

J ESTUDIOS ALISCIENSE S

57

Agosto de 2004

José Clemente Orozco

INTRODUCCIÓN

Carlos Correa Ceseña

ARNULFO EDUARDO VELASCO

La caricatura en la obra de José Clemente Orozco

CARMEN V. VIDAURRE

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

VICENTE PÉREZ CARABIAS

Orozco y la arquitectura

SOFÍA ANAYA WITTMAN

Las "masas" en la obra de José Clemente Orozco

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA

El viaje iniciático de Orozco



J ESTUDIOS ALISCIENSES

Revista trimestral de El Colegio de Jalisco

EDITORES

José María Murià, Jaime Olveda y Agustín Vaca

SECRETARIA DE REDACCIÓN Adriana Valadez. ADMINISTRADORA Angélica Peregrina

APOYO TÉCNICO Patricia Arellano

CONSEJO EDITORIAL

Juan Manuel Durán (Universidad de Guadalajara); Claudi Esteva Fabregat
(Universidad de Barcelona); Enrique Florescano (CONACULTA);

Jean Franco (Universidad de Montpellier); Antoni Furió (Universidad de
Valencia); Maryse Gachie-Pineda (Universidad de Tours); Moisés González Navarro
(El Colegio de México); Salomó Marqués (Universidad de Girona); José Luis
Martínez (Academia Mexicana de la Lengua); Eugenia Meyer (Universidad Nacional
Autónoma de México); Pedro Tomé (Universidad de Salamanca)

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO: Sofia Anaya Wittman

Agosto 2004

José Clemente Orozco

INTRODUCCIÓN

Carlos Correa Ceseña 3

ARNULFO EDUARDO VELASCO

La caricatura en la obra de José Clemente Orozco 5

CARMEN V. VIDAURRE

Las figuras femeninas en la obra de José Clemente Orozco 17

VICENTE PÉREZ CARBIAS

Orozco y la arquitectura 33

SOFÍA ANAYA WITTMAN

Las "masas" en la obra de José Clemente Orozco 49

JUAN ARTURO CAMACHO BECERRA

El viaje iniciático de Orozco 62

Asociados Numerarios de El Colegio de Jalisco:

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Universidad de Guadalajara
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Ayuntamiento de Zapopan
- Ayuntamiento de Guadalajara
- El Colegio de México, A.C.
- El Colegio de Michoacán, A.C.
- Subsecretaría de Educación Superior
e Investigación Científica-SEP

Estudios Jaliscienses

La responsabilidad de los artículos es estrictamente personal de los autores. Son ajenas a ella, en consecuencia, tanto la revista como la institución que la patrocina.



El Colegio de Jalisco
5 de Mayo 321
45100 Zapopan, Jalisco
México
www.coljal.edu.mx

Introducción

Para conmemorar el quincuagésimo quinto aniversario luctuoso del pintor más representativo de Jalisco, José Clemente Orozco, en este número de *Estudios Jaliscienses* se reúnen cinco trabajos que nos acercan a él y su obra desde diferentes enfoques.

Arnulfo Velasco nos invita a conocer la caricatura en la obra de Clemente Orozco, ejercicio que para el autor es una forma de representar la realidad. Este concepto ha sido utilizado por los artistas plásticos a lo largo de la historia, pues argumenta que ya Leonardo Da Vinci se valía de esta forma de expresión y comunicación gráfica, lo que la convierte en un manifiesto social.

En el movimiento revolucionario fue parte de la imaginación del pueblo de México y encontró extraordinarios exponentes como José Guadalupe Posada o el periódico *El Ahuizote* de Reyes Spíndola, en donde el joven Orozco fue adquiriendo habilidad en la narración gráfica. El ejemplo más claro, nos lo apunta Arnulfo Velasco, es su participación en 1910 en la exposición de pintura mexicana, montada en la Academia de Bellas Artes. En esa ocasión presentó esencialmente caricaturas y composiciones a partir de éstas. Quizás Clemente Orozco nunca dejó de caricaturizar lo que siempre le pareció la hipocresía de la sociedad. Velasco señala la importancia de la obra caricatural de Orozco y nos invita a hacer mayores exploraciones en torno a esta etapa que para Orozco fue tan rica como lo fue su obra mural.

Para Carmen Vidaurre, José Clemente Orozco es pintor no solamente de revoluciones sino también de mujeres: prostitutas, soldaderas o aristócratas; personajes integrados a la escena alegórica y mítica como la omnisciencia, la justicia, la maternidad y la alegoría de México.

Pero también es la mujer colectiva la que le preocupa a Orozco: las soldaderas, la maternidad o la madre naturaleza. La autora nos dice a este respecto que Orozco no sólo ve en la mujer a la madre, a la ramera o al fruto fatal, sino que ve la expresión y sostén propio de figuras estereotipadas, tópicos en las obras murales del artista jalisciense.

Por su parte, Vicente Pérez Carabias analiza cuatro aspectos de las relaciones del pintor con la arquitectura: la pintada por él; sobre la que plasmó sus murales; su relación profesional e intelectual con los arquitectos, y sus diseños arquitectónicos. Pérez Carabias se apoya adecuadamente en el análisis de la inteligencia visual-espacial de Clemente Orozco, que lo

lleva desde la percepción del espacio, su organización, su delimitación y la representación bidimensional, a la forma definida por el color, la textura, la sombra, la línea y la silueta.

Su relación con la arquitectura nace especialmente de su capacidad para comprender el espacio arquitectónico; eso le permite, como lo anota el autor, pintar los murales con un perfecto uso de planos abstractos y de efectos que permiten a la obra incorporarse al edificio y llegar a formar una simbiosis fundamental que constituye el binomio mural-edificio, edificio-mural, como sucede en la Escuela Nacional Preparatoria, el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara o el Hospicio Cabañas.

Sofía Anaya, en su magistral artículo, nos da la oportunidad de reflexionar, por un lado, acerca de la manifestación plástica de Orozco sobre los movimientos sociales, y por el otro, sobre la visión prometéica de Nietzsche. La expresión de Orozco sobre las masas guarda relación con las ideas del filósofo español José Ortega y Gasset, en quien también se nota la influencia de Nietzsche. La autora identifica en sus murales estas correspondencias filosóficas a través de los sin rostro: su interpretación se apoya en extractos de textos de ambos filósofos: los falsos líderes, los zapatistas, los manifestantes, el pueblo, es decir todo lo que sea masa con una versión ideológica distinta, con expresión de ideas, de formas certeras y profundas que nos hace pensar en nosotros mismos y que son a la vez la alegoría del México posrevolucionario.

Finalmente, Arturo Camacho nos lleva al viaje "iniciático" de Orozco a través de su estancia en Estados Unidos y más concretamente en Nueva York, entre 1927 y 1934. Arturo nos habla de cómo Orozco percibía el arte y sus recursos, las vanguardias plásticas y el contexto de un ambiente propio y paradigmático, donde se reconocía el arte de la pintura y de los grandes maestros. Arturo Camacho hace un desglose detallado, bien investigado de la producción pictórica de Orozco tanto pública como privada durante su residencia en Nueva York, al ritmo del "blues del Hudson" y del Círculo Delfico. Al final de su estancia en Nueva York intentó fijar un nuevo paradigma acerca de la concepción del mundo y el hombre. La estancia de Orozco en los Estados Unidos no representó un éxito económico, pero sí obtuvo el reconocimiento por su trabajo y levantó polémica en torno del arte contemporáneo, como lo apunta Camacho al explicar la inserción de Orozco en la modernidad americana.

Esta variedad de enfoques sobre la obra de Orozco demuestra que seguirá siendo motivo de emoción y estudio, asombro y razón.

Carlos Correa Ceseña

La caricatura en la obra de José Clemente Orozco

Arnulfo Eduardo Velasco
Universidad de Guadalajara

A José Clemente Orozco se le conoce, esencialmente, como un artista de las formas pictóricas, y de manera habitual se señala que viene siendo uno de los más grandes muralistas de México. Sin embargo, este creador tiene también una obra importante dentro de un campo particular, a menudo muy poco estudiado, como viene siendo el de la caricatura. En concreto, en la forma de una gran cantidad de cartones políticos, trabajos que realizó sobre todo en su época de juventud, y cuya influencia se puede percibir posteriormente en sus obras más reconocidas y mejor aceptadas por la crítica. Sobre todo resulta muy visible este influjo en su manera muy particular de concebir la configuración física y algunas de las expresiones faciales de las figuras humanas que aparecen tanto en sus murales como en su pintura de caballete.

Por supuesto, no podemos terminar cayendo en la definición simplista, sostenida por algunas personas (entre ellas el Dr. Atl), de que a Orozco se le ha sobrevalorado en exceso, pues venía siendo un simple caricaturista metido a pintor. Haciendo a un lado el hecho de que su obra pictórica tiene un claro interés en sí misma y representa uno de los más grandes momentos del arte mexicano del siglo xx, cabe la pena preguntarse en qué aspecto el hecho de que un artista maneje la caricatura como forma de expresión puede ser considerado como un demérito. En realidad, el afirmar que un artista es un “simple caricaturista” no tiene

sentido, pues el manejo de las formas caricaturales no disminuye en lo más mínimo la importancia de un trabajo creativo.

En realidad, lo caricatural es una forma de representar la realidad que es utilizada por muchos artistas plásticos. Entre los pintores que han utilizado elementos caricaturales en sus obras se pueden incluir nombres tan prestigiosos como los de Toulouse-Lautrec o George Grosz. Incluso fue un elemento básico dentro de las formas creativas de muchos de los artistas que conformaron el llamado movimiento expresionista, en el cual se integraron un buen número de los más importantes creadores de Alemania y el norte de Europa a principios del siglo xx. Lo caricatural simplemente fue un elemento dentro de un determinado estilo creativo de la época. Probablemente eso llevó a que, en un momento determinado, Samuel Ramos afirmara que “casi toda la pintura nueva es caricaturesca”.¹ En México, varios de los muralistas (no solamente Orozco) emplearon verdaderas caricaturas en sus obras para comunicar de manera más efectiva sus planteamientos ideológicos.

