

## *La búsqueda de la identidad en un muro*

Antonio Riggen

*ITESO*

Jesús Rábago

*Universidad de Guadalajara*

Poca importancia se le ha dado al segundo viaje que Luis Barragán hizo a Europa en febrero de 1931. Salió de Guadalajara con miras de embarcarse hacia Francia, pero curiosamente, ahora no repite el puerto de Veracruz como punto de partida. Va primero a Nueva York donde decide vivir los próximos meses hasta su salida definitiva el 18 de junio. Este corto pero significativo desvío de las metas europeas, nos referimos a los encuentros con Le Corbusier y con Ferdinand Bac, parece haberle traído a la postre mayores frutos en cuanto a la valoración del muro se refiere. Pero si Barragán viajó a Nueva York, fue por un motivo específico: José Clemente Orozco.

Las condiciones vigentes en Jalisco a partir del conflicto cristero (1926-1929) hablan de una acentuación del nacionalismo localista que hizo sangrar, aún más, las viejas rivalidades entre Guadalajara y la capital del país. Este amplio enfrentamiento entre el gobierno central y los cristeros de estas regiones era, en el fondo, la pugna del clero y una burguesía locales que no tenían interés en ceder sus espacios de influencia y poder ante un nuevo pero pujante grupo de gobierno en la capital del país, necesitado de autoridad y obligado a debilitar este tipo de alianzas provinciales, especialmente en una región clave —en el sentido amplio, más allá de aspectos económicos y políticos— para el desarrollo de la nueva república post-revolucionaria.

Para los jóvenes tapatíos, lo que estaba en juego era demasiado: todo lo que por herencia natural les pertenecía. Su reacción no podía hacerse esperar; formaron un compacto grupo que vino a nutrir y a estimular a los cristeros combatientes con una ideología cargada de inspiración nacionalista y religiosa que buscaba exaltar, entre otras cosas, los valores católicos de la provincia —léase Jalisco como emblema— en contra del “preocupante” ateísmo del nuevo gobierno. Uno de los instrumentos de propaganda de este grupo (sin número y sin nombre específicos) guiado por Agustín Yáñez, y del cual Barragán formaba parte, fue el periódico quincenal *Bandera de provincias*, en el que colaboraban, entre otros, José Guadalupe Zuno, Enrique González Martínez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Amado de la Cueva, Manuel Martínez Valadez, Emmanuel Palacios.

Este activo grupo buscaba señalar y mostrar todos aquellos valores que caracterizaban y diferenciaban culturalmente lo jalisciense: su gente, su tierra, sus tradiciones, sus inquietudes, la manera de vivir de una provincia que pretendía figurar (incluso más allá de lo que había figurado hasta el momento) y no perder autoridad en los destinos del país, dentro del nuevo escenario. Más aún, había que proponer e incorporar una especie de conciencia nacional ante la creciente política nacionalista central (un nacionalismo diferente por supuesto) impulsada por el gobierno post-revolucionario en turno, bajo el liderazgo del imponente presidente Plutarco Elías Calles.

Para la cultura, esto significaba explorar el pasado pre-cortesiano, en el que destacaban los aztecas y su gran capital Tenochtitlan, que permitía exaltarla y revalorarla a través de una nueva interpretación hacia el reposicionamiento de la ciudad de México dentro del nuevo contexto nacional (cabe recordar que la Revolución no fue un movimiento urbano, sino rural, y por lo mismo, sus principales actores no provenían de la capital del país, sino de los estados del interior de la República).

