

El viaje iniciático de Orozco

Juan Arturo Camacho Becerra
El Colegio de Jalisco

Una costumbre muy difundida entre los pintores nacidos en América durante el siglo XIX fue la de realizar viajes de estudios a las Academias y talleres artísticos de ciudades europeas: algunos por meses, otros por años, la carrera de los principales artistas latinoamericanos del siglo XIX y hasta la mitad del XX tienen en su haber una estadía de este tipo. Entre los llamados maestros del muralismo mexicano, Clemente Orozco es una notable excepción. No obstante que realizó un viaje de tres meses por algunos países europeos en 1933, su estancia en los Estados Unidos, y más concretamente en Nueva York desde finales de 1927 hasta mediados de 1934, puede considerarse como un período de aprendizaje y asimilación con respecto del arte y sus recursos. Interesado por igual en las obras de los maestros del arte moderno, también lo estuvo por la circulación de la obra artística y su difusión masiva.

Los pintores latinoamericanos entre 1920 y 1940, debatieron su preocupación artística entre las búsquedas individuales y la demanda de elaborar un repertorio de formas que también fuesen capaces de expresar a sus naciones y la época que vivían: los extremos se ejemplifican entre el constructivismo pregonado por Joaquín Torres García y el nacionalismo de Diego Rivera, en esos años:

Las vanguardias plásticas irrumpieron con toda su fuerza y se concretaron en poéticas que, incluso desde el nombre que adoptaron buscaron establecer rasgos de especificidad

para las artes visuales latinoamericanas: junto a los movimientos de renovación europeos (fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo, etc.) se organizaron grupos artísticos que adoptaron denominaciones como antropofagia, indigenismo o universalismo constructivo; que sirvieron para condensar programas que no estaban al margen de los europeos pero que al mismo tiempo querían marcar diferencias.¹

La producción cultural realizada en México después de la Revolución de 1910, debe estudiarse considerando dos perspectivas: como resultado de las ideas de la vanguardia internacional o de un movimiento renovador que se propuso romper con los patrones europeos para seguir las raíces y evolución de un arte mexicano en la búsqueda de un perfil propio dentro del panorama del arte contemporáneo.

En este contexto, la estancia de Orozco en Nueva York adquiere relevancia como un proceso biográfico que condensa un ciclo formativo profesional y humano por su contacto con la sociedad industrial más avanzada de su tiempo y como un artista que lucha por conseguir una expresión propia y contemporánea.

La presencia del pintor uruguayo Joaquín Torres García en Nueva York, a principios de los años veinte, y la de Orozco a finales de la misma década, rompen con el paradigma de obtener reconocimiento en "el gran arte de la pintura" en el continente europeo. Para entonces, los excedentes económicos de la sociedad norteamericana, le habían permitido integrar importantes colecciones con obras de los "grandes maestros" y un número considerable de los nuevos movimientos pictóricos, propiciando también el surgimiento de reglas del mercado del arte en la era de la sociedad industrial, así como nuevos mecanismos de circulación y de la obra artística. En este periodo cultural se revivía una antigua querrela: tradición *versus* modernidad, enfatizada por la preocupación de los artistas por conseguir expresiones auténticas y libres de toda tutela académica.

Por lo tanto, la obra pictórica de Orozco realizada durante su estancia en Nueva York, principalmente la de

1. Andrea Giunta, *Pintura Latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 1999.

caballete, la gráfica y los murales de la New School for Social Research, bien pueden inscribirse dentro del campo semántico de la llamada Modernidad Americana.

Como fuentes principales para el estudio de la estancia neoyorquina de Orozco, además de la hemerografía de los años en los que expuso o realizó murales, también se consideran las cartas del pintor a su familia². *Orozco*, de Alma Reed,³ es un relato de la estancia del artista en Nueva York, un testimonio significativo en la historia de los escasos encuentros culturales entre dos pueblos de Norteamérica; es también una crónica sobre los orígenes de grupos culturales que, por sus ideas y actitudes, el escritor Tom Wolf llamaría años más tarde el *radical chic*⁴. Esto es, un grupo de intelectuales y artistas que contaban con economías resueltas, interesados en apoyar la difusión de ideas humanistas, como la lucha por las libertades civiles. Alma Reed, a propósito de las reuniones que se efectuaban en la casa del matrimonio Sikelianos, señala que:

como el *ashram* de Gandhi, el nuestro era el cuartel general de un movimiento cultural con base filosófica. Además, debido a sus anteriores relaciones hindúes, distinguidos representantes de la causa nacionalista gravitaban allí como si fuera su puerto natural.⁵