Por supuesto, cuando se habla de cuestiones como éstas, se debe comenzar señalando que existen, en el campo de la cultura, formas de expresión distintas que a menudo se confunden entre sí, creando situaciones de imprecisión en los acercamientos que se hacen a ellas. Así, existe todo un conjunto de formas emparentadas con la llamada caricatura que a menudo son consideradas como si fueran una expresión única, cuando en realidad se trata de géneros semejantes pero con funcionamientos más o menos distintos. Por supuesto, se puede señalar la presencia de toda una serie de estructuras básicas que establecen un parentesco indudable entre estas distintas formas (y que son la causa de que se confundan), pero resulta necesario, por razones fundamentales de clarificación del trabajo analítico, establecer una serie de parámetros diferenciadores.

1. “La caricatura”. Rafael Carrasco Puente, *La caricatura en México*. México: Imprenta Universitaria, 1953, p. 25.

En ese sentido, se debe considerar, en primer lugar, la existencia de algo que se puede llamar caricatura en sentido estricto. Es casi un lugar común mencionar el hecho de que este término se deriva del italiano y es una palabra que probablemente fue creada por Leonardo da Vinci. Si bien otros atribuyen su creación a los hermanos Carracci, unos pintores manieristas originarios de la ciudad de Bolonia. Por lo menos, Annibale Carracci (1560-1609) es, a menudo, identificado como el creador de la caricatura moderna.² La difusión de esa forma de expresión se debería, en gran parte, a la labor del editor Mosini, quien en 1646 edita un libro con retratos humorísticos realizados por los Carracci.³ La palabra en sí se derivaría del verbo italiano *caricare*, que significa básicamente “cargar”, tanto en el sentido de colocar una serie de objetos encima de carros, navíos, animales o personas, como en los más amplios de “cargar un arma” o “cargar contra el enemigo”. Es decir, de manera muy semejante a como el verbo “cargar” se utiliza en castellano.⁴

En el caso del dibujo, el término “caricatura” se referiría, por lo tanto y etimológicamente, a un dibujo “cargado”, en el cual, los elementos compositivos son exagerados de una u otra forma, con el fin de producir determinados efectos. En el tomo dedicado a las Bellas Artes del *Diccionario Lexis* 22⁵ se señala que la caricatura es una “representación crítica, humorística o burlesca de una persona o circunstancia, deformada intencionadamente”. Por su parte, Konrad Lotter, en su artículo dedicado a este tema del *Diccionario de estética*,⁶ afirma que la caricatura

modela la realidad de manera distorsionada, para expresar con medios estilísticos de simplificación los errores y debilidades de los hombres, las paradojas de las situaciones políticas o los defectos de las obras artísticas, para exponerlos así al hazmerreír y la burla. Su carácter fundamentalmente tendencioso la convierte en un medio de crítica y de enfrentamiento político (o estético).

2. Michel Laclote (ed.). *Diccionario Larousse de la pintura*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1987, vol. I. pp. 331-332.

3. María del Rosario Ortiz Marín. *La irreverencia del arte: caricatura y sociedad*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000, p. 27.

4. Policarpo Petrocchi. *Piccolo dizionario della lingua italiana*. Milán: Antonio Vallardi, 1958, p. 138.

5. Barcelona: Círculo de Lectores, 1979, p. 78.

6. Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mondadori, 1998, pp. 36-37.

7. *La caricatura como arma política*.
México: 1958, p. 11.

En ese sentido se debe mencionar que, por su parte, el dibujante mexicano Salvador Pruneda⁷ afirma que la caricatura es una

expresión plástica acerca de personas, ideas o situaciones, que se realiza mediante la escultura, la pintura o el dibujo, con el propósito unas veces de ridiculizarlas y otras de hacer énfasis en lo grotesco, irónico o divertido de los rasgos de una fisonomía, una figura o una escena particular.

A partir de estas ideas, prácticamente podemos afirmar que la caricatura vendría siendo más una forma o un estilo, un modo de representar, que un género en sí. Podemos encontrar representaciones caricaturales en muy distintos campos de la creatividad plástica. Sin embargo, se entiende que existe un tipo de “caricatura pura”, que consiste en la representación más o menos satírica de los seres humanos, en su apariencia física y en sus comportamientos, al margen de toda intención narrativa o estética. En realidad, los dibujos que el mismo Carracci podía definir como caricaturas eran obras de este tipo. Encontramos a menudo, en muy distintas épocas y culturas, trabajos enfocados a este modelo de “retratismo”, en los cuales los personajes representados se ven sometidos a una voluntaria exageración (de intención generalmente burlesca) de sus características, pero que también buscan habitualmente funcionar como un retrato de cuestiones no solamente físicas sino también morales o incluso anímicas.

Sin embargo, por motivos de disciplina analítica, quizá conviene no considerar este concepto en un sentido demasiado amplio, lo cual nos obligaría a incluir en él casi cualquier trabajo de tipo satírico, abarcando tanto obras literarias como plásticas. Muchos textos literarios se pueden considerar como manifestaciones de una “intención caricatural”. Es el caso de las descripciones incluidas en la obra de Quevedo (al estilo del *Buscón*), tan sólo para dar un ejemplo. Igualmente deberíamos tomar en consideración el trabajo de los

actores, que al trabajar sobre figuras más o menos arquetípicas es habitual que realicen verdaderas caricaturas.

En nuestro caso estamos, evidentemente, pensando sobre todo en la cuestión de la caricatura como una representación dibujada o pictórica. Si bien existen abundantes ejemplos de caricaturas en tercera dimensión en la obra, de tendencia más o menos explícita en el sentido humorístico, tanto de artesanos como de escultores.

De cualquier forma, es importante señalar que en nuestra lengua se puede distinguir con claridad entre lo que podríamos llamar una "caricatura pura" y otras formas de expresión que incluyen niveles narrativos más o menos complejos. En ellas se utiliza a menudo un dibujo de tipo caricatural, pero no se limitan a ser simples representaciones satíricas de individuos, sino que se agregan anécdotas que a menudo funcionan como comentarios que el autor hace sobre comportamientos sociales o circunstancias políticas. Los dibujantes utilizan el término *cartón* para definir a esta particular forma de expresión. Se podría pensar que esta palabra se deriva del inglés *cartoon*, pero en realidad es un término que se utiliza habitualmente para definir el dibujo preparatorio para la realización de un mural, un mosaico o una tapicería.⁸ Dado que los cartones, sobre todo de tapicerías, podían tener tendencia a ser representaciones alegres o incluso humorísticas, es natural que la expresión se haya convertido en una forma de definir ciertos dibujos de orientación cómica. Como sea, con los cartones podemos decir que se lleva a la forma caricatural un paso más adelante. El cartón mismo, sin embargo, puede manifestarse en, al menos, dos formas diferenciadas. La que se conoce como *cartón humorístico*, que se limita a ser la representación de un *gag*⁹ cómico, generalmente sin intenciones que vayan más allá del hecho de hacer reír; y el llamado *cartón* o *caricatura política*, que funciona como algo que no pretende tanto producir la risa como llevar a una reflexión sobre las

8. Chris Murray, *Dictionary of the Arts*. Londres: Brockhampton Press, 1997. p. 93.

9. El término técnico *gag* define un sistema más o menos breve e independiente que intenta producir un efecto sobre el receptor, generalmente de tipo cómico. El cine de humor está lleno de ejemplos de *gags*, como viene siendo el clásico del pastelazo recibido en mitad de la cara.

circunstancias políticas y sociales de una determinada cultura (pero siempre desde la particular perspectiva ideológica del autor). Evidentemente, se trata de formas más o menos reconocibles para todo espectador y que marcan sus diferencias. Si bien -y debemos insistir al respecto-, en todo este campo nos encontramos con muchos niveles intermedios, obras particulares que pueden ubicarse en zonas ambiguas de la creatividad y no intentan definirse a sí mismas como correspondientes, en forma exclusiva, a alguna zona estrictamente definida de la expresión artística.

En el caso concreto del artista que nos interesa, la influencia del género se manifestó desde muy temprano. Como se sabe, la familia de José Clemente Orozco se trasladó a la ciudad de México cuando éste era apenas un niño y en 1890, cuando tenía siete años de edad, lo inscribieron en la escuela anexa a la Normal. El mismo pintor cuenta, en su *Autobiografía*,¹⁰ cómo todos los días, cuando pasaba de camino a esa escuela, tenía la visión del trabajo que se llevaba a cabo en el famoso taller de Antonio Vanegas Arroyo, el gran editor de corridos, estampas de crímenes y hechos trágicos, y cuyo establecimiento fue uno de los semilleros fundamentales de la caricatura mexicana. Tuvo, por ello, la oportunidad de ver trabajar a uno de los grandes genios del dibujo en México, el extraordinario José Guadalupe Posada, quien desde 1887 se había incorporado a ese taller, donde habría de laborar hasta su muerte en 1913.¹¹ Posada acostumbraba trabajar frente a una vidriera que daba a la calle, por lo que los paseantes podían admirar la maestría con la que el grabador iba tallando las placas para hacer sus populares obras. Este hecho parece haber sido determinante en la imaginación del pequeño José Clemente, quien comenzó a realizar sus primeros dibujos bajo el influjo del trabajo de Posada, de quien incluso retomó algunos elementos de su técnica. El joven Orozco acostumbraba adquirir las obras impresas en el taller de Vanegas Arroyo, tan sólo para poder estudiar atentamente las creaciones de Posada. Igualmente, al observar la forma

10. México: Era, 1999, p. 14.

11. Posada habría nacido en Aguascalientes el 2 de febrero de 1852. Viene siendo, sin lugar a dudas, una de las referencias obligadas cuando se habla del dibujo caricatural en nuestro país, y ha influido en artistas plásticos de todas las regiones de México y de todas las disciplinas.

cómo algunos de los grabados de Posada eran coloreados a mano, comenzó a recibir sus primeras lecciones prácticas sobre el manejo de la pigmentación.

En 1908, Orozco ingresó en la cercana Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos como alumno irregular. Pero sus intereses se manifestaron de mejor forma cuando empezó a trabajar como caricaturista en distintas publicaciones, iniciándose en forma profesional en 1911 en *El Ahuizote* de Reyes Spíndola. Su primera caricatura para esta publicación vendría siendo la famosa “¿Me seguiréis? Hasta la ignominia”, que se publicó en el número del 7 de octubre,¹² y donde atacaba de manera muy explícita al gobierno maderista.