En términos arquitectónicos, esto se refería, entre otras cosas, a las formas indigenistas en las que apare-

cía el grotesco aztequismo populista en una burda interpretación de las culturas pre-cortesianas de la meseta central (no siempre a partir de la arquitectura azteca), sobre las que se quería cimentar e identificar la esencia de lo mexicano, el descubrimiento verdadero de la identidad más allá del virreinato español, en oposición justamente a la cultura criolla, de la cual Jalisco era un notable exponente. La contra-propuesta del grupo alrededor de *Bandera...* era otra: lo mexicano tiene su ser en y desde las provincias, siendo la capital un mero receptor (la reciente Revolución era una prueba viva de ello); y Jalisco, de manera evidente, era una de las primeras entre ellas en figurar e incluso, como se vería más tarde, su emblema en la imaginación colectiva. La industria del cine supo capitalizar y cultivar de manera brillante esta situación, llevándola incluso más allá de las fronteras nacionales, en los Estados Unidos —capital de la industria del celuloide— y en Centro y Sudamérica —donde se vivía una problemática similar en la búsqueda de su propia identidad. En contraste con la búsqueda indigenista apresurada de la ciudad de México (a las investigaciones antropológicas no les era posible avanzar con la celeridad de los acontecimientos), en el pasado pre-cortesiano de esta región no se localizaban en ese momento grandes logros que exaltar, y por el contrario sí se encontraba a flor de piel un pasado criollo de gran dignidad y muy bien sedimentado, vivo y pujante, que no había que manipular, sino simple y sencillamente permitirle aflorar.

Para la arquitectura esto significaba profundizar en el origen del mestizaje criollo, explorando el mestizaje de la propia España dentro de la cultura mediterránea; las raíces del México moderno en construcción estaban ahí, y no en la idealización de un pasado indígena, ni en la utopía de la arquitectura moderna llevada a sus extremos que olvida su historia, pues en el otro extremo del estilo indigenista, se encontraba la arquitectura internacional sin referencia alguna a la historia, a ninguna historia. Por otro lado, los valores éticos, tan ligados a la imaginación colectiva e impulsados por la iglesia lo-

cal, contenían un sesgo romántico y por lo mismo rebelde, contestatario, reivindicador, hacia la ideología laica impulsada desde la capital de la República que chocaba con la visión local.

Si Jalisco, por tanto, encabezaba todo aquello que significaba lo "auténticamente" mexicano, había que dar muestra con hechos de que esta postura tenía más sentido que las preocupaciones indigenistas del gobierno central; la construcción del mito que identifica lo jalisciense con el alma mexicana, desde fundamentos ideológicos hasta simples cuestiones de folklore, tiene sus orígenes en estos años decisivos que sostienen la construcción del México contemporáneo, no sólo para Jalisco y la capital de la República, sino para el país entero, y para la visión de otras regiones de América y de Europa sobre "la mexicanidad". José Clemente Orozco era un hombre que vivía fielmente su vocación y su destino artísticos, a pesar de las múltiples y constantes adversidades. A los jóvenes tapatíos no les fue difícil encontrar en él al hombre clave, al artista—con todas las connotaciones románticas que el término podía contener—, al profeta que con su pintura revelaba con toda intensidad aquello que ellos buscaban con grandes afanes, aquello por lo que pugnaban de manera tan decidida, pues convicciones al respecto no les faltaban. No hay que olvidar que varios de ellos se habían jugado la vida, estrictamente hablando, durante la cristiada. ¿Por qué es precisamente Orozco el elegido por el grupo de artistas e intelectuales de *Bandera...?*, ¿por qué dedicarle el número monográfico de 1929?

Una mañana, a fines de mayo de 1929, llegó Orozco al Ashram luciendo una sonrisa resplandeciente. No tuve que esperar mucho para saber la causa de su alegría. Ha sucedido algo maravilloso, Angelita —dijo ansiosamente—, ya no soy el hombre olvidado de México.<sup>1</sup>

José Clemente Orozco se encontraba auto-exiliado en Nueva York desde finales de 1927 "por encontrar poco propicio a México".<sup>2</sup> La verdad es que se hallaba en una difícil situación en la que su carrera como muralista estaba siendo

1. Alma Reed. *Orozco*. México: FCE, 1983, p. 128.
2. Margarita Valladares, cit., en José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México: Ed. Era, 1970.

