento de Historia del Arte desde 1929, tenía talleres de pintura, escultura y grabado y siete galerías de exhibición, a Packard y Lathrop les preocupaba que aquellos alumnos que querían aprender sobre las actividades propias de un taller artístico no tenían ni la estructura ni el apoyo académico para responder a su inquietud. Por esta razón propusieron a Hopkins que trajeran a Dartmouth un artista que pudiera enriquecer la

experiencia de los alumnos y sus intereses ‘extra-curriculares’ en la creación de obras de arte. En este contexto, Carlos Sánchez ’23 se convirtió en el primer artista en residencia de Dartmouth College, seguido por José Clemente Orozco un año después. Desde entonces, Dartmouth ha recibido a casi 150 artistas que han enseñado y trabajado en el contexto del programa de artistas en residencia, que hoy en día es administrado por el Departamento de Artes Visuales. Algunos de los artistas más reconocidos que han participado en el programa son Paul Sample, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Donald Judd y, más recientemente, William Christenberry, Terry Adkins, Amy Sillman, Alison Saar, Jane Hammond, y Sana Musasama. Todos estos artistas y sus alumnos habrán pasado tiempo, juntos y solos, contemplando la narrativa, la iconografía, y el magistral dominio técnico que Orozco dejó plasmado en sus grandes murales.

En 1936, dos años después de que Orozco volviera a México tras su estadía en Hanover, otro artista emprendió una travesía de trescientas millas para poder contemplar esta obra maestra en persona. Según la biografía escrita por Steven Naifeh y Gregory White Smith, que ganó el Premio Pulitzer en 1989, Jackson Pollock, el artista Philip Goldstein (más adelante conocido como Philip Guston) y otros artistas viajaron en auto desde Nueva York para ver el mural de Orozco. Pollock, poco tiempo después, pintó un dibujo sin título que ahora se conoce como *Bald Woman with Skeleton* (*Mujer calva con esqueleto*) (derecha), que fue adquirido hace poco por el Museo de Arte Hood. Pollock, como muchos otros artistas de su época (y probablemente de la nuestra, también), fue inspirado a crear algo nuevo tras su encuentro con esta poderosa obra de arte moderno.

Los murales, además de estimular la adquisición de nuevas obras de arte para el

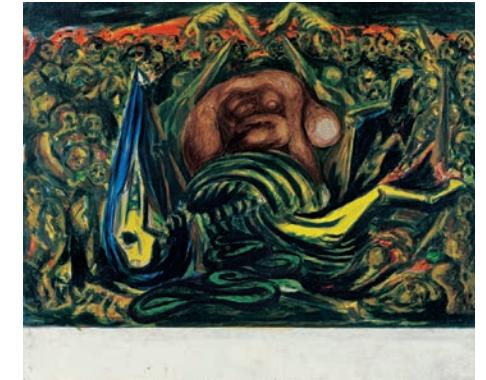
Museo de Arte Hood, han establecido un tono y un objetivo para el programa de exposiciones. Todos los años en el campus de Dartmouth uno puede encontrar en desarrollo diferentes proyectos artísticos con un fuerte compromiso social. La universidad siempre ha sido una institución que acoge la diversidad de opiniones y el libre intercambio de ideas, y fue precisamente este dinámico entorno intelectual que dio lugar al proyecto de Orozco. Es un ambiente y una actitud colectivo que siguen inspirando a artistas, académicos y curadores a seguir compartiendo la visión de Orozco con el resto del mundo. La presencia misma de *La épica de la civilización americana* marca la vida cotidiana de las personas que viven en el campus y, sin duda, deja su huella en el quehacer académico de quienes trabajan aquí.

Los profesores Packard y Lathrop tuvieron una visión clara para el rol del arte en Dartmouth, y esperamos que estarán satisfechos con el legado de su trabajo, que ha encendido la imaginación y la creatividad de muchas generaciones. Gracias a esta visión Dartmouth es una auténtica comunidad de artistas, académicos y amantes del arte.

Agradecemos especialmente a la Manton Foundation, cuya generosidad aporta en perpetuidad a la conservación y la interpretación del mural de Orozco, además de este importante catálogo.

John R. Stomberg
Director Virginia Rice Kelsey 1961s
Museo de Arte Hood

Sue Mehrer
Decana de Bibliotecas



Jackson Pollock, *Sin título (Mujer calva con esqueleto)*, 1938-41, óleo sobre el lado liso de una tabla de masonita fijada al bastidor. Adquirido a través del Fondo de Adquisición Miriam y Sidney Stoneman. © 2018 The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York. Fotografía de Jeffrey Nintzel.



Dartmouth College y *La épica de la civilización americana*

JACQUELYNN BAAS

En 1768, el fundador de Dartmouth College, el Reverendo Eleazar Wheelock, envió «una pequeña muestra de productos y objetos fabricados de las tierras salvajes americanas» una pipa, una bolsa de tabaco, una funda de cuchilla y varios otros artículos al benefactor de la universidad, el segundo conde de Dartmouth.¹ Desde sus inicios, y debido a su ubicación remota en las tierras salvajes de la Nueva Inglaterra, Dartmouth siempre ha mantenido un compromiso activo de alimentar las colecciones de sus museos y bibliotecas con ejemplos del ‘mundo natural y moral’, como era habitual en el siglo XVIII. Una de las manifestaciones más notables de este compromiso es *La épica de la civilización americana*, el mural que fue encargado al artista mexicano José Clemente Orozco en la primavera de 1932 y pintado en la sala de lectura de la planta baja de la Biblioteca Baker de Dartmouth.

La épica de la civilización americana resultó ser una obra crucial para la carrera de uno de los artistas más importantes del siglo XX. Muchos de los estudiantes que presenciaron su creación jamás olvidaron la experiencia, y su impacto se sigue sintiendo setenta y cinco años después. Para entender cómo el gran artista mexicano llegó a crear esta obra incendiaria en Dartmouth College durante los peores momentos de la Gran Depresión, es necesario entender el contexto de Dartmouth y de los sucesores de Wheelock como custodios de la vida cultural de los alumnos de la universidad.

Orozco encima de un andamio con *La partida de Quetzalcóatl*, junio 1932 (detalle)

El encargo a Orozco

No se sabe exactamente cómo nació la idea de traer a Orozco a Dartmouth para realizar un mural, pero es probable que surgió entre un grupo de profesores de Historia del Arte durante la época en que se terminó de construir el nuevo edificio del Departamento de Arte, Carpenter Hall, en 1929. El año siguiente, el decano del Departamento, Artemas S. Packard, apoyado por el joven profesor Churchill P. Lathrop, empeñó una campaña para realizar su sueño de traer a la universidad a uno de los dos muralistas mexicanos más importantes quienes, además, se encontraban trabajando en Estados Unidos en aquel momento: Diego Rivera y José Clemente Orozco. Según Lathrop, él y Packard tenían una preferencia por Orozco desde el inicio,² pero también sabían que el voluble y sociable Rivera era mejor conocido, así que organizaron varias exposiciones de los grabados y dibujos de Orozco en las galerías de Carpenter Hall, para visibilizar su obra en el norte de Nueva Inglaterra.

