

# *Las figuras femeninas en la obra de José Clemente Orozco*

Carmen V. Vidaurre  
*Universidad de Guadalajara*

En una crónica escrita por José Juan Tablada, titulada “Un pintor de la mujer”, el poeta modernista refiere una visita que le hiciera José Clemente Orozco a su casa. Tablada señala algunos datos que deseamos destacar:

El artista hablaba con voz apagada, con ademán lánguido, sin petulancias ni fogosidades, fatigado y sin aliento, como si para visitarme hubiera caminado a pie, desde algún lugar remoto. Me invitaba a ver sus últimas obras, me pedía recomendaciones para hacer caricaturas sociales en un diario; me contaba que había dibujado mucho del natural en la Escuela de Bellas Artes; pero que huyendo del ‘academicismo’ ahora sólo estudiaba el modelo en movimiento, impresionándolo, observando, almacenando, para pintar después. Y a mi pregunta sobre cuáles eran los asuntos que prefería pintar, me contestó que actualmente pintaba sólo mujeres, y entre éstas sólo colegialas y ‘mujeres de la vida’...<sup>1</sup>

Las declaraciones de Tablada despiertan algunas sospechas, pues nos resulta difícil imaginar a Orozco con un “ademán lánguido” y solicitando consejo de Tablada para “hacer caricaturas sociales”. Sin embargo, es importante considerar que Orozco tenía entonces veinte años y Tablada gozaba de un gran prestigio e influencia como escritor e intelectual.

1. José Juan Tablada: “Un pintor de la mujer”, *El Mundo Ilustrado*, México, 9 de noviembre de 1913, p. 12.

La información que proporciona el poeta sobre la preferencia temática de Orozco en sus obras plásticas es lo que, de momento, más nos interesa de la crónica, pues en ella se afirma que Orozco, en esa época, pintaba “sólo mujeres”, y como pintor de mujeres es calificado por Tablada, hecho que se destaca, ya que esta no es la imagen que tiene la mayoría de quienes conocen a Orozco, a quien el público y los especialistas reconocen como un “pintor de revoluciones”, antes que de figuras femeninas, pese a que éstas no están ausentes en sus trabajos y aparezcan tanto como personajes integrados a una escena alegórica-mítica, comparsas, co-protagónicas o protagonistas de algunos de sus óleos, dibujos, grabados, litografías y murales, y hayan sido presentadas en sus trabajos con muy diversos tipos somáticos, étnicos, variedades de edades y condiciones socioeconómicas, así como desde perspectivas distintas.

Por otra parte, no podemos ignorar tampoco que, a juicio de la crítica, se llegó a considerar que José Luis Cuevas estaba demasiado influido por Orozco, debido a sus escenas de prostitutas y burdeles, lo cual nos habla de la forma en que dicha crítica percibía la temática de la mujer en las obras de Orozco, percepción que parece confirmada también en la declaración de Tablada: sólo “mujeres de la vida”, y que, en gran parte, deriva de algunos de los temas abordados por Orozco en sus primeras exposiciones personales, como “Estudios de mujeres”, efectuada del 1 al 20 de septiembre de 1916, y “Las casas del llanto” que se celebró en septiembre de 1922, por la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la librería “Biblos”, en las que presentó el mismo conjunto de obras.

Pero en esta particular percepción de las figuras femeninas en la obra de Orozco se observa sólo una constante parcial que aparece en ciertas producciones del artista, pues faltaría no sólo analizar la forma particular en que dichas figuras de prostitutas son representadas en las obras del pintor, sino también la parte que corresponde a las representaciones de colegialas y otros prototipos femeninos o representaciones de figuras femeninas.

Regresando a la crónica de Tablada, no deja de ser significativo que un pintor de veinte años se interese por pintar prostitutas y colegialas, particularmente si consideramos que el contexto en el que esto ocurre es 1913, en el México de la Revolución, pues se trata de dos tipologías femeninas que en dicho contexto representarían, una, el ideal femenino que atrajo a los románticos: la joven virgen, bella, deseada, acorde con una serie de valores morales y religiosos que fueron dominantes en el país; la otra, la mujer que representaba la realidad de un contacto físico accesible, posible, tal vez conocido, pero también un prototipo femenino que el modernismo había consagrado. Sin embargo, tal concepción de figuras femeninas antagónicas: una ideal, la otra confrontada con ese ideal, ambas deseables y descadas, ambas, a su vez, idealizadas en el arte romántico y modernista, no es exactamente lo que aparece en la obra del pintor jalisciense, pues tales "prototipos" son presentados en forma distinta a la que fuera dominante en dicho contexto.