obstruida de manera constante y torpe por los burócratas de la capital, influidos por la jerarquía eclesiástica y por la nueva tendencia ideológica de los hombres en el gobierno, para quienes Diego Rivera encarnaba la postura más cercana a sus intereses. Los muros importantes estaban destinados a Diego, su artista oficial, quien además se volvía cada día más popular y aceptado en los diferentes ámbitos. Orozco, y a pesar de las condiciones francamente desfavorables que tuvo que vivir en varios momentos, ya comenzaba a cosechar frutos en París y Nueva York, las grandes capitales del mercado del arte, basados en su trabajo temprano en la ciudad de México y el reciente en el exilio.

Para los tapatíos, la figura de Orozco se revelaba como una figura central. Nacido no sólo en Jalisco, sino en el interior del estado y, como ellos, distanciado de la capital en el sentido amplio del término, su reacción ante el regocijo de la gente de su tierra por sus triunfos en el extranjero, fue de total gratitud: "Mis compatriotas han estado esperando tanto tiempo esta oportunidad. Estoy contento de que al fin tengan algún punto exterior donde apoyar su inmovible fe".<sup>3</sup> Los editores de *Bandera...* habían planeado la edición completa del número como tributo público, y por lo mismo político, de Jalisco para el mundo. En otras palabras, es su tierra quien sí sabe reconocer al genio en su real dimensión. Basta ojear los escritos de los principales artistas y autores que colaboraron en los textos de este número para darse cuenta de la interpretación local de la pintura de Orozco como la contribución más vigente e intachable de Jalisco para la creación de un genuino arte nacional. Uno de los artículos, titulado "Occidente Proclama",<sup>4</sup> toma claro partido en la disputa entre los dos personajes principales del muralismo mexicano: mientras para los autores del texto, Diego Rivera es el "gran teórico que bebió de las fuentes originales pero por medio de la imitación", Orozco es "el gran profeta precursor del milagro de insertar la esencia europea en el mundo mexicano".<sup>5</sup>

3. Reed, *loc. cit.*

4. Zuno, Martínez, Valladares, Martínez Ulloa, "Occidente proclama", *Bandera de provincias*, Guadalajara, núm. 10, 1929.

5. J.G. Zuno, "Los caminos de la pintura", *Ibid.*, p. 12.

Entre los más fervientes admiradores de Orozco se encontraba José Guadalupe Zuno, artista, intelectual y político influyente, quien durante años había luchado por que se invitara oficialmente al pintor a trabajar en muros de edificios públicos, y quien en su texto concluye: "Orozco es un real revolucionario, sin antecedentes copistas, sin remiendos. Quien vio hace veinte años sus trabajos encuentra lógicos los actuales. Muy mexicano. Muy moderno. Muy jalisciense".<sup>6</sup>

La identificación intencionada de lo mexicano con lo jalisciense a través de Orozco, se exponencia mediante la incorporación de otra palabra de total peso político: moderno. Orozco es el artista que resume estas tres características: concilia el problema del ser —la esencia de lo mexicano— a raíz del paso de la Revolución, coloca a la provincia en ese eje vertebrante para la construcción del país, y se constituye en un artista moderno, palabra mágica para una nación que luchaba por insertarse dentro del tiempo de los países de Europa y de los Estados Unidos.

En esa época, entre la revolución de 1910-1917 aquí en México y la Gran Guerra de 1914-1918 en Europa, y la II Guerra Mundial en 1939-1945, la búsqueda de la identidad nacional había tomado un intenso impulso en la cultura, no sólo en México, sino en varios países europeos y americanos que buscaban afirmar una identidad cuestionable dentro de tantos cambios, después de un siglo colmado de acontecimientos espectaculares que reconfiguraban la geografía política de los continentes (independencia de los países latinoamericanos, creación de nuevos estados en Europa central, aglutinamiento de regiones en países como Alemania e Italia, etc.), y que ponía el tema de la identidad (¿quiénes somos?, las nuevas alianzas nacionales, ¿realmente aglutinan las regiones, o las regiones tienen una identidad diversa independientemente de la nueva división política?) en el centro de muchas discusiones, en la política claro está, pero asimismo y en especial en la cultura, ya que es ésta precisamente la depositaria de la identidad.