La persistencia de la agente neoyorquina de Orozco, Alma Reed, fue un factor importante que podría haber ayudado a cambiar la opinión de los posibles patrocinadores de la estadía de un muralista mexicano en Dartmouth, cuyo artista preferido probablemente era Rivera. Una pieza clave de este grupo fue la familia Rockefeller: por un lado, tenía negocios petroleros en México, y por otro lado Nelson Rockefeller estudió en Dartmouth, graduándose en 1930 después de haber sido alumno de Lathrop. Fue la madre de Nelson, Abby Aldrich Rockefeller, la persona que finalmente hizo posible la comisión a Orozco, gracias al fondo que estableció para iniciativas educativas especiales.

Durante 1930 y 1931, Orozco se encontraba trabajando en una serie de murales para el New School for Social Research en Manhattan. Alma Reed le contó a Packard que Orozco quería volver a trabajar con un tema clásico, como el del mural de Prometeo que, poco antes, había creado para Pomona College. El 20 de febrero de 1931, Reed le escribió a Packard lo que Orozco tenía en mente para Dartmouth: «él lo llama ‘pintura épica del Nuevo Mundo’: [consiste en] tomar grandes temas tradicionales, como el de Prometeo, y darles un significado actual». El 22 de mayo, Packard le aseguró a Reed que los académicos del Departamento de Arte de la universidad estaban evaluando el proyecto y pensando en cómo se podría lograr. También agregó que «algunos de nosotros estamos predisuestos a favor del señor Orozco».

Sin embargo, se avanzaba lentamente, porque a Packard no le estaba yendo muy bien con la recaudación de fondos para un mural auspiciado por el Departamento de Arte. La señora Rockefeller había sugerido dar el encargo a Rivera, así que Packard le escribió una carta el 8 de agosto de 1931, en la que utilizó esta sugerencia como pretexto para proponer un plan aún más ambicioso: «Estoy más que entusiasmado con su sugerencia de Rivera quien, sin duda alguna, en todos los sentidos es un pintor más importante que Orozco [...] ¿No valdría la pena pensar en una serie, sostenida en el tiempo, de pinturas murales realizadas en Dartmouth por los artistas más competentes disponibles, durante períodos de tres a cinco años a lo largo los siguientes cincuenta o cien años, para que, con el tiempo, tengamos aquí en un solo lugar una colección de obras originales que ninguna otra institución de nuestra época podría reunir? [...] Opino que no se necesitaría una dotación muy grande para garantizar un programa de esas características [...] Pero no

soy tan competente como usted o el rector Hopkins para juzgar eso, ni tampoco sé la forma más acertada de recaudar los fondos necesarios para empezar».

En noviembre, Alma Reed reanudó la presión sobre Packard respecto al proyecto del mural en Dartmouth. «Me pregunto si hay alguna novedad en cuanto a los murales para Dartmouth», escribió. «¿No le parece aconsejable que el señor Orozco presente sus bocetos para el proyecto, basados, por supuesto, en el entorno arquitectónico donde irían los murales? Él con gusto iría a Dartmouth en cualquier momento, por cuenta propia, para tomar las medidas».

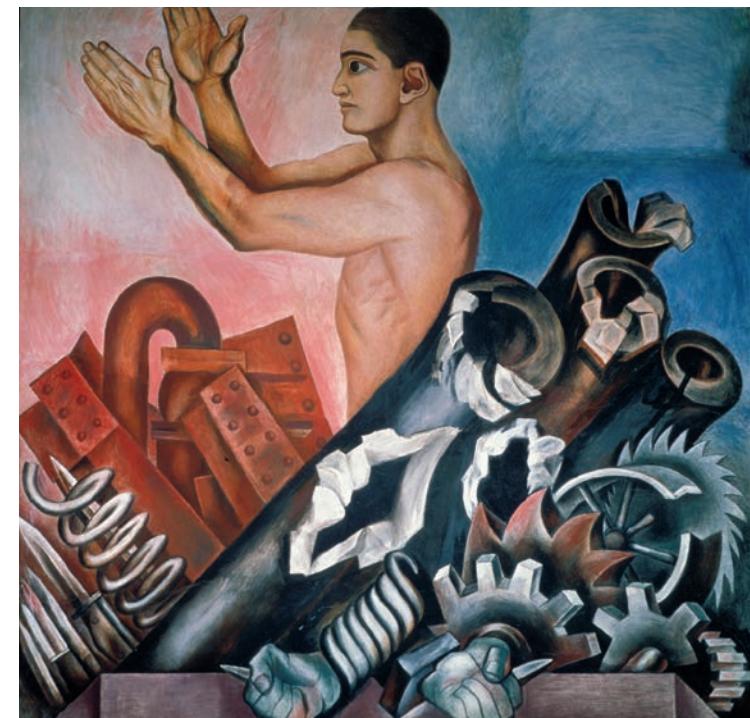
La disposición de Orozco de financiar su propia visita a Dartmouth para evaluar el alcance del proyecto fue determinante. Churchill Lathrop recuerda: «A principios de 1932, tuvimos una revelación brillante, una idea que podría salvar al proyecto del punto muerto en el que se encontraba. El Departamento [de Arte] contaba con un pequeño presupuesto para conferencias,³ ¿así que por qué no invitar a Orozco a dar una conferencia-demostración sobre la pintura al fresco? Una conferencia tan inusual, realizada por un artista erudito, atraería considerable atención de parte de los estudiantes y la comunidad, y produciría unos cuantos metros cuadrados de pintura al fresco: un pequeño mural de muestra. Un trabajo en curso de un mural, por pequeño que fuera, tendría un valor educativo. Además, la presencia de Orozco le daría a la comunidad la oportunidad de observar su destreza y evaluar su carácter».⁴

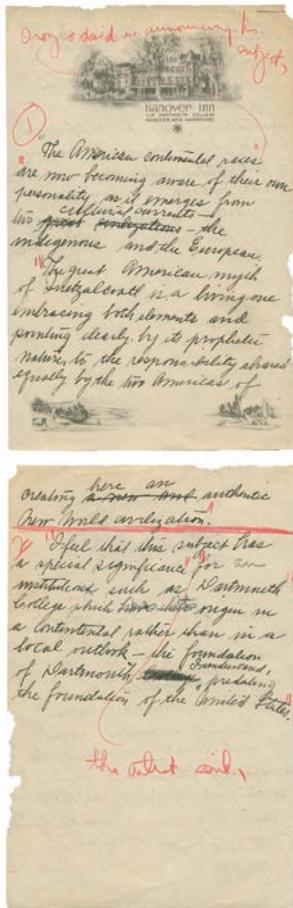
Llega el artista

Orozco finalmente llegó a Dartmouth para el fin de semana del 18 al 20 de marzo de 1932. En esta primera visita pintó un fresco que, él imaginó, sería la pieza central de un ciclo de murales sobre el tema del genio mecánico griego Dédalo,

y que sería ubicado en el corredor que conectaba Carpenter Hall con la biblioteca.⁵ Según Orozco, este primer panel exploraba el tema de la ‘posguerra’, y tuvo varios títulos: *Liberación*, *El hombre liberado de lo mecánico* y, más descriptivamente, *El hombre liberado de lo mecánico hacia la vida creativa* (derecha). En la nota de prensa del 25 de mayo de 1932, el artista afirmó que el fresco «representa al hombre surgiendo de una montaña de máquinas destructivas que simbolizan la esclavitud, el automatismo y la conversión del ser humano en robot, sin cerebro, corazón ni libre albedrío, bajo el control de otra máquina. Se muestra al hombre ahora en control de sus propias manos y por fin libre de forjar su propio destino».