Antes de iniciar nuestras consideraciones sobre algunas de las características particulares que los personajes femeninos tienen en la obra de Orozco, creemos necesario señalar algunos aspectos que nos impiden considerar el tema en su desarrollo evolutivo dentro de la producción de Orozco y que también nos impiden hacer generalizaciones que requerirían un conocimiento de toda su producción.

José Clemente Orozco produjo una abundante obra de caballete y un sinnúmero de dibujos que, a partir de su muerte, su familia daría a conocer a través de múltiples exposiciones. Esto significa que Orozco conservó muchas de sus obras en el ámbito de lo privado por razones sobre las cuales toda respuesta no dada por el artista, no dejaría de ser mera elucubración. A esto se suma que es muy frecuente que sus obras carezcan de fechas, lo cual dificulta un seguimiento de la evolución estética del pintor, cuyos temas y asuntos, aunque fueron recurrentes a lo largo de su obra, manifiestan cambios que pudieron ser más o menos

importantes de lo que pudiéramos llegar a suponer cuando sólo consideramos las obras más conocidas.

Por lo anterior, en este breve trabajo nos limitaremos a observar las particularidades de representación que en algunos de sus trabajos tienen los personajes femeninos, sin atrevernos a decir si tales rasgos son o no una constante en el conjunto global de su producción y tomaremos ejemplos poco célebres y no tan difundidos como los de sus murales, preferentemente.

En un trabajo de Orozco, poco conocido, aparece una figura femenina que viste rebozo oscuro, falda clara con un largo que llega debajo de la rodilla; el personaje lleva el cabello peinado en una especie de chongo de lado, su cabello es oscuro, sus ojos muy grandes, su rostro, casi oval con la barbilla un poco en punta (rostro de rombo), lo más destacado del personaje es su gesto, pues el lenguaje cinésico (gestual), corporal y fisonómico, aunque parece contener signos contradictorios manifiesta signos que se complementan, ya que ella parece presionar contra su cuerpo una forma rectangular (que pudiera representar una bolsa o un libro), la cual sostiene mientras sus brazos se extienden paralelos a su cuerpo, delante del mismo, como protegiéndolo, y se cruzan casi a la altura de sus manos, delante de la figura rectangular. El gesto corporal, que contrae ligeramente el cuerpo, al mismo tiempo que su cabeza figura un poco inclinada y uno de sus hombros se levanta, connotan pena, pudor; pero, lo que expresa el cuerpo, lo desmiente el gesto de la cara, que muestra una sonrisa amplia y una mirada coqueta que mira de rabllo para ofrecer una imagen de una coquetería ingenua.

La representación del personaje tiene el estilo de la caricatura, con un particularidad específica: se trata de una caricatura en la que el personaje está conformado por una serie de signos fisonómicos y corporales que, aunque van a resultar característicos de otros personajes de "caricatura" de Orozco, no permiten diferenciar este personaje de otros similares, no podemos ver en él un

retrato, una identidad clara, distintiva y singular. Tal fenómeno se puede comprobar cuando observamos que otras caricaturas de Orozco nos presentan el mismo tipo de personaje en repetidas ocasiones (por ejemplo: la figura que aparece en la portada de *El Malora* del 25 de julio de 1914), y que, incluso, dos personajes “distintos” de una misma caricatura poseen los mismos rasgos de la muchacha que hemos descrito (por ejemplo, las dos figuras femeninas que aparecen en otras dos caricaturas publicadas en *El Malora*: la que lleva por título “Curiosidad” y la que se titula “Mensaje”).