6. *Idem.*

Por lo que se refiere a la arquitectura, un arte de grandes implicaciones con relación al desarrollo del país, el debate mostraba elementos especialmente interesantes, debido a que estaba ligada a la necesidad apremiante de construir—en el sentido literal del término—, de edificar, de concretar en plazos inmediatos la fachada física y simbólica de la nueva identidad social. Los nuevos muros significaban la nueva cara del país recién liberado de las máscaras de la dominación, muy en particular de la máscara de una cultura que no le era propia.

¿Cómo construir muros realmente nuevos, auténticos? ¿Qué tradición deben considerar? ¿Qué actitud deben mostrar? La discusión no sólo implicaba la reconstrucción del presente, sino la revisión de un pasado largamente pendiente de ser revelado con autenticidad. La arquitectura, y la cultura en general, desbordaban la cuestión de la originalidad, articulándose de manera obligada a la cuestión de la legitimación política.

Al igual que sus amigos del grupo alrededor de *Bandera...*, Luis Barragán debió conocer a detalle la pintura y los escritos de Orozco; sin embargo, sus caminos jamás se habían cruzado y su inquietud por conocerlo de manera cercana, de frecuentarle en la vida cotidiana y descubrir su visión sobre la cultura, no se hizo esperar; así, Barragán viajó hacia Nueva York con la ilusión de hablar con el maestro:

Orozco encontraba una estimulante compañía en Luis Barragán, joven arquitecto jalisciense. Durante la estadia de Barragán, que se prolongó varias semanas, cenaban juntos frecuentemente y pasaban después horas en animada discusión sobre temas estéticos y acerca de la nueva arquitectura.<sup>7</sup>

7. Reed, *loc. cit.*

¿Cuáles eran las preocupaciones artísticas del maestro Orozco por esos años?, y por tanto, ¿en qué pudo influir al joven Barragán?

Es importante destacar el lugar de privilegio que tenía la arquitectura en el desarrollo de la carrera de Orozco, pues había reflexionado larga y profundamente sobre la arquitectura, más allá de la relación que podía existir entre

sus murales y los edificios que los albergaban. Recordemos que no sólo tuvo la intención de estudiar arquitectura (antes de imaginarse siquiera dedicado a la pintura, se pensaba arquitecto), sino que trabajó como dibujante en un taller de arquitectura en su juventud y sabía dibujar perfectamente planos técnicos.

Su interés por la arquitectura había alimentado sus ideas y su concepción sobre el arte, en particular sus conceptos sobre el espacio, y lo evidenciaba con claridad, pues cuando pensaba en la pintura, pensaba a partir de la arquitectura, un arte que envuelve y permite surgir a la pintura y a la escultura. Hacía referencias permanentes de sus agudas observaciones sobre la arquitectura de los lugares que visitaba y frecuentaba, tanto en Estados Unidos como en Europa, y, claro está, también de la arquitectura mexicana que conocía muy bien; por ejemplo, conocía bastante bien la arquitectura maya, sobre la cual había poca información en aquel entonces. Así pues, su cultura y su apetito al respecto eran mucho más consistentes que las de cualquier otro pintor de sus características; su capacidad de discusión sobre la arquitectura moderna no era la de un aficionado, sino la de un profundo conocedor.