12. Clemente Orozco V. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, pp. 46-47.

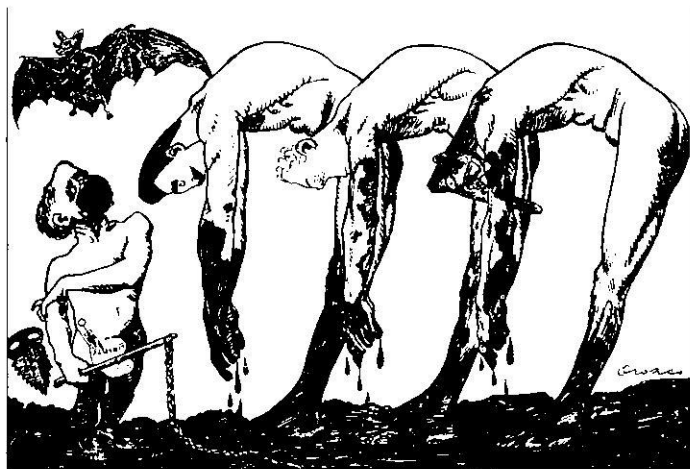


Figura 1. Madero, con un látigo en la mano, pregunta a sus ensangrentados seguidores (José María Pino Suárez, Jesús Urueta y Juan Sánchez Azcona) si están dispuestos a seguirlo. Y ellos contestan con la frase que la tradición atribuye a los partidarios de Porfirio Díaz.

Posteriormente, también colaboraría en el semanario *Panchito*, en *Ojo parado* y *Testarazos*. Sin embargo, su trabajo en este género existía desde tiempo antes, pues se afirma que su primera caricatura publicada apareció en *Lo de Menos* el 18 de noviembre de 1910.¹³

13. *Ibid.*, p. 45.

14. Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos: historia de la historieta en México (1874-1984)*. México: CONACULTA-Museo Nacional de Culturas Populares-Grijalbo, 1988, p. 108.

A Orozco incluso se le atribuye la realización de una de las primeras historietas originales publicadas en México y que apareció en *El Mundo Ilustrado*. Esta obra, titulada "El chirrión por el palito", habría aparecido en una fecha tan temprana como el año de 1906, cuando el artista tenía apenas 23 años de edad.¹⁴

Este trabajo, que narra una historia por medio exclusivamente de imágenes, sin uso de textos escritos, es una notable demostración de maestría en el manejo de un sistema narrativo con características propias, muy diferente a las formas del cartón: la llamada *historieta*. Se trata de una forma de expresión que va un poco más allá, al plantear un sistema narrativo que no depende ya de una imagen única (como generalmente ocurre con el cartón), sino que intenta desarrollar un relato por medio de una secuencia de imágenes.

Sobre la historieta se ha escrito mucho, e incluso se han establecido relaciones entre esta forma de expresión y sistemas narrativos pictográficos del pasado. No es el momento de discutir lo adecuado de este tipo de identificaciones. Baste, por el momento, con señalar que lo que distingue a la historieta de otras formas similares es el uso sistemático de la narración secuencial, que a menudo fragmenta un instante narrativo en una serie de imágenes distintas que van llevando al lector a una aprehensión de la totalidad de una acción a través de su fragmentación en momentos aislados de la misma.¹⁵ Por supuesto, en el campo particular de la historieta encontramos notables variantes, algunas de las cuales se alejan de manera evidente de la expresión caricatural, utilizando dibujos de pretensiones más o menos realistas. Pero, de cualquier forma, la historieta (también conocida con el nombre *cómic*, de origen anglosajón) se propone como un derivado de una búsqueda que se inició con el deseo de utilizar la imagen en un sentido distinto al de otras formas de comunicación visual.

La primera exposición de la obra de Orozco se realizó en 1910, dentro de la Exposición de Pintura Mexicana montada en la Academia de Bellas Artes con motivo del Primer Centenario de la Independencia. Testimonios de

15. Sobre esta cuestión se pueden consultar los muy interesantes libros de Will Eisner, *El comic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma, 1994 y Scott McCloud, *Understanding Comics*, Northampton: Kitchen Sink, 1993.

la época señalan que el joven artista presentó, en esa ocasión, esencialmente caricaturas y composiciones. En la opinión de Genaro García,¹⁶ las caricaturas mostraban a un “fuerte dibujante de líneas audaces y firmes”, lo cual es una buena definición del trabajo caricatural de Orozco en general.

Durante algún tiempo, Orozco fue también el director de un semanario que tenía el nombre de *El Malora*, cuyo primer número apareció el 18 de julio de 1914.¹⁷

Durante la revolución, participó dentro del movimiento carrancista, en compañía del famoso Dr. Atl y otros artistas de la época. Durante el tiempo (en el año de 1915) en que el Dr. Atl fue director del periódico *La Vanguardia* de Orizaba, Veracruz, Orozco colaboró publicando allí algunas de sus caricaturas. Al respecto, hay que señalar que el mismo artista reconoce que su postura ideológica como cartonista nunca estuvo muy bien definida, y estaba determinada por los medios en los cuales publicaba. Según sus propias palabras: “Así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado en uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios”.¹⁸ Eso puede contribuir a explicar el maltrato sistemático que en su primera obra se le da a Madero y a los miembros de su gobierno.

Posteriormente, colaboró también en revistas como *Acción mundial* (en 1916), y en otras publicaciones como *El hijo del Ahuizote*, *L'ABC* (donde publica algunas obras de denuncia utilizando viñetas múltiples, al estilo de historietas) y *El Machete*. Según señala MacKinley Helm,¹⁹ si bien los dibujos de Orozco realizados antes de 1920 son considerados actualmente como obras especialmente raras y valiosas, en esa época, este artista era considerado como poco más que un caricaturista especializado en dibujar imágenes de muchachas vulgares y de prostíbulos. Obra que, sin embargo, le dio su fama temprana.

Muchos de estos dibujos se encontraban expuestos en las paredes de un café del cual era dueño el hermano del pintor, conocido popularmente como el restaurante de “Los monitos”, debido a su decoración. Por otro lado, él

16. Cit. en Orozco V., *op. cit.*, p. 43.

17. Orozco V., *op. cit.*, p. 54.

18. *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 28.

19. *Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*, Nueva York: Dover, 1989, p. 70.



Figura 2. "Los dos regímenes. Los pigmeos pretenden continuar la labor del gigante", en *El Ahuizote*, núm. 23, 28 de octubre de 1911. En este cartón, Porfirio Díaz es representado como un gigante con el uniforme en harapos. De su mano derecha gotea sangre que cae sobre la cabeza de su vicepresidente Ramón Corral. En el tronco del árbol está atada la patria. Madero, representado con una corona, le clava un cuchillo en el pecho. Está de pie sobre su vicepresidente José María Pino Suárez. Colgando de los pantalones de Madero aparecen Francisco León De la Barra y Jesús Urueta, vestidos de payasos.

20. *Autobiografía*, op. cit., p. 47.

mismo cuenta cómo alrededor de setenta dibujos y pinturas correspondientes a esta época fueron confiscados y destruidos en 1917 por aduaneros estadounidenses, que los consideraron pornográficos.²⁰

Pero, para bien o para mal, la pintura terminó ocupando la mayor parte de su tiempo, por lo cual, México ganó un gran muralista, pero perdió uno de sus más notables caricaturistas. Gracias a este género, sin embargo, Orozco pudo sobrevivir en los inicios de su carrera, dedicándole 15 años de su vida. Pero, a partir de 1926, lo abandona de manera oficial. Si bien, como ya señalamos, en su obra pictórica se percibe todavía ese interés por las formas caricaturales, tal como se aprecia, por ejemplo, en las pinturas que realizó para el primer piso de la Escuela Nacional Preparatoria, donde por medio de la deformación



Figura 3. "Colegiala", El Malora, 1 de agosto de 1914.

de las figuras logra expresar su protesta en contra de las hipocresías de la sociedad. Pero se podrían mencionar muchas otras obras suyas en las cuales se percibe una tendencia caricatural, incluyendo varias de las que realizó en nuestra ciudad de Guadalajara. Igualmente, en sus bocetos encontramos a menudo, hasta el final de su vida, una continuada exploración de la deformación crítica de las figuras, que le sirve para resignificar a ciertos personajes arquetípicos.

La paradoja reside en que, si Orozco no hubiera optado por el muralismo y la pintura de caballete, y hubiera seguido explorando con la genialidad que le conocemos los campos del cartón político y la historieta, actualmente sería recordado, sin lugar a dudas, como uno de los más grandes creadores mexicanos de esos géneros, pero la mayoría de la crítica no se molestaría tan siquiera en mencionar su nombre. La caricatura, menospreciada habitualmente por todos los pseudo críticos a la violeta,

parece ser, en sí misma, un pecado o una tara de la cual los artistas mexicanos deben desprenderse si quieren ser tomados en serio. No es el caso de Orozco, pero sí se han dado circunstancias de grandes caricaturistas convertidos en mediocres pintores a causa de estos prejuicios. Lo cual es de lamentar, pues el género no es el que dignifica al artista, sino todo lo contrario.

Como sea, es importante señalar que la obra caricatural de Orozco permanece como un campo todavía a la espera de mayores exploraciones. Y en ella se manifiesta un creador con un sorprendente manejo de la línea, capaz de crear imágenes de notable expresividad con unos pocos trazos muy bien seleccionados y a partir de una visión profundamente aguda de los comportamientos humanos.

Orozco no fue un simple caricaturista metido a pintor. Era un caricaturista genial que supo utilizar su manejo de esa forma de arte para crear una obra pictórica única y definitoria.

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'...¹

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-protagónicos 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 rabillo 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".²

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.

Orozco y la arquitectura

Vicente Pérez Carabias
Universidad de Guadalajara

La relación de José Clemente Orozco con la arquitectura podemos tratarla bajo cuatro enfoques: la arquitectura pintada por él; la relación de los murales con la arquitectura en donde fueron pintados; su relación profesional e intelectual con arquitectos; y la arquitectura diseñada por él. Los cuatro grupos, como veremos, se relacionan e implican integralmente.

Antes de desarrollar cada uno de estos aspectos, es conveniente analizar la base sobre la que se sustentan las mencionadas relaciones. El tipo de inteligencia que Orozco cultivó y desarrolló durante toda su vida es la inteligencia que el psicólogo norteamericano Howard Gardner, en su *Teoría de las múltiples inteligencias*, define como espacial (nosotros la completamos como visual-espacial), y se refiere tanto a la tridimensionalidad de la arquitectura y la escultura, como a la bidimensionalidad de la pintura, el dibujo y el grabado; parcialmente se puede incluir el teatro, el cine y la danza en lo que de espacial tienen estas artes, ya que se desarrollan tanto en el espacio como en el tiempo.