Estos fenómenos no ocurren en otras caricaturas de la misma época, en las que, pese a que el artista mantiene el estilo hiperbólico y sintético que caracteriza el dibujo de su caricatura, los personajes representados en las obras están claramente singularizados. Es el caso del grupo de mujeres que figuran en la caricatura, publicada también en *El Malora*, que lleva por título “En la onda fría”, donde los personajes no sólo son individualizados por sus designaciones, vestuario y gestos que permiten también identificar su ocupación de prostitutas, representadas desde una perspectiva que nos ofrece una imagen satírica, cáustica, de todos ellos. En esta caricatura aparecen cinco figuras femeninas y una masculina: Amparo Pérez, La “bella” Adelina Iris, “un admirador de Amparo”, Lucina Joya, “una hermana Muñoz” y “otra hermana Muñoz”, representaciones diferenciadas claramente por sus rasgos fisonómicos y tipos somáticos que les imprimen una “personalidad” distinta a cada figura, como ocurre con la caricatura que surge de un modelo natural.

Podremos observar que el conjunto de esos dibujos de Orozco ofrece obras, anteriores a sus exposiciones personales, en las que las figuras femeninas son meros “estereotipos” y otras que son caricaturas-retratos. Estas diferencias son importantes porque señalan dos perspectivas distintas: la que singulariza a las figuras femeninas, reconociendo su individualidad, y la que las observa como figuras en serie, casi idénticas unas a otras. No se trata de una diferencia que involucre la

oposición entre colegialas/prostitutas, pues las figuras de ambos tipos pueden o no corresponder a un estereotipo particular, se trata de diferencias que corresponden a dos concepciones y percepciones distintas de las figuras femeninas, a dos tipos de representación femenina: la que parte de una mujer real y la que deriva de una generalización tipificada, de una visión distanciada y panorámica.

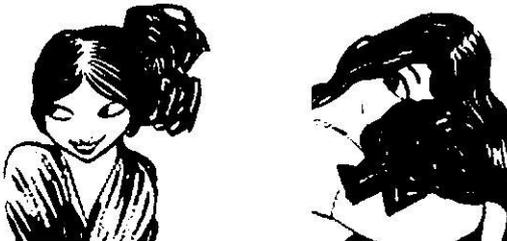
Hay otros aspectos que son importantes en relación con estas caricaturas. Cuando Orozco representa las figuras femeninas estereotipadas, las observa desde una perspectiva tal, que el nivel de ubicación de la visión se encuentra siempre por encima de los personajes, vistos desde arriba, en un ligero o más pronunciado "picado": mientras que, cuando observa a las caricaturas-retratos, el punto de observación del artista es al nivel de los personajes o ligeramente por debajo de ellos. Esto es también significativo, en tanto que no sólo es el artista el que observa, también nos hace observar a las figuras desde un determinado nivel de colocación y dicha colocación involucra una perspectiva de superioridad, de igualdad o de inferioridad, con respecto a los personajes, al margen de lo que el texto verbal que acompaña a las figuras expone, pues dicho texto implica siempre una perspectiva de superioridad, al igual que las acciones que se representan en la escena gráfica, en las que las figuras femeninas son caracterizadas como seres cuya principal preocupación es la sexualidad, una sexualidad que en ocasiones se presenta como un tanto "perversa", en el sentido que esta palabra tuviera en la época, en la que hacía referencia a lo que ahora se prefiere llamar "parafilias".

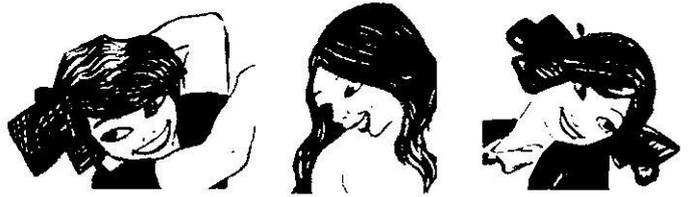
Este último aspecto de esas representaciones femeninas es, en realidad, acorde con la estética del modernismo y al modelo de belleza y caracterización de las figuras femeninas que se dio en la época como una verdadera moda: la belleza "pecadora", sensual, que no sólo manifestaba una visión del ser femenino en la que se recuperaba la antigua tradición difundida

por la religión: la de una “Eva tentadora”, sino también esquemas que involucraban contenidos machistas un tanto ambivalentes o “indecisos”, en tanto que se connotaba a este prototipo de un fuerte atractivo que le otorgaba un poder sobre la figura masculina, al mismo tiempo que se observaba desde una perspectiva de superioridad masculina.