Puede decirse que, en general, la pintura mural mexicana fue un movimiento complejo e irreductible a una sola dirección y en el que participaron diversos personajes (Rivera, Orozco, Siqueiros, como las figuras emblemáticas, pero también muchos otros), cada uno dueño de una cosmovisión muy particular. Por una parte, el muralismo es una consecuencia de los movimientos artísticos europeos de principios de siglo, y por la otra, una respuesta a ellos. Pero para entender esto, hay que tener en cuenta las particularidades históricas y sociales que hicieron posible el nacimiento de este movimiento artístico iniciándose en la década de los años veinte, a partir de la Revolución Mexicana y de la Gran Guerra en Europa. Sin la Revolución Mexicana queda claro que la pintura mural no hubiese existido. La Revolución fue una vuelta a los orígenes, un nuevo comienzo: México acude a su

tradicón para re-fundar su propia historia, para crear otra historia como se había señalado.

Esta era la idea que inspiraba al nuevo gobierno y en particular a José Vasconcelos, Ministro de Educaci3n en esos a1os, influyente intelectual y pieza clave del nuevo aliento a la cultura en el pa3s. Aqu3 cabe mencionar que José Vasconcelos, junto con Antonio Caso, compa1eros en el grupo "Ateneo de la Juventud" (Pedro Henr3quez Ure1a, Alfonso Reyes, Mart3n Luis Guzm3n, Julio Torri, Eduardo Col3n), son quienes asumen la tarea de elaborar un nuevo pensamiento que conteste al positivismo oficial del Porfiriato, y que defina la esencia del pueblo de M3xico, explorand3 lecturas frescas de los griegos, de Schopenhauer y Nietzsche, de Boutroux y Bergson entre otros.

Jos3 Vasconcelos llam3 a los artistas a la tarea de construir al "verdadero" M3xico, pues cre3a ciegamente en la misi3n evangelizadora del arte, al que ve3a como un "instrumento de transformaci3n moral": es decir, como base de la transformaci3n que el pa3s requer3a. Su pol3tica mural se bas3 en el ejemplo de la pintura religiosa de la Edad Media y del Renacimiento, as3 como en las experiencias durante el virreinato en la Nueva Espa1a.

El joven Estado post-revolucionario sustent3 esta visi3n para su evidente utilidad pol3tica: la pintura mural se convirti3 en una manera de legitimaci3n p3blica y consagraci3n cultural, en un instrumento pedag3gico para las masas analfabetas (las im3genes son mucho m3s expresivas y causan un mayor impacto en la percepci3n que cualquier discurso, por bueno que 3ste sea). De esta manera podemos entender al muralismo como resultado tanto del cambio en la conciencia social que provoc3 la Revoluci3n Mexicana, como del cambio de la conciencia est3tica que provoc3 la revoluci3n art3stica europea de principios del siglo XX. Orozco, inclusive, consideraba que "La m3s alta, la m3s l3gica, la m3s fuerte forma de pintura es la mural. Solo en esta forma de trabajo, la pintura es una con las otras".<sup>8</sup>

Pero sobre todo, a Orozco le atrae el aspecto social del muralismo, puesto que "es la forma m3s desintere-

8. J.C. Orozco. *Nuevo mundo, nuevas razas, nuevo arte*. Nueva York: Creative Arts, 1929, p. 17.

sada, porque no puede hacerse de ella asunto de ganancia privada; no puede ser ocultada para unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para TODOS".<sup>9</sup> Orozco retoma la tradición del romanticismo que se enfrenta a la pintura clásica, a la tradición francesa *des Beaux Arts* que en México representaba el Porfiriato que había que dejar atrás, haciéndola surgir de la gente del pueblo y hecha para ellos, sacándola a los espacios públicos, utilizando elementos de ruptura con la Academia en términos muy amplios, desde su concepción del arte dentro de la sociedad, hasta la realización misma de la pintura (temática social, audaz composición de trazos, colores luminosos, grises llevados a extremos inusitados, texturas impresionistas).<sup>10</sup>