A este respecto debemos recordar que Orozco y otros connotados artistas de la época como Carlos Mérida, Juan Soriano y Rufino Tamayo entre otros, diseñaron tanto la escenografía como el vestuario para obras de ballet. Orozco realizó los diseños para "Umbral" presentada en 1943, y para "Obertura

1. Raúl Flores Guerrero, "La danza contemporánea". En el anexo Clasificación de las obras de danza moderna 1940-1954. *Artes de México*, México, núms. 8 y 9, marzo-agosto de 1955.

Republicana", en 1945, ambas montadas por las hermanas Campobello en el Palacio de Bellas Artes.¹

Gardner ejemplifica la inteligencia espacial con la figura de Picasso, ya que el genial pintor español destacó además como escultor, ceramista, grabador y dibujante, incursionando también en la escenografía. La arquitectura no le interesó de la forma en que le interesó a Orozco.

La inteligencia visual-espacial tiene tres campos principales: el del espacio habitable que construyen, delimitan y organizan, funcional y estéticamente, los arquitectos, y en cierta medida también los escultores, aunque estos tocan principalmente los aspectos de la forma externa, que es el segundo campo de la ya mencionada inteligencia espacial; por último, la figura y la representación bidimensional de la forma definida por el color, la textura o la sombra, y también por la línea y la silueta.

La principal aportación de Picasso y de los cubistas a la pintura del siglo xx fue la liberación de las formas de representación de la tridimensionalidad por medio de la perspectiva, ideal académico desde el Renacimiento hasta principios de 1900. Los cubistas dejaron de copiar la realidad, se dedicaron a "componer" el espacio bidimensional del cuadro, eliminaron la profundidad del espacio pictórico tradicional y usaron todas las formas de representación históricamente superadas por la perspectiva. Así pusieron en uso la perspectiva inversa medieval y las formas de axonometría o isometría primitivas, de la misma forma que hacían uso de la planta o del alzado de un objeto cualquiera para representarlo.

José Clemente Orozco, como sabemos, tuvo la intención de estudiar arquitectura; un lamentable accidente en 1904, cuando estudiaba el bachillerato, le costó la mano izquierda. Esto, a decir de él mismo, lo liberó del compromiso y le permitió elegir lo que él realmente quería: la pintura.²

Orozco dominó la amplia gama de posibilidades expresivas y representativas que se abrieron a partir

2. Alma Reed, *Orozco*, México: FCE, 1955, p. 58.

del cubismo al arte moderno -incluidos los precubistas y postcubistas-. Hemos señalado en estudios anteriores³ que la separación renacentista entre el dibujo de los pintores y el dibujo de los arquitectos desaparece en su aplicación a partir del cubismo; en términos "teóricos" dicha separación terminaría con la Ilustración, cuando el dibujo de representación adquiere el estatus de dibujo científico con la publicación de la *Geometría descriptiva* de Gaspar Monge en 1798. Cuando Orozco estudió la carrera de perito agrícola o de mayordomo en fincas rústicas, ganó un premio en dibujo topográfico y pasó con tres votos -de perfectamente bien- el examen de dibujo de máquinas.⁴

Con estos antecedentes se puede decir con seguridad que el pintor dominaba el dibujo científico que implica el uso de proyecciones cilíndricas ortogonales, mediante las cuales se representan en papel los objetos tridimensionales: lo utilizó para trazar las fachadas y seguramente las plantas, cuando trabajó para el arquitecto Carlos Herrera.

Desaparecida la dualidad entre el realismo visual de los pintores y el realismo intelectual de los arquitectos, ambos sistemas son usados indistintamente por las dos profesiones, además de todas las formas primitivas de representación, teniendo así a la mano una amplia diversidad de sistemas.

Otro aspecto en el que Orozco es plenamente contemporáneo radica en que su pintura ya no tiene necesariamente un referente externo. Los pintores modernos determinan el cuadro con principios ajenos a la perspectiva y como dice Picasso "yo no pinto las cosas como las veo, sino como las pienso".⁵ Esta situación inicia con Cézanne y los expresionistas que deforman intencionalmente el color y la forma, rompiendo con el pasado que tenía como objetivo principal representar fielmente la realidad. Orozco se expresaba en forma muy similar a Picasso, cuando hablando sobre su vista cansada y débil pocos días antes de morir dijo: "¿Qué me importa a mí la vista! ¿Yo no veo con los ojos, veo con el cerebro! Mi pintura es una pintura mental."⁶

3. Vicente Pérez Carabias. "Grafoje y creatividad". (Inédito, 2001).

4. Clemente Orozco Valladares. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 27.

5. Cit. en Antonio Rodríguez. *Guernica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 117.

6. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 588.

Así, desde los bocetos de los primeros murales para la Escuela Nacional Preparatoria, podemos ver cómo construye dinámicamente sus composiciones con el uso de diagonales; para acentuarlas puede utilizar la combinación de una perspectiva inversa de carácter medieval en la parte superior, representando un volumen que funcionará como fondo en el mural; con la representación naturalista de un montículo de tierra y el cuerpo del obrero que descansa reclinado con su pala, y con la perspectiva normal del foso en la parte inferior (ver imagen 1).

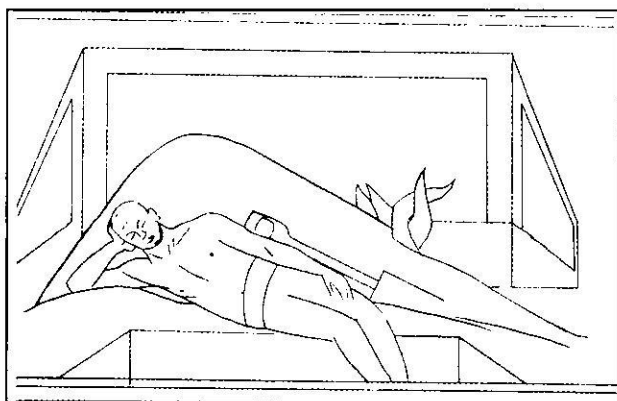


Imagen 1. Estudio para mural. Fuente: Jean Charlot, José Clemente Orozco. *El artista en Nueva York, México: Siglo XXI*, 1971.

La arquitectura pintada por Orozco

Podemos agrupar esta producción pictórica en dos: un primer grupo con temática mexicana, en el que Orozco realiza cuatro pinturas y dos dibujos entre 1925 y 1932. Allí se destaca la representación de la casa, pintada con la extrema sencillez de un paralelepípedo blanco con el ingreso o una ventana en sombras, y que tuvieron gran influencia en la arquitectura mexicana, en particular en la obra de Luis Barragán. Estas obras de pequeño formato son conocidas como “La casa blanca”, “Casa mexicana”, “Colinas mexicanas” y podemos

incluir “Casa quemada”, además del dibujo denominado “Lágrimas” y la más importante, la litografía “Pueblo mexicano”, regalo personal de Orozco a Barragán,⁷ muy apreciado por don Luis como lo señala Aldrete Hass cuando comenta que “Orozco reafirmó la tendencia a la síntesis formal de Barragán hacia el lado abstracto de lo mexicano con imágenes como Casa mexicana”.⁸ El mismo Barragán lo acepta cuando les comenta a sus colaboradores:

Quiero que observen esta litografía de Orozco. Él pintó las sombras donde va la luz y la luz donde van las sombras, esto es algo que va más allá de lo que nosotros vemos, es algo mágico. Por eso el pintor nos lo describe, porque él puede ir más allá de las limitaciones físicas y enseñarnos lo que nosotros no podemos ver. Hay una gran lección de arquitectura que debemos aprender de ella.⁹

La calidad compositiva de esta litografía la hace representativa de las pinturas de arquitectura mexicana (ver imagen 2).

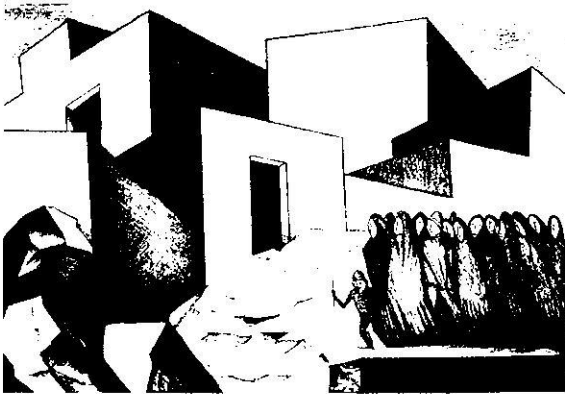


Imagen 2. “Pueblo mexicano” Fuente: Artes de México, op. cit., p. 13

El segundo grupo corresponde a representaciones de la urbe norteamericana. Comprende alrededor de diez cuadros pintados durante su segunda estancia en los Estados Unidos, entre 1928 y 1932, entre los que destacan “Eighth Avenue” y “Fifteenth street Manhattan”. Los

7. Antonio Riggen y Jesús Rábago, “La búsqueda de la identidad en un muro”, *Estudios Jaliscienses*, Zapopan: El Colegio de Jalisco, núm. 48, mayo de 2002, p. 21.

8. Federica Zarco (ed.), *Luis Barragán. La revolución callada*, Italia: Barragán Foundation-Vitra Design Museum, 2001, p. 279.

9. Luis Barragán, “Composición de recintos. Una poética del espacio”, *Artes de México*. En el mundo de Luis Barragán, México, núm. 23, 1994, p. 13.

cuadros, en tonos grises y sepías muy oscuros, reflejan el sombrío estado de ánimo de la Gran Depresión, salvo el segundo, "Elevated", muy colorido.

Con la obra titulada "Los muertos", pintada en 1932, se puede decir que cierra el ciclo norteamericano con un cataclismo en el que podemos ver un caos de grandes rascacielos destrozados. Pero la obra más característica de ese periodo es "Queensboro Bridge" de Nueva York, tanto por la claridad del mensaje como por el sentido pictórico en el que la edificación está acompañada de una lúgubre neblina que marca la ambivalencia de los avances tecnológicos.

Relaciones de su obra con la arquitectura

La capacidad de José Clemente Orozco para comprender el espacio arquitectónico en el que debería pintar los murales se funda en el desarrollo de su inteligencia visual-espacial; lo demuestra con el uso de "planos abstractos, incorporados semi-arquitecturalmente de espléndido efecto, tanto en el fresco como en la obra menor", como nos dice Anita Brenner en un artículo periodístico publicado en 1926, y lo reconfirma ni más ni menos que el propio Siqueiros cuando comenta: "fuiste también el único en dar un paso importante hacia la concepción de la pintura mural como pintura del espacio arquitectural frente al inmóvil y plano '*panneau*' que caracterizó nuestro inicial periodo en esa práctica".¹⁰ Esto, como dicen la crítica y el colega, lo hizo desde los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria y se refieren a la acertada combinación de sistemas de representación que adecuaba a sus principios compositivos.