Orozco, sin embargo, reconoce ese prototipo y lo presenta como tal, pero desmitificándolo al presentarlo desde una perspectiva paródica que involucra una censura moral, en tanto que las verdaderas “Evas pecadoras”, las figuras retrato de prostitutas, son objeto de burla, pero también sujetos de una mirada que no excluye su “humanización” y el reconocimiento de su individualidad, una cercanía que reconoce en el otro a un semejante, pese a la censura.

El estereotipo representa un “ideal”, un esquema generalizado que, sin embargo, no se alimenta del prototipo estético modernista (marcadamente sensual, pero predominantemente europeo) o romántico (muy joven, estilizado y frágil), sino de un modelo de belleza local y popular (robusto, marcadamente curvilíneo, de rasgos fuertes y sonrientes, vitalistas), mientras que las figuras retratos representan una “realidad” que deriva de una mirada crítica de un modelo real, figuras que pueden ser obesas, extremadamente delgadas, robustas o de talla promedio, hermosas o feas, jóvenes o maduras, niñas o ancianas, pero nunca idénticas a otras, no ajustadas a un esquema sino por la mirada crítica y cruda que las ve. Ambos tipos de figuras son representados, sin embargo, en forma sintética, de manera dominante. Lo anteriormente señalado se puede





*José Clemente Orozco: Cinco ejemplos de caricaturas de prototipos femeninos. Detalles.*



*Ejemplos de caricaturas-retrato. Detalles.*

constatar cuando observamos que en otra caricatura, ésta publicada en *La vanguardia*, Orozco nos ofrece la figura del mismo personaje estereotipo de los trabajos a los que hemos hecho referencia antes, pero transformada ahora en una figura alegórica que representa al pueblo, un ser colectivo y anónimo, pero que está marcado por una identidad local. Al crear esta alegoría, además, Orozco ha recuperado la figura de un personaje bíblico que gozó de gran preferencia entre pintores del Renacimiento y del Simbolismo, se trata del personaje de Judith, que había sido pintado por Botticelli en "El retorno de Judith" (Uffizi, Florencia), obra en la que el tema de la decapitación de Holofernes es representada de tal manera que el espectador es conminado a sentir piedad por la joven de rostro triste que porta una espada ensangrentada, seguida por su

sirvienta que lleva en un recipiente la cabeza cortada del gobernante de los filisteos.

Botticelli realizó varios trabajos sobre el tema. Parecería que ha desarrollado un intento por presentar un hecho en el que tiene lugar la justificación de la violencia desde una perspectiva de censura que simpatiza con Holofernes, lo que no fuera lo más común en la época y posteriormente, como nos lo permite constatar el óleo de Caravaggio sobre el mismo asunto o el de Cristofano Allori, un lienzo impresionante por su colorido y expresión soberbios en el que Judith aparece como una heroína hebrea que sostiene, con gesto triunfal, la cabeza cortada de Holofernes, sujeta por los cabellos, en su mano izquierda. En estas obras, el espectador debía identificarse con el personaje femenino bíblico, el Renacimiento había convertido a esta figura en una especie de emblema de la libertad que destruye la tiranía, en representación de una conducta ejemplar individualista y heroica. No podemos ver en ella una representación feminista, pues las figuras alegóricas, aunque frecuentemente tomaran un sexo determinado al ser humanizadas, no correspondían a los sujetos reales ni proponían modelos de conducta determinada para cada género, femenino o masculino.

Los elementos iconográficos se habían convertido en símbolos políticos que exigían una lectura política. Las representaciones de la violencia adquirían, desde ese momento, una nueva funcionalidad, se transformaban en metáforas de la realidad secular, de la realidad política y social del hombre del Renacimiento y dejaban de estar limitadas a una lectura moral o religiosa. Se establecía, así, una nueva retórica que se seguiría practicando durante muchos años.

Orozco nos ofrece la imagen de una Judith que viste ropas contemporáneas a la época de producción de la caricatura, de largos cabellos negros y sueltos, con rostro sonriente, idéntica a otros de sus estereotipos femeninos, sosteniendo en su mano izquierda un cuchillo ensangrentado y con la derecha, la cabeza

cortada y sangrante del tirano, ridiculizada por la forma en que la figura femenina sostiene esta cabeza, por la oreja, reproduciendo el gesto de la madre que reprende al chico mal portado. No hay la menor censura a la violencia del acto, presentado desde una perspectiva satírica. Hay, sin embargo, un detalle que connota la imagen de cierta ambigüedad: junto a la cabeza de esta Judith alegórica figura otra cabeza femenina, también sonriente. Dos figuras femeninas aparecen así, burlándose del tirano, representando la conquista de la libertad, pero también disfrutando de un acto de violencia sin el menor resto de remordimiento, tristeza o angustia.