En Orozco, Barragán valora la importancia tradicional que el muro y la pintura mural han tenido en el arte mexicano desde sus orígenes pre-cortesianos, pero sobre todo a partir del virreinato. Valora al muro en su primacía sobre el vano, su consistencia, su textura, su color; el muro como imagen doble, icono de la vida cotidiana, elemento protector, cobijo confiable, registro de un diálogo múltiple, silencioso, prolongado, intimista, elemento revelador de la existencia emocional. El muro más allá del plano geométrico, elemento fundamental de la definición del espacio en tanto que volumen, el muro como estructura, masa y piel del cuerpo edificado, considerándolo como origen y conclusión en la organización de un lugar.

Aunque la parte material no es la más relevante, recordemos el enorme interés que portaba Orozco sobre los más mínimos detalles constructivos de sus muros: el tipo de arenas, las especificaciones para cernirla, la manera de apagar la cal, las proporciones de la mezcla, el grado de humedad, las consideraciones para las texturas, la composición química de los pigmentos, etc; hacía anotaciones muy detalladas en sus cuadernos para extremar sus cuidados al máximo, e incluso llegó a publicar artículos al respecto.<sup>11</sup> No es casualidad que Barragán dedicara asimismo –aunque en términos diferentes– largas horas a fin de entender y precisar las

9. *Idem.*

10. Muchos autores no sólo lo identifican con el romanticismo, sino de manera explícita con el impresionismo alemán.

11. Cfr. Jorge Martínez. *El Orozco de Jorge Martínez*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1997. pp. 35-36.

características de sus meditados muros. Son célebres las costosas búsquedas por encontrar los componentes adecuados de un muro. Se realizaban innumerables maquetas, se levantaban en ocasiones varias veces antes de encontrar su estado definitivo, se enjarraban y pintaban en repetidas ocasiones poniendo a prueba la paciencia de albañiles y pintores, y de los clientes que costeaban los trabajos, por supuesto.

Los temas que emplearon los muralistas son los mismos: la historia de México, la Revolución, los grandes conflictos del siglo xx. Sin embargo, la actitud de Orozco al respecto es casi siempre distinta, inclusive opuesta a la de Rivera y Siqueiros. Su verdadero tema no es la historia de México sino lo que se encuentra debajo, lo que oculta el acontecer histórico: busca la profundidad del origen, cuando las cosas se hacen y/o se deshacen, la obscuridad de aquello que es fundamental para que los hechos surjan, se vuelvan visibles. La historia para él es un misterio de orden casi místico: es el misterio de la transfiguración de hombres en héroes: toda vida guarda un destino por desentrañar, es cuestión de encontrarlo.

Orozco no cuenta ni relata, tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga y busca en ellos una revelación; se limita a observarlos con intensidad a fin de enunciarlos: es decir, se esfuerza por describir y descubrir su sentido, nos permite abrir y cerrar la mirada, más que ver, nos deja entrever, nunca nos dice, sólo nos sugiere. Para él, pasado, presente inmediato y futuro son una misma cosa: una corriente temporal que fluye —va y viene—, una sucesión engañosa y enigmática que el ojo del artista penetra, un tiempo presente amplio: es adentro donde aparece la realidad, la auténtica.

Las posibilidades pedagógicas, por un lado, mediante la relación arte mural/hombre-masa, y, por otro, el concepto de un tiempo abierto, viviente en la profundidad del plano, fueron aspectos totalmente novedosos que la mirada de Barragán encontró en la pintura mural de Orozco. Si analizamos su trabajo temprano en Guadalajara (1927-1931); es decir, anterior al viaje, nos encontramos que a pesar de que manifiesta diversas preocupaciones

por las posibilidades del plano, aun no hay señales de asimilación de lo que la concepción de Orozco pudo enseñarle mediante lecturas. Barragán proyectó y edificó casas unifamiliares siguiendo al sistema local más convencional: muros portantes de adobe –obteniendo espesores de cuarenta a cincuenta cm.– recubiertos con enjarres y terminados con pintura, como se hacían ya desde varios siglos atrás. La concepción espacial y el conjunto global están plenamente ligados a las limitaciones propias del material que genera los muros; no hay tampoco búsquedas ni experimentaciones con otro tipo de material o sistema constructivo.