El extenso y bien documentado catálogo realizado con motivo de la exposición que analiza la producción pictórica pública y privada de Orozco durante su sexenio de residencia en Nueva York y otras ciudades norteamericanas (1927-1934)⁶, es un trabajo con interesantes propuestas respecto a las motivaciones y significados de sus obras en el tiempo y en el contexto en los años inmediatos al *crash* del veintinueve. El periodo entre guerras en la cima del capitalismo mundial, cuando:

La Gran Depresión confirmó tanto a los intelectuales, como a los activistas y a los ciudadanos comunes de que algo funcionaba muy mal en el mundo en que vivían. ¿Quién sabía lo que podía hacerse al respecto? Muy pocos de los que ocupaban el poder en sus países y en ningún caso los que intentaban marcar el rumbo mediante instrumentos

2. Están publicadas: *Cartas a Margarita*. México: Era, 1993. *El Artista en Nueva York*. Cartas a Jean Charlot. 2da. ed. México: Siglo XXI-El Colegio Nacional, 1993.

3. México: FCL, 1955.

4. Se utiliza el término nombrado en el ensayo de Tom Wolf del mismo nombre, en el que describe los anhelos de la burguesía neoyorquina con ideas progresistas en los años de 1960 a 1970.

5. Reed, *op.cit.*, p. 40.

6. Diane Miliotes y Renato González Mello (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*. Nueva York-Londres: Hood Museum of Art-Dartmouth College in association with W.W. Norton & Company, 2002.

tradicionales de navegación como el liberalismo y la fe tradicional, y mediante las cartas de navegar del siglo XIX, que no servían ya.⁷

En esos planteamientos, más que respecto de las ideas plásticas que circulaban, se origina mi inquietud por indagar el ambiente cultural en que se produjeron y cómo fueron recibidas. Probablemente no exponga una respuesta amplia a interrogante de igual perspectiva, en todo caso, escribir o leer sobre Orozco es siempre un caja pletórica de sugerencias, a la que no se corresponde con el estudio y difusión de su obra en México.

Las dos últimas décadas del siglo XX encumbraron en el gusto popular a Frida Kahlo y Diego Rivera. Este fenómeno publicitario es un modelo que sólo el Estado moderno mexicano pudo crear: una alianza entre gobierno y empresarios de los medios de comunicación debido, en gran medida, al esfuerzo de la heredera de los artistas. Frida apareció una mañana en la parada de autobús de una avenida neoyorquina: un enorme cartel con su autorretrato, fue una de las señales de la propagación iconográfica de dos puntos equidistantes de la llamada Escuela Mexicana de 1920 a 1940; niñas morenas se juntaron las cejas con lápiz para participar en concursos que igual se realizaban en Los Ángeles o San Francisco, para encontrar a la más parecida a Frida. En los tianguis de México comenzaron a venderse cromos de "Modesta e Inesita" o "Desnudo con alcatraces" de Diego. Sin duda, un alcance de jerarquía en el armario de la iconografía mexicana.

En las obligadas consideraciones que exige el ejercicio de la Historia del arte, al reflexionar sobre el arte producido en América o en el mundo durante las dos décadas transcurridas entre las dos guerras mundiales, además de la renovada cuestión de los conflictos entre artista y sociedad, belleza versus compromiso, se produce también una disputa de la titularidad respecto a dónde se encontraba el centro de las ideas de renovación artística, o si América ofrecía las circunstancias propicias para que éstas ocurrieran. En esa época, los intelectuales nacionalistas latinoamericanos proclamaron la independencia cultural, seguros de tener la nueva propuesta

7. Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, 2ª reimp. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1998, p. 109.

del mismo modelo, enriquecida ahora con las culturas americanas. Vaya, pues, en ese sentido esta pretendida reflexión.