El hombre liberado de lo mecánico hacia la vida creativa





La propuesta de Orozco en papelería con el membrete del Hanover Inn, mayo de 1932. Biblioteca de Dartmouth College, DL-34, caja 2:8.

Durante sus conversaciones sobre el proyecto, Orozco y los académicos del Departamento de Arte se entusiasmaron con la posibilidad de un mural en una ubicación más grande y más accesible que Carpenter Hall. Pusieron la mira en la sala de lectura en la planta baja de la Biblioteca Baker, que se conectaba a Carpenter Hall mediante un corredor peatonal. Cuando vio las largas extensiones de pared de la sala de lectura, Orozco abandonó la mitología griega a favor de un tema que evocaría las mismas alusiones universales que la mitología, pero que estaba más ligada a las Américas. Su entusiasmo es palpable en la propuesta que escribió en papelería con el membrete del Hanover Inn durante una segunda visita a Dartmouth a comienzos de mayo de 1932 (izquierda):

Las razas continentales americanas están tomando conciencia de su propia personalidad, que surge de dos corrientes culturales, la indígena y la europea. El gran mito americano de Quetzalcóatl aún vive; abarca ambos elementos y apunta claramente, por su naturaleza profética, a la responsabilidad, compartida por igual por las dos Américas, de crear una auténtica civilización del Nuevo Mundo. Considero que este tema guarda un significado especial para una institución como Dartmouth College, cuyo origen emana de una perspectiva continental más que local, ya que entiendo que la fundación de Dartmouth es anterior a la fundación de Estados Unidos.⁶

Como sin duda alguien le había contado a Orozco, el rey de Inglaterra constituyó Dartmouth College en 1769 en la entonces provincia real de New Hampshire teniendo como fin «la educación y la instrucción de la Juventud de las Tribus Indígenas en esta Tierra [...] y también de la Juventud Inglesa y otros».

Artemas Packard pasó varios fines de semana en Nueva York para resolver los detalles del encargo, y el 9 de junio de 1932, J. C. Orozco, Artemas Packard y el tesorero de Dartmouth, Halsey Edgerton, firmaron el contrato. Se acordó que Orozco realizaría un proyecto mural que abarcaría 2090 pies cuadrados (194 m²) (área que parece no incluir el espacio frente al mesón de referencia) e impartiría «enseñanza en la técnica de pintura al fresco según encuentre conveniente». Al artista se le pagaría un total de US\$5.200 por un proyecto de dieciocho meses: una remuneración de US\$4.000 más US\$1.200 para transporte, alojamiento y alimentación. Orozco recibió US\$250 a la firma del contrato y otros US\$1.250 a fines de junio al terminar su primer panel, *La profecía*, ubicado encima de la puerta en el rincón derecho del ala oeste de la sala de referencia (abajo). Con estos fondos,

La profecía



Orozco pudo emprender un viaje de tres meses por Europa, su primera y única visita a ese continente.

La creación de los murales

El otoño siguiente, el artista empezó a recibir sus honorarios en incrementos de US\$200, pagados el primer día de cada mes. El saldo se pagaría al finalizar el proyecto, pero para noviembre de 1933, era evidente que Orozco no terminaría el mural en el plazo asignado de dieciocho meses (derecha). La preocupación del rector de Dartmouth, Ernest Martin Hopkins, tanto por el artista como por su obra, se hace notar en un memorándum que envió al tesorero de la universidad el 23 de noviembre:

En la realización de los murales [de Orozco] [...] él ha ocupado bastante más espacio que todo lo contemplado originalmente. [...] Con el trabajo adicional por hacer, sin embargo, y con la fecha de entrega muy cerca, me parece absolutamente evidente que los últimos paneles se harían con descuido, sin el mérito del trabajo cuidadoso dedicado a los demás. ... Por otro lado, yo estaría muy poco dispuesto a verle seguir su trabajo quijotescamente, sufriendo dificultades económicas debido a la contribución adicional. [...] En breve, cumplido el plazo del acuerdo actual, sírvase continuar los pagos a Orozco mientras siga aquí a razón de US\$2.500 por seis meses, y poner a su disposición US\$500 para gastos relacionados a materiales, etc., para la pintura.

Al final, Dartmouth College le pagó a José Clemente Orozco un total de aproximadamente US\$7.000 por pintar *La épica de la civilización americana*, además de US\$500 por *El hombre liberado de la mecánica hacia la vida creativa*. Los libros de contabilidad muestran que la universi-



Trabajo en desarrollo en los muros oeste y norte de *La épica de la civilización* (con Orozco arriba de un andamio), otoño 1932.

dad, además, gastó unos US\$2.177,05 más en conexión al proyecto, para un precio total de aproximadamente US\$10.000. Esta fue la cifra usada por Hopkins en toda la correspondencia posterior, aunque el precio del mural se mantuvo bajo estricta confidencialidad a pedido del artista.

Orozco no deseaba comparaciones entre su remuneración y la de su rival, Diego Rivera.⁷ Hopkins, por su parte, tenía sus propias preocupaciones en torno a la filtración pública del costo del proyecto. Había pedido a Artemas Packard que investigara lo que habían costado otros proyectos murales comparables al del Orozco, y según Packard, a Puvis de Chavannes se le pagó US\$60.000 por el mural de la escalera de la Biblioteca Pública de Boston («menos de la mitad del tamaño del nuestro»), y la biblioteca le pagó US\$20.000 a John Singer Sargent por los murales que realizó en el último piso. A Rivera se le estaba pagando US\$21.000 por el contrato para el Rockefeller Center que resultaría una calamidad, y según Packard «dicen que es una cifra particularmente baja». Los honorarios de Orozco por el

proyecto de Dartmouth, concluyó Packard, «en circunstancias normales», deberían ascender a US\$50.000, más de cinco veces lo que recibió. Orozco firmó y fechó su último panel en Dartmouth (derecha) el 13 de febrero de 1934. Seis días después, él, su esposa Margarita y sus tres hijos regresaron a Nueva York y de allí a México. La declaración final del artista sobre su logro se publicó en *The Dartmouth* el 17 de febrero:

Cada panel ha sido una experiencia nueva, ha presentado nuevos problemas. He experimentado con el color y con la organización de los materiales. Recién me voy dando cuenta de lo que he hecho y de lo que todo esto me ha hecho a mí.

Orozco tenía cincuenta años cuando se marchó de Dartmouth. Le esperaban logros artísticos aún mayores, pero su mural en Dartmouth sigue siendo una de las expresiones más elaboradas de su filosofía. Es también, en la opinión de muchos críticos, el más importante ciclo mural en Estados Unidos. Su rival principal es el mural coetáneo de Diego Rivera, *La industria de Detroit*, en el Detroit Institute of Arts. A diferencia de esa obra, *La épica de la civilización americana* no fue encargada por magnates de la industria para el museo municipal de una ciudad importante, sino por un grupo de educadores para la biblioteca de una universidad en Nueva Inglaterra. Al fin y al cabo, gracias al empeño de Packard, Lathrop y Hopkins, y su logro de traer a José Clemente Orozco a Dartmouth, la universidad se abrió al mundo en muchos sentidos, y abrió muchos caminos, algunos previsibles y otros inesperados.