Esta caricatura hace manifiesto el conocimiento que Orozco tenía de la iconografía sobre el personaje

alegórico-mítico-religioso, en tanto que el autor pudo haber elegido cualquier otra escena para representar el lema que acompaña a la caricatura, pero eligió una de gran tradición pictórica y escultórica. Al mismo tiempo, la caricatura hace evidente la perspectiva desde la cual el artista observa la realidad histórica: la de un drama sagrado-mítico, en la medida en que el acontecimiento de la Revolución es comparado con un acontecimiento bíblico y con otros acontecimientos históricos en los que se recuperó la figura ya alegórica de Judith.

Estos últimos aspectos son sumamente importantes al considerar las particularidades que tienen las figuras femeninas en las obras de Orozco, pues más que hablarnos de su “visión” personal del ser femenino, nos hablan de su cultura artística, de la forma en que retoma los elementos de esa tradición, y de diversos aspectos ideológicos, filosóficos o políticos involucrados en sus obras. Para ejemplificar estos fenómenos tomaremos algunos casos ilustrativos.

En “La toilet” (hacia 1913), Orozco toma un tópico pictórico característico de los impresionistas: la joven que se asea en el escenario de una habitación, tópico desarrollado abundantemente por Degas, Renoir y Bonnard, entre otros artistas de la época. El estilo que Orozco adopta, sin embargo, difiere del de los impresionistas y se acerca al de algunas de las obras del primer período de E. Munch; Orozco conserva la visión intimista de los impresionistas, sobre la figura femenina sentada en el suelo, de espaldas al espectador, con el cabello suelto y largo, pero el desnudo es pasado por un filtro de censura y el personaje sólo muestra su espalda muy parcialmente, lo esencial es la impresión, no de la luz, no de los elementos sensualistas, sino del contraste-complemento que producen los elementos de esa habitación ante la claridad del vestido y el gesto corporal de la figura femenina que se “encierra” en sí misma y evita la intrusión de la mirada ajena, al acto *voyeurista*, gesto que expresa la interioridad del personaje, más que el gozo visual y estético del pintor.

En "Juego" (1913), Orozco aborda otro tópico pictórico, esta vez de los pintores simbolistas-modernistas: la ronda de figuras femeninas, tópico tratado por Ludwig von Zumbusch, Hans Christiansen, Ferdinand Doler, Xavier Mellery, Lenz, etc. En lugar de ofrecer la imagen idílica de un conjunto de jóvenes hermosas, idénticas unas a otras, en posturas hieráticas, estereotipadas y alegóricas, Orozco ofrece un conjunto de figuras expresionistas, diferenciadas unas de otras, a modo de caricaturas-retratos, en una escena que manifiesta una visión cáustica desacralizadora de la belleza ideal y el interés profundo por representar el movimiento corporal y gestual, y sus efectos visuales. No se trata de una búsqueda de realismo sino de la aplicación de una serie de principios filosófico-estéticos propuestos por Bergson para caracterizar el arte del caricaturista, aspecto que ya fuera observado por alguno de sus críticos en la época en que se difundía la obra:

Pero veamos el rasgo dominante de Orozco, es decir, su afición por externar sus visiones de manera caricaturesca. El artista de este género es así designado por Bergson: "El arte del caricaturista es el de captar este movimiento a veces imperceptible y hacerlo visible a los ojos de todos, acrecentándolo. Hace gesticular estos modelos como lo harían ellos mismos si fueran hasta el límite de las muecas. Adivina debajo las armonías superficiales de la forma las rebeliones profundas de la materia. Se da cuenta de las desproporciones y de las deformaciones que debieron existir dentro de la naturaleza en estado de veleidad, pero que no han podido aflorar inhibidos por una fuerza mejor. Su arte, que tiene algo diabólico, revive el demonio que el ángel había fulminado".<sup>2</sup>

2. Frandique (seudónimo de Frías): "Los pintores jaliscienses". *La República*, México, noviembre de 1916. Cit. en Clemente Orozco Valladares. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 81.