Blues del Hudson

Llegar a Nueva York, gracias al producto de la venta de unos cuadros y recibir una exigua ayuda oficial para realizar una estancia trimestral de estudios fuera de México, significó un descuido del Estado en su tarea de protección de las artes. La crisis del maximato de Plutarco Elías Calles, un año antes del asesinato del general Álvaro Obregón en 1928, había cancelado los encargos de arte público, por lo que algunos pintores radicados en las ciudades de Guadalajara o México, si no habían obtenido algún encargo público, podían mantenerse con una pobre base de profesor en la Academia convertida para entonces en Escuela Nacional de Pintura en el caso de los radicados en la capital o como profesores de dibujo en escuelas oficiales en Guadalajara⁸, más lo que buenamente compraran los escasos mecenas. En esas circunstancias, el profesor Clemente Orozco decidió ir tras la confirmación del artista a la nueva Urbe de Hierro, la Cartago Industrial de Norteamérica, en donde realizó una praxis pictórica congruente y de avanzada en un ambiente propicio a confusiones, el mismo Orozco se queja del guión del Museo Metropolitano:

Hay salones y salones, pero lo curioso es esto: que entre los cuadros 'american' te encuentras de improviso un Cézanne, luego más *american*, luego otro Cézanne y luego un Pizarro y luego Claude Monet y en otras exhibiciones están mezclados con Picasso y Dufy y otros franceses. No sé qué es lo que pretendan con eso porque sólo un ciego puede confundir una cosa con otra. Sólo han podido 'atrapar' o comprender (y eso a medias) el poquísimo o casi ningún 'asunto' de los franceses, es decir, la parte 'literature' o lo que ellos creen es '*literature*' de la pintura europea.⁹

Su aguda observación de los círculos ciudadanos le permitió participar con técnicas de difusión que exigía la nueva sociedad industrial: conferencias, exposiciones, artículos en periódicos y revistas especializadas.

8. Cfr. Sonia Ibarra y Oscar García Carmona. *80 años de educación federal en Jalisco*. México: SNTI, 2 vols., 2002 y 2003.

9. *El Artista en Nueva York*, 2ª ed. México: El Colegio Nacional-Siglo XXI, 1993, p. 40.

Habitando modestos estudios y paleando nieve para salir de ellos, sus primeros meses significaron un sacrificio emotivo que se puede leer en sus cartas:

Aquí en New York sólo hay egoísmo y falsedad y mala fe. Estoy completamente solo, atendido a mis propias fuerzas, que felizmente son muchas todavía. En el extranjero es donde se conoce mejor a la gente. Aquí me han recibido los "amigos" con humillaciones y desprecios.¹⁰

10. *Ibid.*, p. 47.

Ciertamente, otros artistas, escritores y pintores andaban en la misma batalla: el ejemplo más representativo es Miguel Covarrubias, para entonces dibujante de *Vanity Fair*.

Abandonado por el círculo mexicano radicado en Nueva York, la periodista Alma Reed acude a su rescate y lo lleva al círculo délfico, grupo que encabezaban el poeta griego Angelo Sikelianos y su esposa la norteamericana Eva Palmer "siendo los dos animadores del movimiento nacionalista griego que pretendía nada menos que el resurgimiento de la antigua cultura helénica"¹¹. Esta circunstancia le permitió participar en:

11. José Clemente Orozco. *Autobiografía*. 8ª. reimp. México: Era, 1999, p. 88.

Discusiones sobre el papel de la cultura y la función del Arte en nuestro tiempo. Con los pintores Maurice Becker, Phillips Rusell, Thomas Benton, Leon Underwood, George Biddle, Joseph Pollet; con los poetas José Juan Tablada, Jalil Gibran y Charles Leonard Van Noppen; con los críticos Claude Bragdon, Anita Brenner, Walter Pach, Ernestine Evans Syud Hossain y Emily S. Hamblen; con el patriarca de la iglesia ortodoxa y editor del *Greek Daily National Herald*, doctor Demetrios Kalimakos; con el filósofo francés Paul Richard; con Sarojini Naidu, cercana colaboradora de Gandhi; con todos ellos dialogó.¹²

12. Raquel Tibol. *José Clemente Orozco. Una vida para el arte, breve historia documental*. 2da. ed. México: rce, 1996, p. 115.

A esta rica nómina, hay que agregar el nombre de Lewis Mumford, destacado humanista norteamericano, cuyas contribuciones a la crítica literaria y a la arquitectónica, a los estudios americanos y a la historia de las ciudades, de las civilizaciones y de la tecnología, así como a la planeación regional, hicieron de él una de las voces más originales e importantes del siglo xx.