Sin embargo, es en los dos centímetros del enjarre y en la capa milimétrica de la pintura donde Barragán confía gran parte de su propuesta mediterránea de estos años: pieles cálidas al interior, texturas térreas y rigurosas al exterior, acompañan al claro dominio del muro sobre el vano y a los acentos puntuales pero distinguidos, inspirado en las láminas de Ferdinand Bac. La propaganda de pertenencia europea-mediterránea está tatuada a la piel exterior y se exhibe casi siempre a la calle, síntoma real y característico de una familia burguesa que se quiere manifestar claramente como tal: la iconografía final, sin embargo, pasó por un filtro localista, ya que si Bac utilizaba dioses paganos como protagonistas, Barragán se adecua a vírgenes de Jalisco y santos católicos en el repertorio. Barragán altera las densidades virtuales de los planos que cobijan la intimidad del hogar –aspecto fundamental para el arraigado sentido de familia local–, es decir, aprovecha recursos como celosías de madera, verjas y cancelos, pérgolas, biombos, etc., para ir tejiendo recorridos, cosiendo espacios, dosificando vistas, y cuidando los claroscuros interiores, especialmente. En los jardines, masas lineales de arbustos, setos, etc., delimitan y conectan espacios en el mismo sentido que los planos sólidos de los interiores, entreabriéndolos de manera sugerente, siempre motivados por esa voluntad originaria de protección y por la continuidad, nunca ruptura, jardín-casa-jardín.

Es pertinente recordar que a pesar de sus diferencias contrastantes (origen social, desarrollo cultural, actitudes políticas, recursos económicos), Orozco y Barragán coinciden en caminar siempre al margen del ámbito de sus propias disciplinas; tardan en recibir el reconocimiento público. Les llegó tarde a ambos, al final, y a partir de la crítica elogiosa en el extranjero. Pero probablemente por caminar al margen, estuvieron en la posibilidad de realizar una búsqueda profunda, original, auténtica, con una ética más allá de los compromisos de sus contemporáneos.

La concepción abierta del tiempo, ese flujo que, sin embargo, se manifiesta día con día, vino a modificar de raíz esa ideología mediterránea de Barragán. El trabajo temprano está sustentado básicamente en una re-construcción, donde el sentido de pertenencia europea de modernidad para una sociedad burguesa es el motor que impulsó la aceptación de su propuesta de manera inmediata. A pesar del éxito y de la innegable calidad espacial de las plazas, Barragán comenzó a sospechar sobre la vulgaridad intrínseca de una re-construcción. Parece que este fue uno de los motivos principales para ir con el maestro a Nueva York. Orozco sostenía que

el arte del nuevo mundo puede enraizarse en las viejas tradiciones del viejo mundo. Si bien el arte de todas las razas y de todos los tiempos tiene un valor común –humano, universal– cada nuevo ciclo debe trabajar por sí mismo, debe crear, debe dejar su propia producción, su contribución individual al bien común.<sup>12</sup>

12. Orozco, *Autobiografía*, *op. cit.*

Para Orozco, el dirigirse solícitamente a Europa para hurgar entre sus ruinas con el fin de importarlas y copiarlas contiene el mismo error que el saqueo de restos indígenas con el objeto de copiar con el mismo servilismo sus ruinas. Así, ataca muy directamente tanto la postura de la burguesía mexicana que no tenía ojos más que para lo francés y lo europeo (y que representaba al Porfiriato contra el que se había hecho la Revolución), como la del gobierno post-revolucionario que buscaba basar la esencia de lo mexicano en ese indigenismo apremiante del que hemos hablado.