Incluso en sus caricaturas de estereotipos, Orozco expone sus filiaciones artísticas. Así, en la caricatura de "Mensaje", publicada en *El Malora*, el personaje estereotipado remite, por su gesto, posición y tipo somático, a "Mujer con espejo", de Max Beckmann, autor cuya presencia intertextual se puede comprobar en abundantes trabajos de Orozco, como "Cortina en rojo" (1912), "El circo político", "El demagogo" o "Cristo destruyendo su cruz".

En otras obras de Orozco, las figuras femeninas aparecen representadas como víctimas de la violencia en sus más variados aspectos. Es el caso de las caricaturas “El general y la niña”, en la que la figura femenina de una menor es víctima del abuso sexual que sugiere la caricatura “¿Con que no te quiero?”, en la que la figura femenina es víctima de la violencia física feroz de su pareja; y otro ejemplo importante lo tenemos en el panel del conjunto mural de la capilla del Instituto Cultural Cabañas en el que se representa el papel de la Iglesia en la conquista de México, mediante la figura de un monje que sostiene una cruz-espada, parado ante la figura de una joven indígena de rodillas y de espaldas, recreando y ofreciendo variantes importantes con respecto a otra obra del mismo Orozco dedicada a las Glorias de San Francisco, en la que la figura religiosa desempeña un papel distinto.

Las tres escenas señaladas no sólo involucran temáticas diferentes; su tratamiento y sus implicaciones de significado y de ideología son variadas. La imagen de la mujer que nos ofrecen es también distinta, aunque en todas ellas la impotencia femenina ante el abuso se subraye: la inocencia y la vejez ante el abuso sexual del “revolucionario” grotesco, gordo, mutilado; el “amor” de una mujer ante la violencia machista, la cultura indígena ante el abuso ideológico y religioso europeo. La primera representada como una joven figura femenina desnuda, humillada ante un anciano, pero poderoso y cruel, que adquiere una dimensión mítica, subrayando los opuestos antitéticos contenidos en los semas o elementos del significado de los signos visuales-juventud/vejez, mujer/hombre, víctima/verdugo, indígena/europeo, abajo/arriba, desnudez/ vestido, humillación/poder- más que una visión específica del ser femenino, pues como ocurre en algunas otras de sus obras, el uso de un estereotipo es reemplazado por la figura sin rostro, reducida a su atuendo o, como en este caso, al contorno de sus formas porque representan a una colectividad y no a un sujeto individual, como ocurre en “Las soldaderas”.

Puede ocurrir también que el artista emplee rostros similares, tan similares que hacen iguales a unos personajes de otros, debido a que funcionan del mismo modo como representantes de una colectividad. Es el caso de las figuras femeninas y masculinas de "Zapatistas".

Orozco también nos ofrecerá imágenes femeninas menos "empáticas" que resultan grotescas o ridículas. Algunas de ellas son figuras alegóricas, como "La Victoria"; otras son personajes de burdeles, algunos de los cuales manifiestan la influencia de artistas europeos cuyas obras son recreadas y ofrecen variaciones notables en la versión de Orozco, con respecto a aquéllas en las que parecen inspirarse; otras son figuras de mujeres burguesas, mujeres envejecidas, portando bolsas y pieles, complejos peinados, de gestos agrios que las asemejan a rufianes o brujas de cuento infantil, ebrias que resultan no muy distintas de algunas de sus prostitutas, haciendo evidente los contenidos de crítica social hacia estos personajes y la intertextualidad de las obras de Goya, Beckmann, Dix, Stuck y Ensor, entre otros.

En "La maternidad" todas sus figuras poseen rasgos étnicos europeos, aunque los tipos somáticos femeninos de las figuras difieran, pues mientras la figura principal corresponde a los tipos de Rubens, y el personaje que se encuentra junto a ella corresponde a los que fueran preferidos por los simbolistas, las cuatro figuras que rodean a esta "Madonna" evocan figuras angélicas casi pre-rafaelistas. Esta no sería la única ocasión en la que el tipo étnico claramente extranjero se pueda descubrir en los personajes femeninos "positivos" de Orozco, pues otro de los ejemplos lo ofrece la maestra que aparece en el mural "Anglo-América".