La estancia de Orozco en los Estados Unidos no representó para él un éxito económico; a cambio, obtuvo

reconocimiento y levantó polémica en torno a su trabajo y el arte contemporáneo que se conocía, producía y circulaba en la metrópoli americana. No obstante no haber claudicado en sus principios artísticos, no deja de ser notable, dado el carácter introvertido que se le atribuía, el que haya participado activamente en estos grupos culturales, incluso en ceremonias de compromiso iniciático, como su ingreso al Círculo Delfico, el cual se realizó en la casa del poeta Charles Leonard Van Noppen, y según escribió el pintor a su esposa:

La ceremonia fue en extremo sencilla. Alma fue la madrina de Van Noppen y la sra. Sikelianos de mí. Quien hizo el bautizo fue el señor Kalímakos, un señor que dicen tiene realmente una alta jerarquía en la iglesia griega. Se limitó a decir una pequeña alocución y luego colocó una corona de laurel fresco a cada uno dándole un beso en la frente. A mí me pusieron los nombres de Policletos, Panselenos, Nikíós. El primer nombre es el de un escultor griego, el segundo el de un pintor, ambos de la antigüedad y el tercero quiere decir victorios (Niké es: Victoria). El segundo nombre es griego bizantino.¹³

13. José Clemente Orozco. *Cartas a Margarita (1921-1949)*. México: Era, 1987, p. 138.

El *Delphic movement* tenía la pretensión de reunir a intelectuales y artistas de diferentes partes del mundo para impulsar un renacimiento de la antigua Grecia, en la moderna: Orozco se mostraba extrañado de que lo consideraran entre aquel grupo de genios y con humor le comentaba a su esposa en la carta referida: “aquí te guardo la corona de laurel. Quizá sirva para una ensalada. Así es que ya ves que el mitote no puede estar más divertido”.¹⁴

14. *Ibid.*

De manera que su estancia neoyorquina también le significó una intensa vida social, consciente de que ésta era requisito indispensable para insertarse en los círculos culturales metropolitanos; sin perder su característico sentido del humor le confiesa a su esposa:

Te participo que ya empiezo a aprender a andar en salones elegantosos y entre gente de mucha pomada. Pero ya sabes que tu marido usa una tijera implacable, nadie se escapa, aunque te diré que más bien que tijeretazos, son puñaladas, pero a la gente le gusta.¹⁵

15. *Idem.*, p. 135.

La agenda social del maestro pronto lo acercó también a círculos económicos importantes, de manera que, después del rescate que hizo Alma Reed, Orozco se incorporó plenamente a esta semilla de *Radical Chic*, participando incluso en actividades filantrópicas como lo narra la periodista:

Por amor a todo fin caritativo, y con evidente gusto, dirigió la mexicanización exterior de una docena o más de caballeros de varias nacionalidades que deberían aparecer pocas horas más tarde con un número igual de damas, en pintores con atavío nativo, en el Madison Square Garden; la oportunidad se debió a un desfile mexicano en beneficio del Judson Health Center.¹⁶

16. Reed, *op. cit.*, p. 133.

Como lo prueban los testimonios de la señora Reed y las cartas del artista a su esposa y amigos, Orozco recibió la aceptación y admiración de los círculos sociales y culturales de Nueva York, en plena crisis económica, antes que cualquier otro artista mexicano de su tiempo.

Revolución en México y crisis en Manhattan

Una tarde de los últimos días de septiembre de 1928, en el llamado "Ashram" del círculo Delfico, se organizó una conferencia con el tema de "La eficacia social del Arte". Con ese motivo se expusieron dibujos de la serie "México en Revolución", así como pinturas sobre Nueva York realizadas por el artista recién incorporado al grupo. La conferencista, Miss Emily Hamblen, se refirió a las pinturas de Orozco inspiradas en Nueva York:

Asentó que no sólo exhibían la tiranía de la máquina sino nuestro fracaso para relacionar normalmente y por medio del espíritu el principal producto y signo característico de la época con esa superior naturaleza del hombre que es el Arte.¹⁷

La otra fase iniciática del artista en Nueva York es su descubrimiento de la litografía y el grabado, después de haber sido caricaturista por muchos años, completó su conocimiento de la gráfica como un medio eficaz para comercializar y difundir su obra:

17. *Ibid.*, p. 65.

18. *Cartas a Margarita*, p. 104.