Esta cuestión la analiza Orozco en sus *Cuadernos* cuando compara en el estudio realizado sobre la diagonal la situación "estática" de los elementos cuando sus lados son paralelos a los lados del cuadro generando la gravedad, en contraste con la situación "dinámica", de la "tensión" provocada por los triángulos. Llega a la conclusión de que "las composiciones dinámicas, en tensión son más

10. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 470.

libres y tienen mayores posibilidades".¹¹ Estos *Cuadernos* fueron realizados por Orozco una década después de que pintara los primeros murales en San Ildefonso y corresponden a la explicitación de las investigaciones empíricas realizadas sobre el espacio y la percepción en los murales y en toda su obra de la década de 1922 a 1932.

Orozco analiza los estudios del geómetra norteamericano Jay Hambidge, autor de la *Simetría dinámica*, quien le aporta en parte la terminología para sus cuadernos, le permite explicar lo que ya intuía y expresaba en términos pictóricos, y le permite desarrollar una "teoría", aunque sea parcial, del sistema de signos por medio de los cuales se comunica y se piensa la forma. Esta cuestión la planteamos a partir de la definición de ciencia que nos hace Jean Piaget: "una institución social, un conjunto de conductas psicológicas y un sistema *sui-generis* de signos y de comportamientos cognitivos".¹²

Recapitulando, podemos decir que el sistema de signos que constituye el dibujo científico y el arte de la pintura requiere, en el individuo y en la especie, de un desarrollo cognitivo específico, denominado por Gardner inteligencia visual. El mismo Orozco lo entiende así cuando comenta que "la única emoción que debe generar y transmitir [la pintura] debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica".¹³

Orozco desarrolló en sus *Cuadernos* estos conocimientos, principalmente en términos gráficos complementados con aspectos teóricos. Con base en los antecedentes expuestos, Orozco maneja, o mejor dicho, modifica la superficie sobre la que realiza un mural, de acuerdo con lo que se requiera para complementar integralmente el espacio en el que se pinta la obra. Así, los murales realizados en el refectorio de la New School for Social Research de Nueva York, que a pesar de algunas críticas en contra, impresionaron favorablemente a los arquitectos Frederick Kiesler y

11. José Clemente Orozco. *Cuadernos*. Raquel Tibol (comp.). México: SEP, 1983, p. 132.

12. Cit. en Rolando García. *El conocimiento en construcción*. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 34.

13. Jean Charlot. *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*. México: Siglo XXI, 1971, p. 9

Frank Lloyd Wright. Muchos de los artistas y músicos asistentes, de acuerdo con Alma Reed, “comentaron que el pintor había dado a las intrascendentes dimensiones de la pieza (de aproximadamente nueve y medio metros por diez) un sentimiento de vastedad”,¹⁴ mediante “un efecto calculado”, de acuerdo con el propio Orozco, ya que fueron realizados con los principios geométrico-estéticos del mencionado Hambidge,¹⁵ integrándose plenamente a los ritmos arquitectónicos del estilo funcionalista e internacional del mencionado centro de investigación; la sobreposición de los sistemas de representación hacen sentir más espacio que superficie. Estos mismos efectos los realiza en el Colegio de Dartmouth. Ejemplo de esto es el mural del obrero leyendo, la perspectiva de la estructura de fondo es al mismo tiempo las diagonales que componen el cuadro y la posición que asume el obrero lector, generando esa apertura espacial de la que hemos venido hablando.

Esta capacidad del pintor de “abrir” espacialmente los muros sobre los que pintó, y que se puede constatar desde San Ildefonso y en el ejemplo anteriormente seleccionado, alcanza su punto máximo en la cúpula del Hospicio Cabañas, la cual desaparece literalmente para dar paso al cielo ígneo por el que desciende Prometeo (personificando al fuego), acompañado del agua (Dr. Atl), la tierra y el viento en esta representación de “Los cuatro elementos”;¹⁶ y se puede decir que lo mismo sucede, no tan dramáticamente, con todos los murales del Hospicio, con la escalera de Palacio de Gobierno y con casi todas sus pinturas murales.

Relación profesional con arquitectos

La relación del artista con arquitectos es muy temprana. Desde sus tiempos de estudiante de la preparatoria, Orozco trabajó con el arquitecto Carlos Herrera para quien dibujaba fachadas de corte neoclásico.¹⁷

Pero es en la ya mencionada segunda estancia en los Estados Unidos, a partir de la New School, cuando

14. Reed, *op. cit.*, p. 221

15. *Ibid.*, p. 222.

16. Sofía Anaya, *José Clemente Orozco: el Orfeo mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

17. Reed, *op. cit.*, p. 58.

sus relaciones con arquitectos son más numerosas y, podríamos decir, de mayor calidad. En el “Ashram” de la señora Eva Sikelianos conoció al arquitecto “Frederick J. Kiesler, quien trabajó con Adolf Loos en 1910 y era miembro, por 1923 en Berlín, del grupo pionero de arquitectos Der Stijl, precursor del Bauhaus”.¹⁸ Mismo que en su estancia en Nueva York realizó importantes proyectos tanto arquitectónicos como escenográficos y escultórico-espaciales. Con él, Orozco tuvo “numerosas y estimulantes reuniones” en las que discutieron ampliamente sobre arte moderno y sobre la oposición entre la producción artesanal e industrial.

18. *Ibid.*, p. 242.

Otro de los arquitectos conocidos en el “Ashram” es Claude Bragdon, asiduo a las reuniones según lo atestiguan las múltiples citas que de él hace Alma Reed en su *Orozco* y de quien el mismo pintor, en una carta enviada a Jean Charlot comenta: “Bragdon, el de la cuarta dimensión y el *Tertium Organum*, arquitecto y hermano en teosofía de Tablada, asistió a la *soirée*”.¹⁹ Fue traductor del mencionado libro de Ouspensky al inglés. Estas referencias lo hacen un personaje interesante, pues la representación pictórica de la cuarta dimensión fue un interés casi generalizado de las vanguardias al principio de siglo xx, a lo que se suman algunos aspectos de numerología relacionados con la sección áurea y posiblemente con la geometría dinámica de Hambidge.

19. Charlot, *op. cit.*, p. 103

Además de los dos mencionados arquitectos, debemos destacar que “la repercusión más dramática de la New School for Social Research fue la entusiasta reacción de Frank Lloyd Wright”,²⁰ uno de los más importantes arquitectos del siglo pasado, quien le propuso a Orozco una “asociación vitalicia” a la que el pintor respondió negativamente.

20. Reed, *op. cit.*, p. 244.

La invitación de Wright se basaba -como lo comentamos-, en los resultados obtenidos por Orozco en la integración de la pintura mural a una obra de arquitectura moderna, y por supuesto en reconocimiento a su calidad pictórica, además de que ambos artistas

21. *Ibid.*, p. 65.

coinciden en un enfoque orgánico. Orozco había comentado públicamente en la inauguración de su primer exposición en los Estados Unidos que “el arte es el equilibrio que surge espontáneamente a través de un proceso interno, cuando nuestro caos trabaja por lograr una forma orgánica”,²¹ y Wrigth es reconocido por la orientación orgánica de sus propuestas arquitectónicas.

Alma Reed narra la entrevista que refleja la poco modesta personalidad de Wrigth o como él mismo se calificaba, la “honrada arrogancia” con la que vivió:

Mr. Wrigth dijo con una voz que revelaba la sinceridad de sus sentimientos: José Clemente Orozco, usted es un auténtico maestro. Por fin, encuentro el pintor con quien deseo colaborar en grandes proyectos. Estoy deseoso de formar una sociedad para trabajar exclusivamente con usted por el resto de nuestros días. Nunca antes en la historia un arquitecto y un pintor de nuestra capacidad han tenido la buena fortuna de crear y ejecutar juntos. ¡Aprovechemos esa circunstancia única para enriquecer el arte y la vida contemporáneos!.²²

22. *Ibid.*, p. 244-45

Una relación con Wright hubiera dado para la posteridad obras realmente importantes, que desafortunadamente no se dieron.

En ese mismo periodo, el arquitecto mexicano Luis Barragán buscó a Orozco y entablaron una relación profesional y amistosa que duró varios años, como veremos más adelante.

A su regreso a México, Orozco por razones profesionales conoció a otros dos importantes arquitectos mexicanos: Carlos Obregón Santacilia y Mario Pani. El primero publica un breve artículo sobre los recién terminados muros de la Universidad de Guadalajara. Lo que él encuentra más estupendo, es el “espacio pintado por Orozco”, “su extraordinaria composición, no en un plano, no en la superficie esférica de la cúpula sino en el espacio”.²³ Esta amistad se mantendrá en forma presencial o por correspondencia después de la mencionada publicación.

23. “Orozco”. *Arquitectura y decoración*. México: 1937, p. 56.

Como un dato en este tenor debemos señalar que la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) otorgó a José

Clemente Orozco título de miembro honorario de dicha asociación en 1943.

La relación profesional con Mario Pani se intensificó a partir del mural que Orozco pintó en 1948 en la Escuela Superior de Maestros diseñada por el propio arquitecto. Muro parabólico de 18 m. de altura por 22 de desarrollo, pintado con silicato de etilo directamente sobre el concreto, con un estilo muy adecuado a la modernidad del edificio. Acerca de esta obra. Pani comenta que constituye “una perfecta integración plástica entre pintura y arquitectura”, y da pie al manejo de este concepto durante más de 10 años, que culminan con la publicación de un pequeño libro por Enrique del Moral en 1966 para esclarecer el mencionado asunto.

Con base en esta publicación podemos decir que Orozco tiene la capacidad (que fue desarrollada principalmente en el periodo artístico del barroco) de “integrar” realmente su obra a la arquitectura. Hablando del estilo barroco, del Moral comenta: “pero, ¡caso extraordinario! esta pintura que destruye la arquitectura, que le sirve de marco y la sustenta, paradójicamente, se integra a ella, volviéndose indispensable e inseparable de su ser, ya que la complementa”.²⁴ Continúa explicando del Moral que esta situación no sucede en obras posteriores, con pretensiones de integración plástica, que se dieron por ejemplo en Ciudad Universitaria en México, en las que la arquitectura es autónoma y autosuficiente y se percibe terminada antes de la intervención de los artistas.