Totalmente diferente es el tipo somático y étnico de "Esposa", dibujo en el que el pintor ha realizado un retrato que se aleja totalmente de la caricatura, propio de un costumbrismo romántico, en el que aparece una mujer en cuyo rostro los rasgos indígenas y europeos se mezclan

y su delgada figura muestra los signos de una maternidad en gestación. Si bien con frecuencia las figuras de rasgos indígenas desempeñan papeles de víctimas, también desempeñan papeles de combatientes, de auxiliares, etc.

No podremos localizar una relación directa entre el tipo étnico de los personajes y su papel en las obras de Orozco. Al pintar "Cortés y la Malinche", por ejemplo, Orozco le otorga al personaje femenino una dimensión simétrica y equivalente a la del conquistador español, ambas son figuras vigorosas, vitales, robustas, que ocupan un mismo nivel y estatus, un mismo espacio, que se dan la mano en signo de alianza; sólo el gesto del brazo izquierdo de Cortés que se antepone a la figura femenina y la pierna derecha, también ligeramente adelantada, el pie colocado sobre el cuerpo del indígena caído, parecen indicar el dominio leve de la figura masculina sobre la femenina, y un grado mayor de agresividad sobre la víctima de estas dos figuras, ambas agresoras, pero también creadoras: un nuevo Adán y una nueva Eva, fundadores de una nueva nación mestiza.

Menos comentados y conocidos son algunos de los desnudos dibujados y pintados por Orozco, en los que es posible observar una variada representación del sensualismo del artista. Los tipos somáticos de sus desnudos ofrecen variaciones, algunas de sus figuras corresponden a tipos somáticos extremadamente delgados, como "Desnuda" (1947), otros son muy robustos, como "Mujer" (1947); algunas de sus figuras poseen tipos étnicos indígenas, otras, en cambio, representan figuras desprendidas de toda filiación étnica; no sólo se representa el cuerpo femenino exuberante y de curvas marcadas, figuras esbeltas, jóvenes o ancianas, todas aparecen marcadas por los signos de un reposo que contiene el germen del movimiento, o una estilización y síntesis de la figura que no permite que se sacrifique cierto realismo, como en sus "Dos mujeres en el espacio" (1944). En algunos de sus desnudos se representa el rostro femenino, se trata de desnudos-retrato, como en "Linda" (1940) o en "La Chata" (1934), dibujo que luego serviría de base

para la figura principal del mural del Palacio de Bellas Artes, "Catarsis".

Sin embargo, con cierta frecuencia sus desnudos no tienen rostro, lo cual parece un signo de pudor, pues ello impide reconocer la identidad de la modelo, aunque no podemos decir que estos desnudos, como ocurre con otros, involucren una cosificación del cuerpo femenino, esos cuerpos no son trozos de una figura o cuerpos pasivos, son detalles o figuras sintéticas que exponen un gesto, un movimiento en proceso que destaca el aspecto vital del ser del que provienen, tal como ocurre con "Desnudo en movimiento" (1945), "Siete figuras" (1945) o en "Mujer furiosa" (1945).

Frecuentemente, la representación del desnudo femenino no constituye la función principal del trabajo sino que el desnudo femenino se integra a un sistema de significados en el que cobra un sentido, en ocasiones simbólico, alegórico o de análisis y estudio, desprendido, en gran medida, de su mero referente al ser de la mujer. Es el caso del óleo de la colección Blaisten que muestra un desnudo femenino contrapuesto a una figura vestida de referencia clásica; la polaridad del asunto entre una estética y una tradición europea y antigua, y otra moderna y nacional, y la estilística del trazo son rasgos característicos del pintor; esta obra tiene correspondencia con los dibujos que Orozco realizó hacia 1945 en torno al tema de "La Verdad", una verdad que representaba como un ser torcido, deformado, alterado, mutilado y pintarrajeado, obra en la que la figura femenina no puede ser interpretada sino como la metáfora de la humanización de un concepto.

Podremos observar que Orozco no sólo ve en la mujer a la madre, a la ramera o al fruto fatal, como afirmara Sheridan, y que las variadas perspectivas y enfoques de Orozco no se pueden resolver en una sola imagen, por más rica, bella y compleja que resulte, como lo es "El hombre de fuego", aunque Octavio Paz lo afirmara.