19. Luigi Marrozzini, (ed.). *Orozco. Obra Gráfica Completa*. San Juan Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

20. Cfr. Clemente Orozco Valladares. *Orozco: Verdad Cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 205.

21. The American Institute of Graphic Arts la consideró entre las 50 mejores de ese año por sugerencia del crítico Walter Pach que se hallaba entre los miembros del jurado.

22. Prestigioso taller de la época. Los datos han sido tomados de: Marrozzini (ed.), *op. cit.*.

23. Un ejemplo es "La agonía de Bernardina Madrueno", anónimo jalisciense de 1852, que se exhibe en el Museo Nacional de Arte.

porque en primer lugar es arte serio, no hay que hacer ninguna concesión, es lo que me gusta, luego es cosa que se vende fácilmente por su tamaño y por su precio, menor que el de un cuadro grande y además puede tener salida todo el tiempo.¹⁸

Según Clemente Orozco Valladares, su padre realizó en un taller neoyorquino 19 litografías,¹⁹ la mayoría basadas en los dibujos sugeridos por bocetos tomados entre 1913 y 1917, a los que Anita Brenner bautizó como "Los Horrores de la Revolución", en alusión a "Los desastres de la guerra" de Francisco de Goya. A propósito de estos dibujos, el poeta José Juan Tablada escribió:

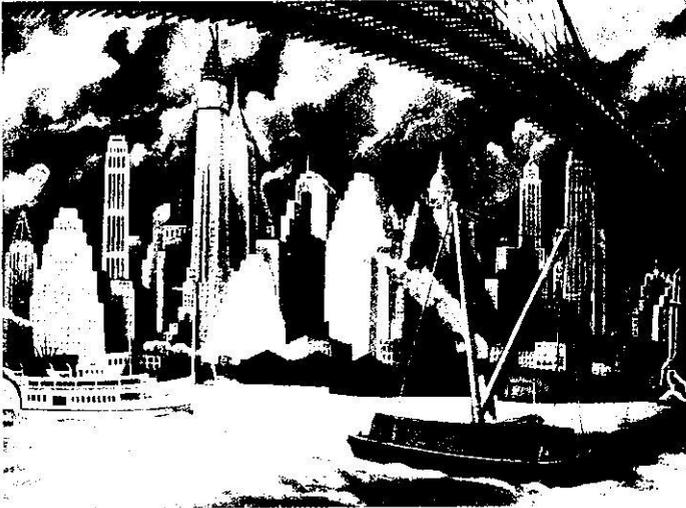
Su expresión de lo trágico sobrepasa lo truculento y se hunde en lo macabro, sin perder pie sobre la realidad. Parece que fijan los estertores de la agonía y los alaridos del dolor: la sangre sigue corriendo en ellos: el humo del incendio se inmoviliza y perduran los acres olores de la batalla.²⁰

"Réquiem" fue declarada entre las mejores piezas gráficas producidas en Nueva York durante 1928.²¹ Es una litografía impresa en el taller de C. Miller, de la cual se hizo un tiraje de 100 ejemplares.²² Su composición es un plano horizontal que muestra de espaldas a dos mujeres y dos hombres frente a una puerta que deja ver un fondo oscuro del que sobresalen dos velas con su flama; en el extremo derecho, una mujer sentada de frente cubre su rostro con sus manos. El tema, presente de manera anecdótica en la pintura regional mexicana de la primera mitad del siglo XIX, se convierte en asunto naturalista en el llamado mediodía del porfiriato con el cuadro de José Jara "El velorio".²³ Expuesto en 1891, presenta a los miembros de una humilde familia frente a un cadáver del que sólo vemos los pies, teniendo de fondo una capilla en penumbra en la que se aprecia la imagen de un santo, la escena está iluminada por la tenue luz de dos velas suficiente para mostrar en diferentes ángulos los rostros de los deudos.

Orozco había dicho que igual se podía hacer una maravillosa pintura con un lápiz cualquiera sobre cualquier papel, cualidad que demostró ampliamente en la litografía del "Réquiem" en la que combina armoniosamente claros,

grises y negros para acentuar la atmósfera dramática de la escena. Su rasgo de modernidad está presente en la fuerza de la escena sin recurrir a la representación facial, unos cuantos trazos le bastaron para delinear los personajes, el ir y venir del lápiz marcando intensidad y ritmo caracteriza una escena en la que, por una parte, aparece una solución tradicional de la composición y recurre a la abstracción del trazo dramático para transmitir el mensaje, una muestra del trabajo de un artista que construye el lenguaje moderno sobre base académica.