Jacquelynn Baas es una historiadora del arte y ex directora del Museo de Arte Hood.



Tótem mecánico

Notas

Las citas sin referencias provienen de correspondencia y documentos guardados en las Colecciones Especiales de la Biblioteca de Dartmouth College.

1. David McClure y Elijah Parish, *Memoirs of the Rev. Eleazar Wheelock* (Newburyport, MA.: Edward Little and Co., 1811), 97.

2. Churchill P. Lathrop, «How the Murals Were Commissioned», de los documentos publicados de un Simposio del Montgomery Endowment titulado *The Orozco Murals at Dartmouth College* (Hanover, N.H.: Dartmouth College, 1980), 2.

3. Los fondos para este ‘pequeño presupuesto para conferencias’ provinieron del fondo educativo Rockefeller, bajo el control del rector de Dartmouth, Ernest Martin Hopkins.

4. Lathrop, «How the Murals Were Commissioned», 8.

5. Posteriormente, se añadió un ala de estanterías en la Biblioteca Baker, lo cual bajó el techo en este corredor y bloqueó una ventana cuya luz era crucial para la composición del fresco preliminar de Orozco.

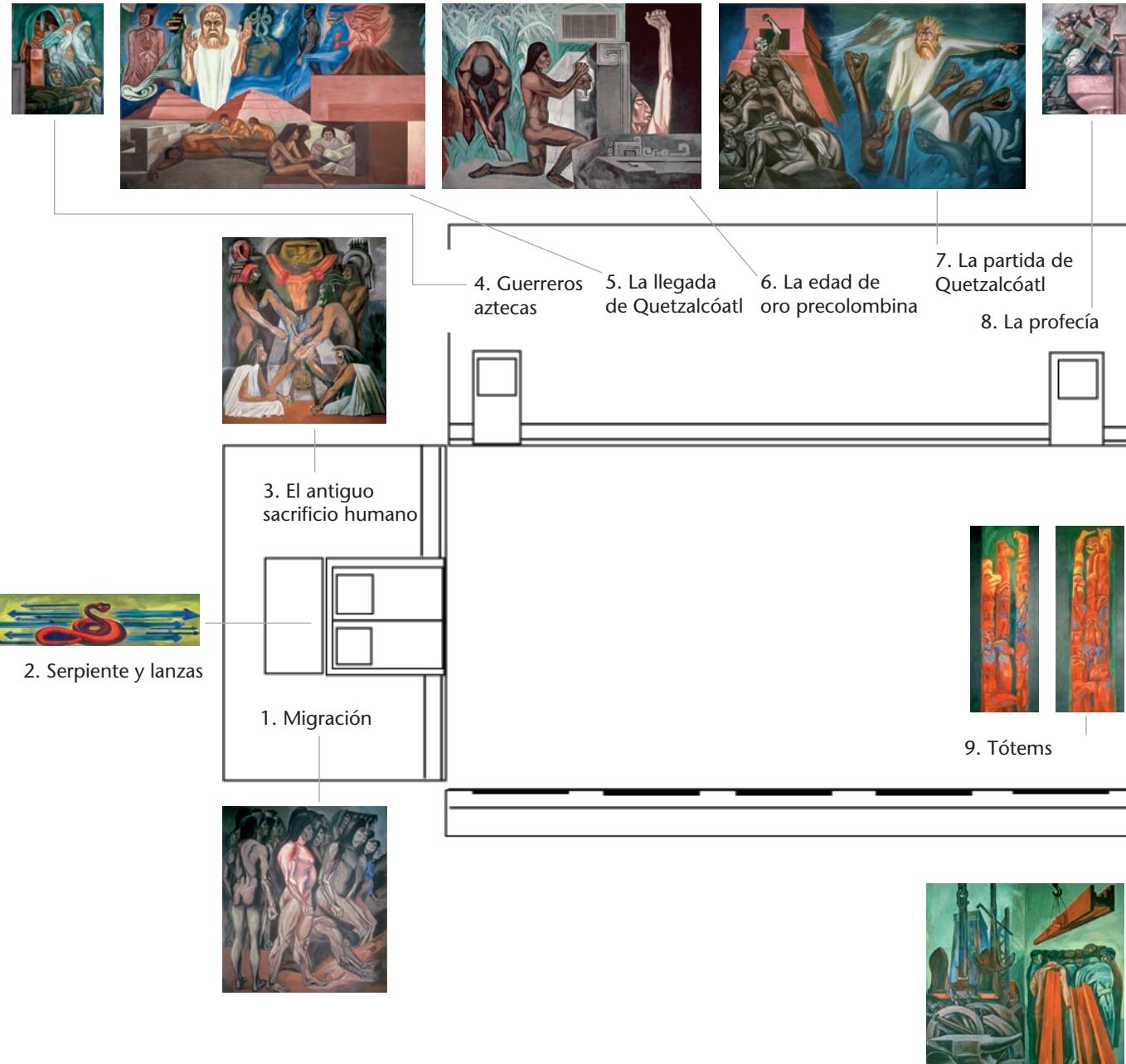
6. La declaración de Orozco se redactó para la nota de prensa publicada el 25 de mayo de 1932.

7. En una carta del 28 de agosto de 1934 a Edward Bruce, Hopkins escribe: «No he difundido los detalles concretos del acuerdo en general debido a la profunda rivalidad profesional entre Orozco y Rivera, y a la supuesta tendencia de Rivera de jactarse de cobrar honorarios más altos que Orozco por su trabajo. La actitud de Orozco hacia nosotros siempre ha sido una de consideración generosa y no deseo apoyar a su mayor rival viviente con la publicación de información que podría ser malentendida por el público».

Guía para visitar *La épica de la civilización americana*

La épica de la civilización americana es la obra pública más ambiciosa que el renombrado muralista mexicano realizó durante sus años en Estados Unidos. A pesar de su título ‘épico’, Orozco planteó el mural no como una narrativa sino como una obra estructurada en torno a una ‘idea americana’, específicamente como una representación de un continente marcado por la dualidad de las experiencias europea e indígena. Utilizó las alas este y oeste de la sala de lectura —dedicadas a la civilización pre-Hispánica y la civilización post-conquista, respectivamente— para proponer paralelos históricos y culturales y también para sugerir la naturaleza cíclica del conflicto humano, el autosacrificio, y la regeneración.

N.b.: los títulos de los paneles de los murales no son de la autoría de Orozco, sino que fueron asignados tras su creación, posiblemente por Artemas Packard.



11. Cortés y
la cruz12. La
máquina13. Angloamérica
14. Hispanoamérica15. Dioses del
mundo
moderno16. Símbolos del
nacionalismo

10. Tótems mecánicos



20. El hombre industrial moderno

17. El moderno
sacrificio humano18. Migración
moderna del
espíritu

19. Cadenas del espíritu





El ala oeste: La llegada y la partida de Quetzalcóatl

1. Migración. En este primer panel, a veces llamado *La antigua migración humana*, Orozco representa los orígenes de la civilización indígena americana como una inexorable marcha hacia delante, resignada y determinada. *Migración moderna del espíritu*, su contraparte temática en la sección post-conquistista de los murales, se ubica directamente enfrente de esta obra en el extremo del ala este.