Es el caso de la Biblioteca de la UNAM, diseñada por Juan O’Gorman, de la que Siqueiros en alguna ocasión comentara que parecía una gringa vestida de china poblana, criticando esa posible integración entre el estilo internacional y la pintura nacionalista (lo mismo sucede con el Estadio Universitario). Ya que la integración debe ser “la expresión formal de una manera de ser y circunstancias dadas”,²⁵ una manifestación del estilo de la época en la manera de expresarse de los artistas, si es que hay congruencia en ambos.

24. Enrique del Moral. *El estilo y la integración plástica*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1966, p.29.

25. *Ibid.*, pp. 30-31.

26. Orozco Valladares, *op. cit.*, las fechas de todos los ejemplos que se enuncian a continuación son tomadas de este mismo libro.

De esta acertada colaboración nacen varios proyectos, que otra vez desafortunadamente no pudieron realizarse, ahora por la muerte del pintor. Entre ellos: un proyecto de Orozco como escultor, para realizar un gran crucifijo colgante para la iglesia de Cristo Rey en la colonia Anzures de la ciudad de México;²⁶ además de un mural -ya aprobado- para el Conservatorio Nacional de Música y otro para el Hotel Plaza, ambos edificios proyectos de Pani, así como el último mural, del que Orozco sólo realizó el trazo, en el conjunto urbano "Presidente Alemán", ya que lamentablemente el pintor falleció a principios de septiembre cuando tenía 66 años.

Obras de arquitectura

Respecto a la producción arquitectónica, su hijo, el ingeniero Clemente Orozco Valladares, nos dice:

habría comentado conmigo su satisfacción de haber construido en Guadalajara, la que vino a ser la cuarta obra de su propio diseño arquitectónico. La segunda también fue construida en Guadalajara (López Cotilla Num. 814). La primera fue edificada en Coyoacán (Madrid 56 y 58) y la tercera en pleno centro de la ciudad de México (Ignacio Mariscal 132).²⁷

27. *Ibid.*, p. 585

Con base en lo anterior y analizando la información existente, podemos decir que Orozco diseñó y construyó su primera casa y estudio para su familia (su mamá) en Coyoacán a partir de 1921, casa realizada seguramente con base en sus conocimientos de construcción rural. La segunda casa está fechada como obra de Luis Barragán en 1934²⁸ y forma parte de un conjunto de casas realizadas por el arquitecto en la pequeña manzana localizada al sur-poniente del Parque de la Revolución.

28. Catálogo *Barragán Obra completa*. España: Ediciones Tanais, 1995, p. 77.

A finales de 1934, Orozco regresó de los Estados Unidos llamado por el gobierno mexicano para pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes, a partir del convenio firmado el 13 de agosto de 1934, mural que

realiza seguramente entre los meses de noviembre y diciembre del mismo año.

Orozco inicia su trabajo en la Universidad de Guadalajara en noviembre de 1935. En una carta a su esposa del 1º diciembre del mismo año le dice que “en cuanto lleguen buscarán una casita sola”; dos años después, el 21 de noviembre de 1937, comenta en otra misiva, “que tiene mucho trabajo tanto con la cúpula del Hospicio, como con la atención de la construcción del estudio... quizás pueda yo usarlo a fines de diciembre”. Se entiende que compró la casa diseñada y construida por Barragán en 1934; entre 1936 y 1937 se encargó personalmente de diseñar y dirigir la construcción de un anexo como estudio en dicho inmueble, pero todavía a finales de enero de 1938 escribió: “la casa estudio está en veremos”.

Terminando de pintar el Hospicio Cabañas en abril de 1939, Orozco recibe una carta de Luis Barragán en la que le informa al pintor sobre el costo de la casa que le proyectó en la ciudad de México, refiriéndose con seguridad a la que le construyó en la calle Ignacio Mariscal fechada hipotéticamente entre 1938-1940, pero que en función de esta correspondencia podemos decir fue realizada entre 1939 y 1940, ya que en otra carta del 25 de mayo de este último año le pregunta a su esposa “dime cómo anda la construcción de la casa en Mariscal. Le voy a escribir a Barragán”.²⁹ Las dos cartas aseguran la autoría de esta casa (ver imagen 3) de Luis Barragán, que en *Barragán Obra completa* está señalada en proceso de investigación.³⁰ Como podemos ver en la imagen, está realizada en el estilo racionalista que Barragán manejó en un breve pero intenso periodo de su vida profesional (del que él mismo renegó) y se refleja particularmente en el diseño de la herrería. Así, Barragán se constituye en el arquitecto de Orozco como Juan O’Gorman lo fuera de Diego Rivera.

Para octubre de 1940 Orozco termina el mural de la Biblioteca de Jiquilpan, Michoacán, y se va a México a pintar la Suprema Corte de Justicia, iniciada el 1º de noviembre del mismo 1940, ya

29. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 391

30. Catálogo *Barragán Obra completa*, p. 391.



Imagen 3. Casa estudio Ignacio Mariscal. Fuente: Alma Reed, op. cit.

viviendo seguramente en su casa estudio de la calle Ignacio Mariscal.

Su cuarta casa-estudio, en Aurelio Aceves 27 (los Arcos) habrá de iniciarla en 1948 en Guadalajara, ya que para abril de 1949 el ingeniero Edmundo Ponce Adame le envía fotografías del avance y un croquis con una respetuosa “sugestión” de un ejemplo de solución para la fachada. La casa, al parecer diseñada por él, es una casa que responde plenamente al estilo de la época y podría pasar por ser diseño de alguno de los connotados ingenieros arquitectos funcionalistas que construían en Guadalajara a la mitad del siglo xx (ver imagen 4). Recordemos que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara se funda en 1948.

Dejamos para el final una última pintura sobre arquitectura de Orozco, que es en cierta forma un estudio parcial de la “Alegoría Nacional” pintada en la Escuela Superior de Maestros, denominada “La Nube” de 1947 (ver imagen 5): constituye definitivamente la

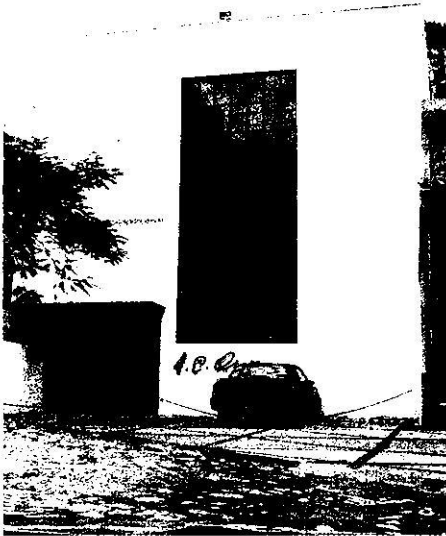


Imagen 4. Casa estudio en Guadalajara.

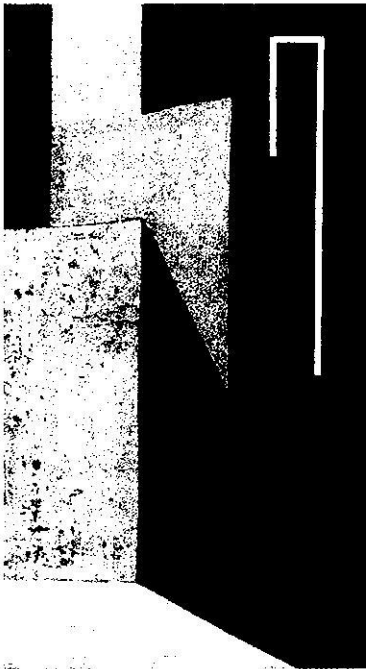


Imagen 5. "La nube". Fuente: Artes de México, op. cit., p. 12

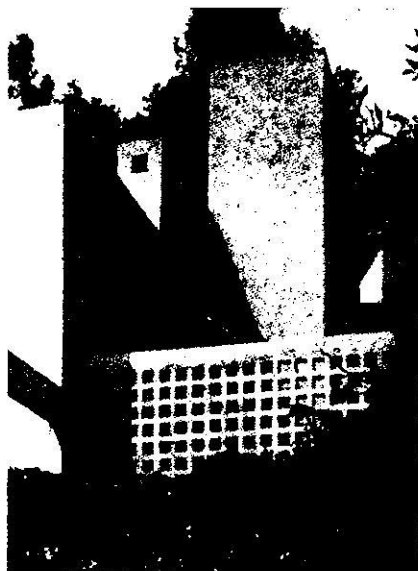


Imagen 6. Casa Meyer. Fuente: Barragán obra completa, p. 200

actualización y depuración de la litografía “Pueblo mexicano” de 1930 y da muestra de la mutua influencia y relación de amistad entre los dos grandes artistas mexicanos. En 1947 Barragán concluye para él su casa-estudio en Tacubaya, y por esas fechas Orozco estuvo en dicha casa aunque no existe un dato preciso al respecto, sólo algunas fotos de mitad de los años cuarenta en el jardín de la casa Barragán-Ortega.³¹

Consideramos que la influencia de Orozco perduró en Barragán por muchos años. Es sorprendente la similitud de la casa Meyer realizada en 1981 (ver imagen 6) con la pintura “La nube”. Así, podemos concluir que Orozco se perpetúa en el tiempo también en términos arquitectónicos y no sólo pictóricos, alcanzando a cubrir el espectro de la inteligencia visual-espacial en toda su extensión y profundidad.

31. Emilia Terragni. *Luis Barragán. La revolución callada*, op. cit. pp. 239-240. Señala que dichas fotografías se encuentran en el archivo Barragán.