El otro cuadro que me ayudará para explicar someramente la inserción de Orozco en “la modernidad americana” es *Queensboroug Bridge, New York*. (Ver figura 1)



“Puente de Queensboroug, 1932” Fuente: Luis Cardoza y Aragón. Orozco. *Obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado. México: Fondo la Plástica Mexicana, 1983.*

En él hay una combinación de masas estructurales que van del blanco luminoso al negro óxido, color inventado para este cuadro por el pintor, en las que sobresale la estructura metálica al centro como sostén del puente. Hay que recurrir de nuevo a *Miss Emily* cuando relaciona las expresiones que Orozco captó de Nueva York como un “análisis de la edad de la máquina” y que

24. Reed, *op cit.*, p. 64.

25. Acervo de Associated American Artists, Incorporated. Seleccionado para la exposición itinerante "La Pintura Contemporánea norteamericana". Catálogo editado por el Musseum of Modern Art, New York, 1940, con introducción de Helen Appleton Read.

en este análisis él, como William Blake, estaba tratando en grande los problemas que afectan al hombre. El artista mexicano venía buscando la respuesta a esas grandes cuestiones que siempre se suscitan: estaba luchando seriamente con la experiencia del momento actual, suma de todo lo que es y lo que ha sido.²⁴

Ciertamente, la chimenea y estructuras metálicas en un lugar preponderante de la composición, no era novedad en la pintura norteamericana. Alma Reed narra cómo, desde el siglo XIX, los pintores encontraron en la máquina y la planta de producción masiva temas pictóricos fascinantes. Lo interesante es cómo dos pintores contemporáneos pueden tener visiones diferentes sobre una misma idea. En 1925, Ernest Fiene había pintado "El puente de Brooklyn". ("Skyline Under Brooklyn Bridge")²⁵ ver figura 2 en donde, de forma apacible, la



Figura 2. "Skyline under Brooklyn Bridge". *The American Museum of Natural History et. al (eds.)*. La pintura contemporánea norteamericana. Nueva York: 1941.

modernidad aparece signficada por los rascacielos como telón de fondo. Los rascacielos forman un conjunto de geometrías que desatan la tormenta eléctrica que los cubre

en forma de nubes, la analogía entre la corriente del río y el cielo corresponde a una concepción académica, y la línea curva del puente deja ver una geometría fantástica, una imagen de celebración en donde el barco del progreso surca un río Hudson apacible. Con otra forma, Orozco nos da una imagen de prosperidad en crisis con el óleo "*Fourteenth Street. Manhattan*". La expresión en los rostros sobre un gris luminoso que aflora con el rojo metálico de los edificios, la gente deambulando libre y cercada por el metal, se presenta como una denuncia de la opresión de las máquinas.

A la exposición internacional de pintura y escultura, conocida comúnmente como *Armory Show*, esto por haber sido presentada en el antiguo arsenal o almacén de armas del regimiento 69, en febrero de 1913, había desembarcado en Nueva York lo mejor del arte moderno europeo. Anteriormente, Alfred Stieglitz había abierto el camino al exponer las obras de Cézanne y Matisse en su galería de la Quinta avenida. El llamado *Armory Show* fue cuidadosamente trabajado durante meses por la Association of American Painters and Sculptors :

Esta fue la primera exposición en América en sugerir que el Arte Moderno en sí tenía una tradición. En esta ascendencia era conveniente olvidar a los pintores de Barbizon y cualquier otro de los artistas con quienes los norteamericanos habitualmente habían trabajado en el extranjero. Por implicación, esto eliminaba limpiamente gran parte de Arte norteamericano de una línea de consecuencia histórica, aunque aquellos pintores que habían seguido más estrechamente a los impresionistas franceses se les concedía especial atención.²⁶

El efecto inmediato fue que se incrementó el desarrollo de un mercado para el arte moderno. "Incluso algunas galerías que anteriormente se habían rehusado a mostrar obras de los nuevos pintores, ahora se convirtieron en promotoras".²⁷

La preocupación moderna por la forma y la estructura alentó una escuela de pintores que retrataron el ambiente de los Estados Unidos con una austera acentuación de lo constructivo, casi en las