2. Serpiente y lanzas. En este pequeño panel, ubicado encima de la puerta, figura una serpiente de cascabel rodeada de lanzas, símbolos de agresión que vinculan los paneles con los temas de migración y sacrificio. La paleta de colores vivos sugiere que Orozco volvió a pintar este panel mientras terminaba su trabajo en el ala este.

3. El antiguo sacrificio humano. Orozco retrata el rito del sacrificio humano de los antiguos indígenas mesoamericanos. Los participantes enmascarados extirpan el corazón de un enemigo, aún con vida, y lo ofrecen a los dioses para garantizar la estabilidad del orden cósmico. Orozco no usa esta imagen para demonizar las culturas indígenas antiguas, cuya edad de oro retrata en los paneles siguientes, sino para establecer cierta correspondencia con los sacrificios modernos que aparecen en la segunda mitad del mural, sobre todo en el panel ubicado directamente enfrente, *El moderno sacrificio humano*, que representa el costo humano del nacionalismo militarizado como un contrapunto a lo que vemos en *El antiguo sacrificio humano*, que retrata las necesidades que la religión institucionalizada satisface.

4. Guerreros aztecas. En este panel, representantes de la clase guerrera azteca visten disfraces de águila y jaguar para adoptar los poderosos atributos de estos animales. En el primer plano la escultural y monumental cabeza de una serpiente emplumada representa el dios Quetzalcóatl, cuya leyenda domina el ala oeste de los murales.

5. La llegada de Quetzalcóatl. Quetzalcóatl, la importante figura mitológica mesoamericana, aparece aquí como un monumental ser humano, repartiendo las bendiciones del aprendizaje, la cultura, y las artes entre la humanidad. También viene a reemplazar el panteón anterior de dioses detrás de él. De izquierda a derecha, son: Xipe Totec, el dios de la codicia, arropado en las pieles de sus víctimas; Tezcatlipoca, el dios de la magia, con sus pies de espejos humeantes; Tlaloc, el dios de la lluvia y las tormentas; Mictlantecuhtli, el dios de la muerte; Huitzilopochtli, el dios de la guerra, con sus pies de plumas; y Huehueteotl, el dios del fuego, que vivía en el cono del volcán Orizaba. Quetzalcóatl inspira la humanidad, retratada debajo de él en el momento de despertar de un sueño profundo para protagonizar grandes actos de creatividad, simbolizados por los Templos del Sol y la Luna en Teotihuacán. Abajo a la derecha, la gente conversando en el pórtico de una casa simbolizan el comienzo de la cooperación y comprensión que son los fundamentos de la vida en sociedad.

6. La edad de oro precolombina. Los regalos de Quetzalcóatl —la agricultura, las artes, y las ciencias— crean las condiciones para una edad de oro de creatividad, comprensión, y cooperación humana pacífica. Al lado del hombre trabajando su cultivo de maíz, un escultor esculpe unas estelas enormes y un astrónomo estudia las estrellas, cuyos ciclos sirven como la base del calendario mesoamericano, muchas creencias religiosas, y el concepto del conocimiento universal.

7. La partida de Quetzalcóatl. Recurriendo a algunos mitos mesoamericanos, Orozco retrata los hechiceros-discípulos de los antiguos dioses —representando la tendencia humana a la superstición, codicia, y agresividad— mientras destierran a Quetzalcóatl y ponen fin a su reinado pacífico. Los gestos de los hechiceros, juntos en masa delante de una pirámide coronada por un templo, contrastan gráficamente con la figura del dios partiendo, en posición de ataque. Mientras Quetzalcóatl zarpa en una balsa de serpientes agitándose, presagia su retorno señalando hacia el panel pequeño que retrata la invasión armada de los europeos, y da el inicio para la siguiente narrativa del mural.

8. La profecía. Este pequeño panel sobre la invasión armada europea del s. XVI fue el primer panel de todo el ciclo que Orozco pintó y alude a la promesa de Quetzalcóatl de volver. Hoy en día se reconoce que este mito no es originario de la cultura mesoamericana, sino que se inventó después de la conquista. En la imagen, el poderío militar europeo se expresa a través del caballo, un arma poderosa y desconocida hasta ese momento en el continente americano. Los soldados, enmascarados en su armadura, cargan la cruz de los cristianos que parece un arma masiva, una imagen que se anuncia como una herramienta para someter a los más débiles y una justificación para la conquista europea.

9. Tótems. Estas caricaturas de los tótems de la costa noroeste, pintadas con Tótems mecánicos en el último período del proyecto, incorporan a los habitantes indígenas de América del Norte a la narrativa del mural.

10. Tótems mecánicos. Estos dos paneles verticales presentan conjuntos fantásticos de máquinas y elementos industriales, como equivalentes modernos de los tótems. Se puede apreciar la firma de Orozco en el panel a la izquierda.

El ala este: Cortés y la época moderna

11. Cortés y la cruz. En el primer panel completo del ala este, dedicado a la civilización moderna y post-conquistada, Orozco pinta un salvaje retrato de la invasión español de México liderado por Hernán Cortés en el s. XVI. Cortés figura como un antihéroe que, dentro de la lógica de los murales y sus temas épicos, cumple la profecía del retorno de Quetzalcóatl. Lo que inaugura, sin embargo, no es una nueva edad de oro sino una sociedad destructiva y dominada por las máquinas. La figura de Cortés, con sus armaduras pesadas, parece una máquina humana, y su rostro sereno y distante sugiere su indiferencia al sufrimiento humano a su alrededor. Cortés, ubicado en el centro mismo de la composición, está rodeado de destrucción; hasta se ven sus naves en llamas. El misionero franciscano que lo acompaña, aferrado a una cruz, alude



al apoyo ideológico que la Iglesia católica brindó a los invasores, y contribuyendo a la sensación de Cortés como una especie de presencia divina.

12. La máquina. En este panel el mural hace un salto temático e histórico al s. XX a través de un retrato expresionista de una monstruosa y caótica máquina que no tiene ningún propósito evidente. El panel representa el concepto de la mecanización contemporánea y simboliza la estandarización generalizada de la sociedad moderna. La masa gris e irregular de la máquina parece alimentarse de los cuerpos humanos amontonados a los pies de Cortés en el panel al lado, conectando su proyecto imperialista y destructor con el caos impersonal de la época moderna.

13. Angloamérica. Este panel, un retrato de la sociedad norteamericana contemporánea, comunica algo ambivalente. Mientras la escuela al fondo de la composición simboliza la educación universal, y la asamblea comunitaria sugiere la posibilidad de acciones cooperativas al servicio de la sociedad en su conjunto, la representación de Orozco desautoriza estas asociaciones más típicas o tradicionales. La figura prominente de la tradicional profesora alta y severa, aquí una agente autoritaria y controladora, es un símbolo de esta cultura, y a su alrededor encontramos niños y niñas sin expresión, altamente disciplinados. Detrás de ellos, los adultos ordenados en filas en una asamblea comunitaria de un pueblo de Nueva Inglaterra son otro ejemplo más de la rigidez cultural, contrastando claramente al caos y la determinación que veremos en el próximo panel, Hispanoamérica.