Las “masas” en la obra de José Clemente Orozco

Sofía Anaya Wittman
Universidad de Guadalajara

*El arte es como un mago que salva y que cura, sólo
él es capaz de retorcer esos pensamientos de
náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia
convirtiéndolos en representaciones con las que
se puede vivir. Estas representaciones son lo
sublime, sometimiento artístico de lo espantoso,
y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo.*

Friedrich Nietzsche

Diversas son las ocasiones en que José Clemente Orozco nos hace reflexionar sobre el tema de “las masas”. Una de las referencias que encontramos sobre la percepción del pintor con respecto a este tipo de movimientos sociales la hace Alma Reed, cuando recuerda -durante la segunda estancia de Orozco en los Estados Unidos (1927-1934)- la impresión que le causó la manifestación que desfiló por la Quinta Avenida el 23 de agosto, en el segundo aniversario de la ejecución de Sacco y Vanzetti.¹

Precisamente un año antes Orozco y yo habíamos observado desde las ventanas del ‘Ashram’ una demostración similar. Recordé cómo en esa primera conmemoración el grupo mayor de fervorosos manifestantes, con sus lúgubres banderas, había abatido el ánimo del artista.²

Sin embargo, desde sus vivencias durante el periodo revolucionario, el pintor debió haber presenciado diversas manifestaciones similares donde la protagonista principal debió ser la muchedumbre (por

1. Estos datos consignados por Alma Reed corresponden a 1929 ya que Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti fueron ejecutados en la silla eléctrica en la cárcel de Boston el 23 de agosto de 1927.

2. Alma Reed, *Orozco*. Trad. Jesús Amaya Topete, México: FCE, 1983, p. 151.

ejemplo, la entrada triunfal de Madero a la caída de Porfirio Díaz); de ahí que Orozco fuera gradualmente estructurando sus particulares imágenes sobre el tema.

Un texto imposible de pasar por alto cuando se habla de "las masas" es sin duda *La rebelión de las masas* (1930), del pensador José Ortega y Gasset,³ quien ante todo expone su postura aristocrática cuando nos dice:

...a mí, de quien es notorio que sustento una interpretación de la historia radicalmente aristocrática. Es radical, porque yo no he dicho nunca que la sociedad humana *deba ser* aristocrática, sino mucho más que eso. He dicho, y sigo creyendo, cada día con más enérgica convicción, que la sociedad humana es aristocrática siempre, quiera o no, por su esencia misma, hasta el punto de que es sociedad en la medida de que sea aristocrática, y deja de serlo en la medida en que se desaristocratice.⁴

Este aspecto nos remite a su vez a la filosofía nietzscheana, cuya influencia es innegable en Ortega, como lo consigna Gonzalo Sobejano en su extraordinario libro *Nietzsche en España*:⁵

Ortega y Gasset es el escritor de la nueva generación en quien la influencia de Nietzsche es más extensa, intensa y trascendental. Tal influencia no ha pasado inadvertida. La razón vital, el perspectivismo, el aristocratismo ético-social —doctrinas fundamentales en Ortega— tienen tan evidente relación con el ideario de Nietzsche que pocos son los comentaristas del filósofo español que han dejado de consignarla.⁶

De esta manera encontramos otro punto de contacto con Orozco, nos referimos a la influencia de Nietzsche, algunos de cuyos paralelismos veremos más adelante. Sin embargo, retomando lo que acabamos de señalar sobre la aristocracia, en lo que toca a Orozco, su propuesta tiene un sentido crítico, situación que podemos corroborar con sus murales de la planta alta de la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México (hoy Museo de San Ildefonso), particularmente

3. José Ortega y Gasset (1883-1955) contemporáneo de José Clemente Orozco (1883-1949).

4. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, México: Porrúa, 1985, p. 102.

5. Madrid: Gredos, 1967.

6. Sobejano, *op. cit.*, p.527.

en el segmento conocido como “Las fuerzas reaccionarias”, en donde plasma la manera grotesca como percibe a este sector de la sociedad, ya que unos mendigos están pidiendo limosna a unas encopetadas damas, que con sus modales altivos caminan indiferentes a las demandas, quitándose de encima a los pobres a puntapiés, pero eso sí, sin perder la compostura.

Esto nos permite ver que Orozco podrá tener algunas afinidades o discrepancias con ciertas líneas de pensamiento, pero él siempre va más allá; con sus ensayos plásticos logra motivarnos como espectadores a que profundicemos en la búsqueda del sentido analítico de su obra. No en vano Antonio Rodríguez lo denominó “el pintor filósofo”; por lo tanto, podemos afirmar que nada en la obra de Orozco es casualidad. Los grandes pintores de todas las épocas tienen la capacidad de integrar un sinnúmero de elementos para conformar obras con la vigencia de la de Orozco.

Volviendo al tema que nos ocupa, Ortega, con respecto a las masas, refiere:

La muchedumbre, de pronto se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: sólo hay coro.⁷

Esto nos remite visualmente a las litografías que Orozco realizó en 1935 tituladas “Zapatistas” y “Manifestación” (ver imágenes 1 y 2), en donde plasma a dos tipos de agrupaciones: la primera campesina y la segunda obrera. En ambas es posible reconocer algunas características individuales tanto en los rostros como en la figura de los manifestantes -siempre hombres-; es decir, a los obesos y a los delgados; o en su defecto, quienes tienen bigotes o patillas; y en el caso de “Manifestación” también diversos tipos de sombreros o boinas. En el tema “Zapatistas” muchos personajes parecen estar ciegos al no distinguir sus ojos abiertos, a diferencia de dos hombres que se ubican en un

7. Ortega y Gasset. *op. cit.*, p. 98.



Imagen 1. "Zapatistas", litografía, 33 x 42 cm, 1935.

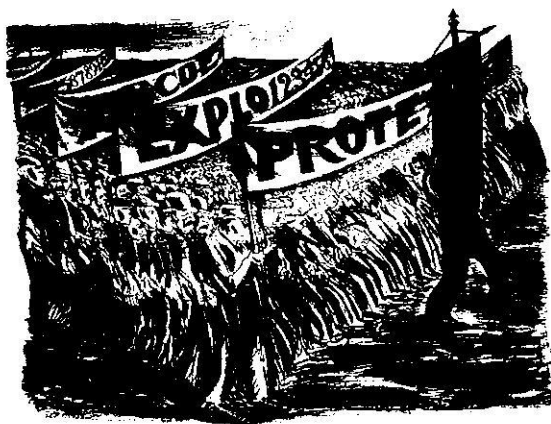


Imagen 2. "Manifestación", litografía, 33 x 42, 1935.

segundo plano, ligeramente aparte del grupo, de pie sobre un montículo; ellos sí tienen los ojos notoriamente abiertos, casi desorbitados. Y tal cual leímos en el texto de Ortega, en ambos casos no existe más protagonista que toda esa masa de hombres amontonados. Ellos son los únicos en el escenario, no hay contraparte o interlocutor.

Otro espacio en el que encontramos una postura distinta sobre las aglomeraciones sociales es en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Nos



Imagen 3. “Los falsos líderes”, mural al fresco. Paraninfo Universidad de Guadalajara, 1937.

referimos al muro del fondo en el que se localiza el segmento que se conoce como “Los falsos líderes” (ver imagen 3), trabajado por Orozco a fines de 1936.⁸ Cabe señalar la importancia que otorgaba el pintor a los usuarios de los edificios en los que plasmaba sus murales. Queremos decir con esto, que la temática seleccionada por Orozco se dirige específicamente a los universitarios: autoridades, maestros y alumnos.

En este caso, el tema de la cúpula, de acuerdo con nuestra interpretación, está ligado estrechamente con el del muro del fondo del Paraninfo, ya que en aquella desarrolla los elementos fundamentales de la enseñanza universitaria: la técnica, representada por el hombre que manipula unas palancas; la teoría, a cargo del maestro, que viste camisa blanca; la ciencia en todas sus variantes, representada por el hombre bicéfalo pentafásico; y la rebeldía, simbolizada por el ahorcado invertido. Orozco integra de forma excepcional, mediante una estructura de continuidad, esta gran obra plástica cuyo sema principal es el conocimiento.

En lo que respecta a “las masas” (muro del fondo), Orozco las plasma mediante un grupo de hombres, en su mayoría desnudos y escuálidos, cuyos brazos se encuentran levantados sobre sus cabezas apretando los

8. Este segmento mural fue sustituido por Orozco al encontrar unas manchas provocadas por algún tipo de hongo, de esta forma, el pintor lo retira por completo y lo vuelve a realizar a principios de 1937.

puños con un gesto de inconformidad. Sin embargo, esta masa es contenida, no llega a atacar a sus enemigos, parece ahogar sus consignas internas contra los falsos y grotescos líderes que, vestidos con overoles, repelen la sublevación señalando enfáticamente con sus índices hacia el interior de unos libros que nos sugieren tratar sobre leyes. La interpretación que hacemos del segmento tiene que ver con la relación entre la ausencia de conocimiento de la masa y la posible manipulación por los líderes, quienes con su gestualidad parecen decirle a las masas "¡aquí está escrito!"

Reforzando la postura, Orozco considera que una vez que obtengan el conocimiento (en la cúpula) proporcionado por la Universidad, dejarán de ser esas masas ciegas susceptibles de manipulación. Ese posible cambio de condición hacia lo positivo, nos remite a las reflexiones de Juan Gavilán: "En el fenómeno de *La rebelión de las masas* hay algo positivo, y es que el pueblo empieza a disfrutar de más placeres y más elevados que los que antes gozaban sólo las minorías".⁹ Somos entonces convocados por Orozco a actuar comprometidos de forma permanente, quienes formamos parte de esta honorable Universidad pública, a cambiar la condición de esas masas, atrayéndolas hacia el conocimiento para evitar que falsos líderes controlen su destino.

Hacia 1938, una vez concluidos los trabajos en la escalera de Palacio de Gobierno -donde nos deja a su portentoso Hidalgo-, y también concluida la cúpula del Hospicio Cabañas, Orozco comienza los segmentos correspondientes al resto del orfanatorio; entre ellos encontramos una versión distinta de "las masas". En esta ocasión, su análisis es más crítico (imágenes 4, 5, y 6), ahora el mensaje va dirigido a los huérfanos que en ese entonces residían allí. Por un lado, Orozco, a falta de sus padres, plasma para los niños una historia del pasado, de su origen (mundo prehispánico, conquista, elementos distintivos de su ciudad natal, etc.), mientras que a "las masas", les advierte -acentuando este sentimiento con unos alambres de púas

9. Juan Gavilán, *El legado de Ortega*, Málaga: Sarriá, 1998, p. 153.



*Imagen 4. "Desfile obrero", mural al fresco.
Segmento Instituto Cultural Cabañas, 1938-40.*



*Imagen 5. "Capataz sin rostro", mural al fresco.
Segmento Instituto Cultural Cabañas, 1938-40.*



*Imagen 6. "Deshumanización", mural al fresco.
Segmento Instituto Cultural Cabañas, 1938-40.*

para que no crucen hacia ese lado-, de la pérdida de identidad que pudieran tener si se atreven a desatender su recomendación, convirtiéndose en muchedumbre, ahora sin rostro, que se asemeja más a barras metálicas de producción en serie, controladas por capataces sin rostro o desfilando frente a los caricaturescos líderes.