Para cuando Barragán viaja a Nueva York, su obra se encuentra claramente contenida en la primera tendencia: su mediterraneísmo no puede entenderse sin esta perspectiva. Orozco, por su parte, considera que el error de estas posturas está fincado precisamente en que ambas son re-construcciones directas:

No obstante lo pintoresco e interesante que ellas sean, no obstante que la etnología las encuentre útiles y productivas, no puedan dar un punto de partida a la nueva creación. Apoyarse sobre él ante los aborígenes, sea de la antigüedad o del presente, es seguro indicio de impotencia y cobardía, de hecho un fraude. Ya la arquitectura de Manhattan es un nuevo valor, algo que no tiene nada que ver con las pirámides egipcias, con la Opera de París, con la Giralda de Sevilla, o con Santa Sofía, ni tiene nada que ver con los palacios mayas de Chichén Itzá o con los pueblos de Arizona.<sup>13</sup>

13. *Idem.*

Barragán irá aceptando y asumiendo de manera muy perceptiva esta forma de temporalidad abierta donde aparecen internamente ciclos, a pesar de la concepción lineal con la que fue educado: cada ciclo, cada generación, cada hombre tiene el deber inevitable de producir un nuevo arte en un nuevo medio físico y espiritual. Cualquier otro campo –para Orozco– es simple cobardía (hay que subrayar que la valentía –en oposición a la cobardía–, la defensa de la dignidad, no sólo representa uno de los valores centrales en la ética jalisciense, sino que es la característica que le da sentido y significación a la vida misma).

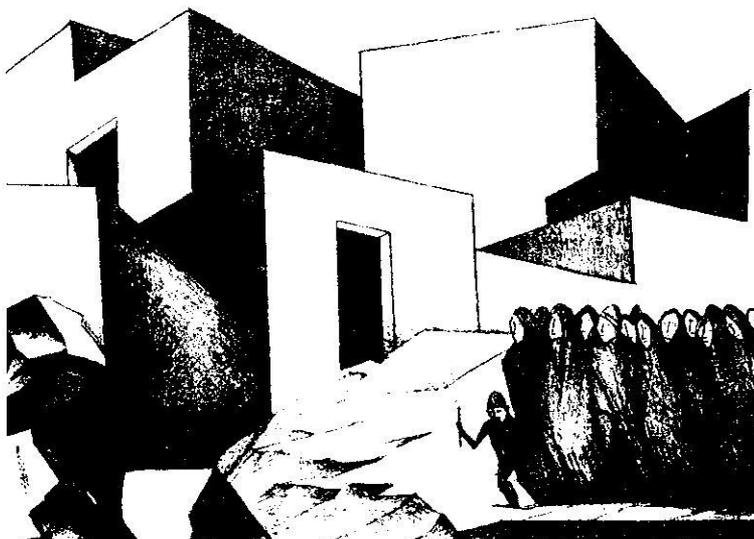
Es importante comparar la manera en que el trabajo de Barragán en Guadalajara, posterior a este viaje, se aleja con fortuna del temprano; incluso, a pesar de que conoce en persona a Bac durante este viaje, no volveremos a encontrar las lecturas fáciles y directas, las apropiaciones literales de ese mediterraneísmo que tantas imágenes le evocaba. Barragán se aleja, como Orozco, de tales re-construcciones en búsqueda de construcciones propias, donde el muro y sus implicaciones surgen como elementos constantes, reiterativos, inefables.



Luis Barragán. Estudio fotográfico, Nueva York, 1931.



José Clemente Orozco. Fotografía publicada en la *Revue artistique et littéraire*, núm. 54, Paris, 1929.



“Pueblo Mexicano”. Litografía b n. Regalo personal de Orozco a Barragán, quien la conservaría en su casa, en un lugar privilegiado en la estancia hasta su muerte.



“Pueblo Mexicano”. Óleo sobre tela, 1930.  
Colección privada.