14. Hispanoamérica. Orozco presenta un rebelde mexicano determinado y orgulloso, muy parecido al líder revolucionario mexicano Emiliano Zapata, un símbolo importante de las luchas campesinas en México. Orozco coloca al rebelde en un escenario moderno urbano, invadido por las caricaturas salvajes de los ricos y los militarizados. Esta escena caótica, representando un idealismo latinoamericano abandonado a un orden poderoso pero en vías de desarticulación, contrasta bruscamente con el conformismo institucional y personal de la sociedad angloamericana retratada en el panel anterior.

15. Dioses del mundo moderno. En esta salvaje y satírica denuncia de la educación institucionalizada de la era moderna y su indiferencia hacia la turbulencia política de los años 30, un grupo de esqueletos en ropa académica presiden sobre el nacimiento del conocimiento inútil, encarnado por un feto esquelético. Las llamas al fondo recuerdan las naves quemadas de Cortés, y los fetos embalsamados descansando sobre libros polvorientos sugieren la impotencia intelectual de la academia y la inútil diseminación de un conocimiento falso y sin sentido. Indiferente a las crisis de la civilización moderna, los académicos siguen preocupados de su mundo intelectual, reaccionando como muertos a los temas candentes que hacen arder la vida contemporánea.

16. Símbolos del nacionalismo. El pequeño panel al fondo del ala este nos presenta una pila de símbolos históricos, de guerra e imperio, sugiriendo una continuidad entre las aspiraciones militares de las potencias monárquicas de la Europa de antaño y el nacionalismo militarizado de la época moderna, tema subrayado en el siguiente panel, El moderno sacrificio humano.

17. El moderno sacrificio humano. El cuerpo de un soldado desconocido, cuyas manos esqueléticas delatan su agonía final, está enterrado debajo de los atavíos del patriotismo: banderas coloridas, guirnaldas, monumentos, discursos, una banda de bronces, y la llama eterna que denota la tumba de esta víctima del nacionalismo militarizado. Este panel sirve como un espejo para los temas de El antiguo sacrificio humano al otro extremo de la sala, estableciendo un vínculo temático entre las dos edades de la civilización americana, a través del inútil sacrificio institucional del individuo.

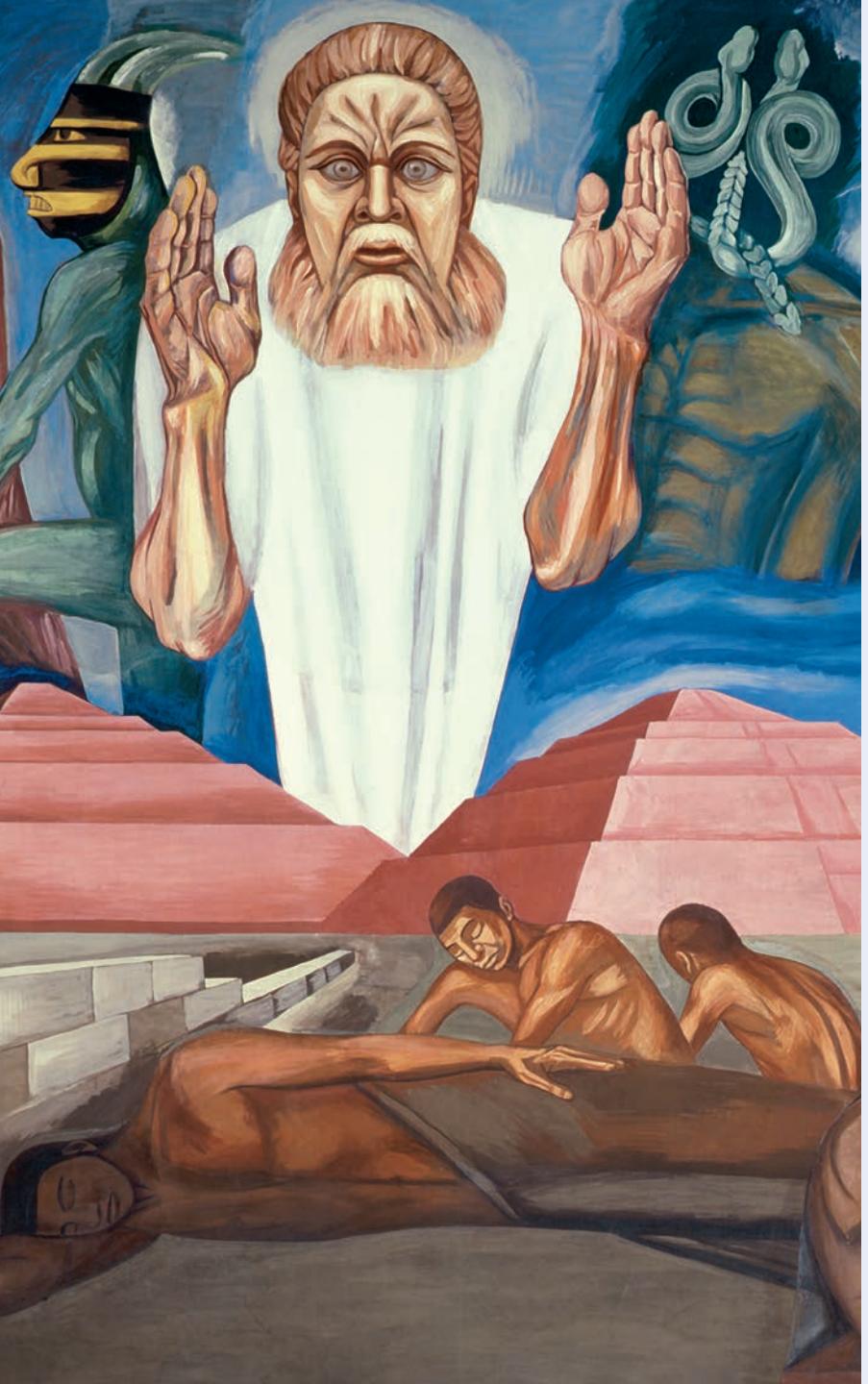
18. Migración moderna del espíritu. En esta escena apocalíptica, un Cristo resucitado y desafiante, pintado en colores ácidos y cambiando de piel para revelar un nuevo cuerpo reanimado, vuelve durante su juicio para barrer con las ideologías e instituciones que frustran la emancipación humana y la renovación espiritual de la edad moderna. Orozco concibe una figura de Cristo que no solo rechaza su destino sacrificial tirando abajo su propia cruz, sino también condena y destruye las fuentes

de su agonía, los armamentos militares y aquellos símbolos religiosos y culturales que aquí han sido relegados al basurero de la historia justo detrás de él.

19. Cadenas del espíritu. Este pequeño panel nos muestra buitres vistiendo cuellos romanos y portando las llaves entrelazadas que pueden abrir las cadenas de la servidumbre intelectual y física amontonadas debajo de ellos.

20. El hombre industrial moderno. Los últimos paneles del mural se ubican directamente enfrente del mesón central de la sala de lectura y los muros largos de los murales se ubican en una especie de punto de resolución entre las dos mitades del ciclo: la prehispánica y la post-conquista. En estos paneles, a veces llamados Cultura moderna ideal, Orozco usa una paleta sutil para retratar un posible mundo del futuro que podría emergir de la destrucción simbólica de la sociedad que Cristo lideró, retratada en Migración moderna del espíritu. En los cuatro paneles laterales, los trabajadores dirigen sus propias labores en una nueva sociedad que aún está formándose; lo único es que estas figuras anónimas a veces parecen ser amenazadas por la misma tecnología que usan. En el panel central, una figura recostada de ascendencia mixta—Europea e indígena americana, o tal vez Afro-americana—finalmente puede abandonar sus herramientas y salir en busca de su propia educación y alimento espiritual. Esta figura reitera los temas de educación, industria, y raza que encontramos en las dos secciones del mural.