26. Joshua C. Taylor. *Las Bellas Artes en América*. México: Noema editores, 1981, p. 164.

27. *Ibid.*, p. 166.

márgenes de lo abstracto. La crisis económica trajo un creciente espíritu nacionalista que fue el culto por la vida espiritual y física de Norteamérica. Así, Charles Sheer, en sus obras, subrayó los elementos estructurales de rascacielos, fábricas y máquinas, y también la sencilla severidad de granjas y graneros. Henry Billings, en sus decoraciones murales, utiliza formas derivadas de las máquinas. Reginald Marsh pinta el panorama de la vida neoyorquina con masas humanas hacinadas en playas y parques:

Encontró mucho que admirar en esta caótica masa de humanidad abandonada a sus propios recursos en un mundo sin dirección. Pintó a los alcahuetes, las reinas del burlesque, la vida competitiva de la calle, encontrando placer en las afirmaciones de vanidad y desesperado individualismo en el ambiente sucio de los letreros del Nueva York bajo.²⁸

28. *Ibid.*, p. 195.

Un tema que podría ser para otro artículo es el movimiento por el punto de vista social del arte, que después de la depresión económica consiguió muchos adeptos entre los artistas neoyorquinos que: “veían la crisis en la dirección artística como el reflejo de una decepción del decadente pero todavía poderoso capitalismo y ofrecieron la revolución marxista tanto para la sociedad como para el Arte”.²⁹

29. *Ibid.*, p. 197.

Algunos de estos artistas posteriormente, durante el gobierno del llamado *new deal* encabezado por Franklin Delano Roosevelt, se acogieron a su patrocinio decorando edificios.

La ciudad a la que llegó Orozco se manifestaba en pleno auge económico, concluían “los fabulosos veinte”, la muestra material de su progreso estaba presente en su estética, no había nada más auténtico en el arte norteamericano que sus puentes, sus rascacielos, otro será el cuento de “la depresión” con sus filas de desempleados.

El tema de Manhattan y los puentes fue tocado por otros pintores norteamericanos, pero no era recurrente en la plástica de esa década (1920-1930). Un antecedente a “*Queensboro Bridge*” es “*The Bridge*”, pintura en la que Joseph Stella presenta un juego de prisma y geometría con el que muestra que “una identificación personal con

el dinamismo de la escena urbana impersonal podía llevar el sello de la pasión”.

“*Queensboroug Bridge*”, muestra un tratamiento plástico audaz en aras de la esencia de la forma; su intención cromática y su búsqueda de expresión por medio de texturas están por encima de la representación formal de la desolación y frialdad producida por la era de la máquina, los grises tomados de la historia del arte son un elemento poderoso para hablar un discurso nada triunfalista de la era de la máquina. La composición es un reto geométrico para construir el signo de lo constructivo; en su manifiesto: *New World, New Races and New Art*, publicado en 1929, en la revista *Creative Art*, Orozco había escrito que la arquitectura de Manhattan era un nuevo valor.

Charles Baudelaire, en sus críticas a los salones de pintura parisinos de mediados del siglo XIX, había configurado la idea de que el artista de la modernidad era alguien que daba forma al instante fugaz, a lo efímero, y dejaba un sello formal en la temporalidad desnuda e invisible. En la época de Orozco, en los Estados Unidos, el artista moderno trataba de fijar un nuevo paradigma acerca de la concepción del mundo y el hombre, un papel en el que el arte denuncia las condiciones de existencia y la deshumanización ocasionada por la industrialización. En ese contexto, la obra de Orozco es bien recibida por el público joven y los intelectuales estadounidenses porque, en palabras de la crítica de Dorothy Grafly, era “un pintor de revoluciones -sociales, religiosas, políticas- al lado del pueblo, de los hombres y las mujeres que trabajan”. En su actitud estética lo encontraba “moderno sin ser modernista”.³⁰

No obstante que Orozco ya había residido anteriormente en los Estados Unidos (1917-1919), su estancia neoyorquina va a proporcionarle un conocimiento más amplio del arte contemporáneo, una incursión en el mercado metropolitano del arte y una definición de su estilo. Su obra plástica encontró eco en los círculos más liberales de la sociedad norteamericana, y elaboró símbolos y elementos que serían una constante en el resto de su obra. Es por ello que su estancia neoyorquina debe verse como un viaje iniciático en muchos sentidos.

30. Reed, *op. cit.*, p. 104.