Hacia una edad de oro industrial La épica de la civilización americana de Orozco

MARY K. COFFEY

En esta obra, José Clemente Orozco redirige la ‘épica de América’ de la típica narrativa histórica estadounidense, que empieza con la colonización británica de la costa este del país y avanza heroicamente hacia el oeste. Orozco desvía este relato hacia una narrativa mexicana, arraigada en las civilizaciones mesoamericanas y la devastación causada por la conquista española, y ubica los orígenes de América en la cultura indohispana en lugar de la angloeuropea, caracterizando nuestra ‘civilización’ como una herencia traumática y no ‘ilustrada’.

No obstante, no se debe confundir su mural con un manifiesto de nacionalismo mexicano. Más bien, Orozco recuerda a su público que ‘América’ es una masa continental compartida, no un sinónimo de Estados Unidos. En la década de 1930, la perspectiva continental de Orozco contrastaba con el provincialismo de la Nueva Inglaterra protestante y el lugar privilegiado de la región en un imaginario nacional cada vez más xenófobo y aislacionista. Mientras que artistas, poetas y empresarios consolidaban la identidad *yankee* a través de una visión bucólica del paisaje regional y su gente vigorosa y tradicionalista, Orozco retrataba un Estados Unidos excesivamente determinado por la tecnología, desgarrado por antagonismos sociales y al borde de la guerra. Así, el mural de Orozco expresa todo lo que los restituidores de valores coloniales, regionalistas y antimodernistas de la Gran Depresión pretendían suprimir sobre el Estados Unidos moderno.

La partida de Quetzalcóatl (detalle)

Orozco presenta una épica de América de carácter cíclico, de eterno retorno a la destrucción y la creación, en lugar de un relato lineal de progreso y expansión democrática. Usa la división de la sala de referencia para ubicar su mural en dos épocas: una ‘antigua’ y una ‘moderna’. El mesón de referencia funciona como un ‘interregno’ espacial para denotar la destrucción del mundo antiguo y el violento nacimiento de la modernidad.

Orozco, además, aprovecha esta separación arquitectónica para establecer analogías entre los dos períodos, ya que las secuencias de imágenes a lo largo de cada ala se reflejan, casi a modo de espejo, en diversos momentos del ciclo. La América antigua empieza con la migración de los pueblos indígenas hacia el valle central de México y la llegada de Quetzalcóatl (izquierda), una deidad ilustrada que establece una Edad de Oro en la cual florecen las artes, la agricultura y la sociedad en general. La partida de Quetzalcóatl marca la caída del mundo antiguo y su destrucción por los conquistadores en cumplimiento del presagio azteca.

La América moderna empieza con la conquista cristiana, presidida por Cortés, el antihéroe enfrentado a Quetzalcóatl. En los paneles siguientes, la civilización americana se refracta a través del lente oscuro de la modernidad. La industria humana se descontrola y toda individualidad es aniquilada por una sociedad basada en el consenso y un sistema de educación estandarizada. El ciclo culmina en la furia ciega de una guerra nacionalista y un apocalipsis cristiano. Como



El moderno sacrificio humano

antes lo hizo Quetzalcóatl, el Cristo resucitado destruye lo que ayudó a crear. Corta su cruz en pedazos y hace ‘migrar’ el espíritu hacia un nuevo milenio en el que, ojalá, el hombre industrial moderno logre dar vida a una nueva Edad de Oro.

Los murales: una mirada de cerca

Orozco se vale de la forma y la composición para relatar su historia y reforzar las comparaciones a través del espacio y el tiempo. Seguimos a los cuerpos inclinados de *Migración* al subsiguiente panel, *El antiguo sacrificio humano*. Orozco hace un paralelo entre este ritual azteca y el sacrificio de sangre de la guerra moderna, representado en el otro extremo de la sala de referencia. En *El moderno sacrificio humano* (arriba), el esqueleto de un soldado desconocido imita la postura despelejada de la víctima ritual. Un monumento

de guerra ocupa el lugar del monolito de Coatlicue, mientras que un político fanfarrón preside la ofrenda como un sacerdote moderno. Orozco propone analogías similares entre otros paneles: por ejemplo, los académicos que presiden el conocimiento nacido muerto en *Dioses del mundo moderno* reiteran visualmente del panteón de deidades aztecas, parecido a un friso, ubicado detrás de Quetzalcóatl en el panel que representa su llegada.

Para aumentar el dramatismo de su historia, Orozco crea tensión visual con la yuxtaposición de imágenes que contrastan formalmente. Por ejemplo, enmarca la secuencia de Quetzalcóatl a

lo largo del muro norte del ala oeste con paneles de guerreros aztecas a la extrema izquierda y conquistadores (*La profecía*) a la extrema derecha. Se enfrentan desde ambos lados del muro, vinculando la Conquista con los impulsos militaristas que subyacen en las dos sociedades, la española y la azteca, y planteando el reinado de Quetzalcóatl como un paréntesis ilustrado en la épica de la civilización americana. Mientras Quetzalcóatl se aleja en su balsa de serpientes, señala dramáticamente hacia su profecía. Se abre un abismo entre el dios apuntando hacia delante y su pueblo, inclinado hacia atrás, en oposición dinámica. La regresión de su pueblo interrumpe



Angloamérica



Hispanoamérica



Cortés y la cruz

el ritmo visual del ciclo, llamando nuestra atención en dos direcciones a la vez. Como un elástico que se rompe, el mundo antiguo se retrae mientras se nos lanza hacia el ataque español y nuestro futuro mecanizado.

En una de las yuxtaposiciones más poderosas del ciclo, Orozco contrasta la sociedad 'angloamericana' con la 'hispanoamericana' mediante composiciones enfrentadas pero complementarias (abajo). Las figuras en *Angloamérica* están reunidas en filas que forman un círculo ordenado. Miran hacia dentro, hacia un vacío en el centro de la imagen. Niños que parecen zombis siguen una profesora severa que vigila la escena desde el margen derecho del panel. Si Angloamérica evoca un ágora altamente disciplinado con un núcleo vacío, *Hispanoamérica* oscila locamente en una orgía de crueldad alrededor de la figura carismática del héroe revolucionario. En la primera composición, el ojo

recorre la multitud ordenada a través de registros horizontales que transmiten un equilibrio estable. En la segunda, nuestra mirada se mueve en círculos mientras seguimos el movimiento de los generales, los políticos y los capitalistas corruptos que giran en torno al desgraciado guerrillero. La composición es centrípeta y centrífuga al mismo tiempo, sugiriendo que la violencia retratada es endémica y explosiva. Si el bloque de trigo amarillo en el primer plano de *Angloamérica* es un eco de la disciplina de la sociedad estadounidense, las monedas de oro esparcidas sobre la base de *Hispanoamérica* aluden a los ciclos de codicia y corrupción que siempre acaban desgastando la sociedad mexicana.

La idea detrás del arte

A lo largo del mural, Orozco usa el espacio pictórico como un código que permite interpretar su mensaje político. En general, Orozco emplea técnicas cubistas—espacios de poca profundidad, mucha fragmentación y un aplanamiento de la composición que la empuja contra la superficie del muro en lugar de retroceder hacia un punto de fuga distante—para aludir a una sociedad caótica y desordenada. Al representar un orden social funcional y productivo, en cambio, Orozco emplea una perspectiva más convencional. En *La llegada de Quetzalcóatl*, por ejemplo, un espacio pictórico racional sugiere la Edad de Oro precolombina propiciada por los dioses. Un muro de ladrillo en diagonal divide la composición y retrocede hacia un punto situado entre las pirámides del Sol y la Luna de Teotihuacán, 'el lugar de los dioses'. Por el contrario, en *Cortés y la cruz* (izquierda), Orozco fragmenta los objetos y aplana el espacio para referirse a la destrucción de la conquista. Aquí, el retroceso visual sugerido por la piedra rectangular al pie de Cortés se ve interrumpido por una cruz engan-

grenada que detiene nuestra mirada, obstruye nuestra visión y nos remite de nuevo al primer plano. La composición aplanada produce una sensación de claustrofobia en comparación con el desahogo que se respira en las escenas más apacibles de Quetzalcóatl. La pila de escombros de la civilización de Quetzalcóatl destruida por Cortés sube por el muro, eliminando la posibilidad de una apreciación más liviana de la escena.

Este contraste espacial es más evidente en los tres paneles que integran la secuencia final del ciclo, *El hombre industrial moderno* (derecha), situada frente al mesón de referencia. En la imagen central, un trabajador de raza indefinida ha abandonado su martillo para tomar un libro. Igual que el edificio detrás de él, que es una metáfora para la sociedad, él mismo está 'bajo construcción'. Su cuerpo evoca las líneas de la estructura de acero del edificio y, a través de esta analogía, Orozco plantea que el futuro de la civilización americana depende de la relación entre humanidad e industria. Los dos paneles laterales presentan una alternativa 'buena' y otra 'mala'. A la izquierda, objetos icónicos de la industria—un yunque, ruedas, un ancla, puntales de acero—se superponen en una composición aplanada y apretada. Sin un uso productivo, su aporte a la humanidad no queda claro. El paisaje deshumanizado de este panel nos remite a la pesadilla industrial plasmada en *La máquina*. Cerca, se puede ver un grupo de trabajadores juntos debajo de una viga metálica suspendida peligrosamente. Dos vigas idénticas irrumpen en primer plano, formando una barrera entre el espectador y los hombres representados en el cuadro. Como la cruz de Cortés, las vigas perpendiculares dan fuerza al plano del cuadro y desafían, de alguna manera, la perspectiva sugerida por el retroceso en diagonal de la viga suspendida. Gracias a esta tensión visual, la escena exude ansiedad y propone un

futuro en el que la industria amenaza con encerrar o aplastar al hombre moderno. En el lado derecho ocurre lo contrario. Aquí, los hombres trabajan codo a codo para construir un rascacielos. El espacio retrocede racionalmente hacia un punto de fuga al final de las líneas diagonales de las vigas de acero. El edificio en construcción nos remite a la arquitectura inútil que figura en *Hispanoamérica*. Pero en el panel anterior, las ventanas rotas remiten al proyecto fallido de crear una nueva sociedad después de la revolución mexicana. Aquí, parece que el proyecto avanza a pasos acelerados. En el panel derecho, el hombre moderno tiene pleno control de la industria, tal como lo tuvo en la antigua Edad de Oro.

Los murales de Orozco: Un arte para todos

En su manifiesto de 1928, "Nuevos mundos, nuevas razas, nuevo arte" (*Creative Art* 4, n.º 1 [1929], reeditado en *Orozco! 1883–1949* [Oxford: Museum of Modern Art, 1980], 46), Orozco hace un paralelo entre el rascacielos moderno y sus propios intentos de crear una nueva forma de arte mural a la altura del espíritu y la cultura racial recién surgidos en las Américas. «La arquitectura de Manhattan es un valor nuevo», escribe, «algo que no tiene nada que ver con las pirámides egipcias, con la Ópera de París, con la Giralda de Sevilla ni con Santa Sofía, ni tampoco con los palacios mayas de Chichén Itzá ni con los ‘pueblos’ de Arizona». El arte mural, como la silueta de Manhattan, debe rechazar la tradición y cultivar su propio lenguaje visual en un nuevo ciclo de la creación humana. Para Orozco, el carácter público del arte mural es lo que lo hace superior a otras expresiones artísticas, ya que, como él mismo dice, «no se puede guardarla en privado para el goce de algunos pocos privilegiados». Con esta declaración en

mente, podemos interpretar *El hombre industrial moderno* como una transcripción literal del manifiesto de Orozco, así como un lamento de su propia posición como un artista público que trabajaba para los ‘pocos privilegiados’. En Estados Unidos, Orozco encontró que no había una esfera pública «desinteresada»; incluso el arte mural podía ser convertido en «un asunto de beneficio privado».

Dadas las convicciones declaradas del artista de que el arte mural «es para el pueblo [...] para TODOS», esta secuencia final a menudo se ha interpretado como un apoyo a la política obrera de los artistas marxistas del movimiento muralista, contemporáneos de Orozco. Sin embargo, un análisis más detenido demuestra que Orozco se aleja de esta ideología de manera importante. Al igual que el hombre mesoamericano que descansa soñando bajo el ascenso severo pero benévolos de Quetzalcóatl, *El hombre industrial moderno* se define por su relación al ocio, no a un modo de producción. Lo que importa es su capacidad autodidacta su trabajo intelectual, no físico. Es interesante notar que Orozco defiende la formación del autodidacto en la sala de lectura de una biblioteca de una universidad privada. Después de su rabiosa denuncia del conocimiento institucionalizado en *Dioses del mundo moderno*, parece abogar por el acceso público a los recursos de la educación superior. No obstante, el mural de Orozco no es exactamente una crítica lanzada a Dartmouth en par-

ticular, sino más bien una expresión radicalmente no ortodoxa del humanismo socialista o incluso anarquismo. Sin dejar de reconocer su ubicación, mural pretende explorar la difícil situación de una humanidad sometida a las condiciones de propiedad privada, explotación y desigualdad social que el capitalismo genera.

Identificado por su humanidad más que por su clase o raza, el ‘hombre industrial moderno’ de Orozco sugiere la posibilidad de una nueva Edad de Oro, pero dependerá del rumbo que tomemos. Si viramos hacia la izquierda, reingresaremos a la catástrofe del mundo moderno. Si viramos a la derecha, nos encontramos renovando el ciclo de la iluminación. Pero no se trata del regreso atávico a una utopía premoderna, como la que se promueve en la pintura regionalista de la época, o la política indigenista de los contemporáneos mexicanos del artista. Más bien, Orozco nos deja en el umbral de un futuro industrial en el cual el hombre y la modernidad se reconcilian, no a través del trabajo del cuerpo o la máquina, sino de las labores productivas de la mente.

Mary K. Coffey es profesora asociada de Historia del Arte en Dartmouth College.



El hombre industrial moderno



MUSEO DE ARTE HOOD, DARTMOUTH
hoodmuseum.dartmouth.edu



BIBLIOTECA DE DARTMOUTH COLLEGE
library.dartmouth.edu