Este aspecto de nuevo nos remite literariamente a Ortega y Gasset: "masa es todo aquel que no se valora a sí mismo –en bien o en mal- por razones especiales, sino que se siente 'como todo el mundo' y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás."¹⁰

10. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 99.

Como podemos observar, Orozco, con su inmensa capacidad creadora, va más allá que otros analistas, no se conforma con una sola versión, sino que estructura dentro de su ensayo plástico diversas posturas sobre un mismo tema. La trascendencia del maestro radica en la vigencia de sus obras, ya que cualquier reflexión que hagamos sobre la situación actual de los obreros, se verá perfectamente representada en la plástica orozquiana.

Existe una obra litográfica en particular que lleva específicamente el título "Las masas" (imagen 7), también de 1935. En ella, la analogía con un fragmento del texto de Gasset es muy estrecha, como vemos a continuación:

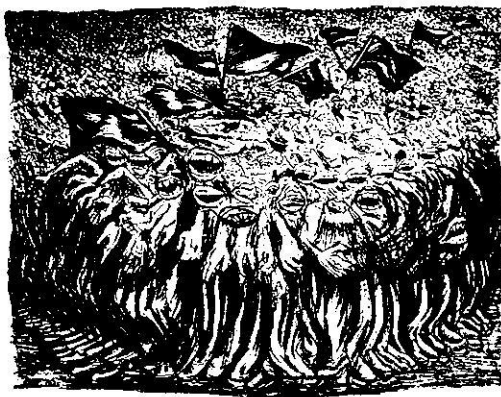


Imagen 7. "Las masas", litografía, 33 x 42 cm., 1935

Hoy, en cambio, el hombre medio tiene las 'ideas' más taxativas sobre cuanto acontece y debe acontecer en el universo. Por eso ha perdido el uso de audición. ¿Para qué oír, si ya tiene dentro cuanto hace falta? Ya no es razón de escuchar, sino, al contrario, de juzgar, de sentenciar, de decidir. No hay cuestión de vida pública donde no intervenga, ciego y sordo como es, imponiendo sus 'opiniones'.¹¹

11. *Ibid.*, p. 127.

En este caso, la imaginación de Orozco logra impactar de forma más certera y profunda con sus masas. Las observamos gritando sus consignas, y prácticamente las características de sus rostros desaparecen para destacar sólo sus bocas y el ondear de sus banderas. Esta misma imagen y otra más con el mismo tema son plasmadas por el pintor cuando es invitado por el presidente de México, el general Lázaro Cárdenas, a pintar los murales para la Biblioteca "Gabino Ortiz" en Jiquilpan, Michoacán (1939-1940). En el segmento que es idéntico a la litografía, Orozco sólo agrega color a las banderas que portan los manifestantes; mientras que en el otro segmento, la muchedumbre está contenida, a punto de atacar (imagen 8), con palos y piedras nos demuestran su ira.



Imagen 8. "Las masas", mural al fresco. Segmento Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan, Michoacán, 1940.

El trabajo realizado por Orozco en Jiquilpan es un ejercicio plástico muy interesante, porque a diferencia del resto de su pintura mural, en este caso,

el uso del color es mínimo, sólo lo aplica en lo que fuera el ábside de la iglesia donde el tema tratado es *alegoría de México*, el resto de los segmentos sólo están pintados en blanco y negro, y como se señaló, las banderas de los manifestantes en rojo.

Encontramos también otra presencia de "masas" en la obra de Orozco: nos referimos a dos murales que son presididos por personajes protagónicos, acompañados por un coro multitudinario. En primer término a "Prometeo" que Orozco realiza en el Colegio Pomona en Los Ángeles, California, entre 1930-1931; y en segundo término –sólo por razones cronológicas–, el "Hidalgo" de la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara (1937), al que podemos intertextualizar con el propio personaje mitológico de Prometeo, porque con su antorcha nos entrega la libertad. Al respecto, rescatamos un texto de Pierre Grimal que nos dice:

Los mitos trágicos, incluso en escena, conservan de su origen esta atmósfera de grandeza religiosa que caracteriza a la tragedia. Por mucho que el héroe trágico se humanice y participe en las pasiones y en los sufrimientos comunes a los hombres, se mueve, sin embargo, en un mundo aparte, en el que todo es más grande, más terrible y, en todos sentidos "ejemplar".¹²

12. Pierre Grimal, *La mitología griega*, España: Paidós, 1998, p. 108.

La propuesta de Orozco, en ambos casos, es estéticamente atractiva. En el caso del "Prometeo" de Pomona, el propio semidiós se convierte en antorcha, los brazos sobre su cabeza están ardiendo, haciendo de su postura un hecho "ejemplar", pues su entrega a la humanidad es total. Y tanto en esta imagen, como en el caso del "Hidalgo" –al que podemos denominar el Prometeo mexicano–, Orozco crea "un mundo aparte" ya que la talla de ambos los convierte en gigantes comparados con las masas que los acompañan. En este caso, las dos obras son de corte trágico. De hecho, nosotros sostenemos en estudios anteriores que Orozco es un hombre dionisiaco, y por tanto, hombre trágico.¹³

13. Sofía Anaya, *José Clemente Orozco, el Orfeo mexicano*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

Esta idea de correlacionar el mundo trágico con la obra orozquiana, y en este caso en particular la

referencia a los coros, nos recuerda la reflexión de Schiller¹⁴ “coro como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética”. En el caso del “Prometeo” de Pomona, el telón de fondo o coro multitudinario y el gigante, conforman, al clásico estilo renacentista, una composición de “tríadas”, en la que, además, se identifican relaciones de opuestos. Es decir, la tríada: héroe, amor y combate. El héroe, fácilmente reconocible en Prometeo, y dentro del coro, el amor representado por las parejas que se abrazan, y por último, el combate, que podemos observar en los personajes que se acuchillan. La imagen global proyecta una idea de continuidad y armonía plástica.

En el caso del “Hidalgo”, en su coro sólo hay caos, las masas están conformadas por hombres luchando, acuchillados, descabezados, mutilados y muertos. Es el precio de la libertad. Cabe señalar que dentro de todo ese caos, aparece sólo una pierna de mujer con zapato de tacón que está cubierta en la parte superior por una tela color rosa.

Una última consideración sobre las “masas” en la obra de Orozco se refiere a las miradas. En párrafos anteriores hemos señalado ejemplos en que el pintor distingue la mirada de los actores. Es decir, masas cegadas y personajes cuya mirada es notoriamente penetrante. En este punto, identificamos en la literatura de Nietzsche información que puede ayudarnos a decodificar el texto plástico, cuando señala: “El miope tendrá más fuerte la vista; el ciego verá más profundamente en el ser íntimo”.¹⁵ Es decir, la ceguera es un estado de introspección que conlleva a un conocimiento profundo de cada individuo.

Retomando la imagen y el sentido que dimos al segmento de “las masas” en “Los falsos líderes” del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, ahora lo empalmamos con un fragmento de *Humano, demasiado humano* de Nietzsche, cuando define a los discípulos ciegos:

14. Federico Schiller, cit. en Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. México: Alianza Editorial, 1993, pp. 75-76.

15. Friedrich Nietzsche. *Genealogía de la moral*. Un escrito polémico. España: Alianza Editorial, 1996, p. 126.

Mientras un hombre conoce las fuerzas y las debilidades de su teoría, de su arte, de su religión, su fuerza es aún pequeña. El discípulo o el apóstol que no tiene ojos para ver las debilidades de la teoría, de la religión, etcétera, cegados por la vista del maestro y su amor hacia él, tiene de ordinario más poder que el mismo maestro. Sin discípulos ciegos, jamás la influencia de un hombre y de su obra se ha hecho grande.¹⁶

16. Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*. México: Editores mexicanos unidos, 1994, p. 174.

Lo anterior nos permite interpretar que es indispensable la presencia de ambos actores, y en el caso de la Universidad, la institución es el único camino para llevar el conocimiento al pueblo; sin embargo, debemos reconocer el poder de los propios discípulos.

Conclusiones

Como siempre, la capacidad creadora de Orozco va más allá que la de otros pintores. En sus ensayos pictóricos no se limita a una sola propuesta, esto no sucede únicamente con el tema de "las masas" sino con toda su producción plástica. Son diversos los ejemplos que podemos citar: simplemente revisemos sus trabajos anuales para El Colegio Nacional, del que fue miembro fundador.

Volviendo un poco a la idea aristocrática de Nietzsche y de Ortega y Gasset, Orozco, por su parte, se expresa con mayor libertad: puede criticar a la aristocracia, también criticar a las masas por la pérdida de individualismo, proponer advertencias al respecto e invitar a que una institución como la Universidad cumpla con su misión formadora, que cambiará su condición.

Orozco es un especialista en la expresión, su vigencia radica, en gran medida, en la exaltación de las fortalezas y debilidades del ser humano. Él mismo aseguraba que no hacía arte azucarado. En su obra, difícilmente encontramos dulzura, pues esa es deliberadamente la intención. De ahí que cierto público no guste de sus propuestas, prefieren otro tipo de temas en los que no se exija un esfuerzo intelectual para captar la profundidad del sentir filosófico de Orozco.

No debemos olvidar que Orozco se inicia haciendo excelentes caricaturas, principalmente de corte político, lo que le permitió desarrollar y agudizar su innato sentido crítico, que se transmite tanto en su obra mural como en su obra de caballete y gráfica. Por eso, en ocasiones, sus obras tienen, de tan críticas, un sentido caricaturesco, como vimos en algunos ejemplos aquí abordados (“Las fuerzas reaccionarias”, “Las masas”). Como señala Junius Craven sobre una exposición colectiva presentada en San Francisco: “Debe darles pavor a otros artistas que las poderosas pinturas de Orozco sean incluidas en exposiciones colectivas. Sus telas hacen que las de sus vecinos parezcan inútiles”.¹⁷

17. Junius Cravens. “Legion Palace-Exhibition Includes Drawings, Sculptures, Waters Colors and Oils by Adults and Children”. *The San Francisco News*, San Francisco, 18 de enero 1936. Cit. en Clemente Orozco Valladares. *Orozco. Verdad cronológica*. México: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 333.

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 querella: 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.

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.

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

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 alcatrazes" 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: SNTJ, 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: ICE, 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 mouvement* 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 Madruño", 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:

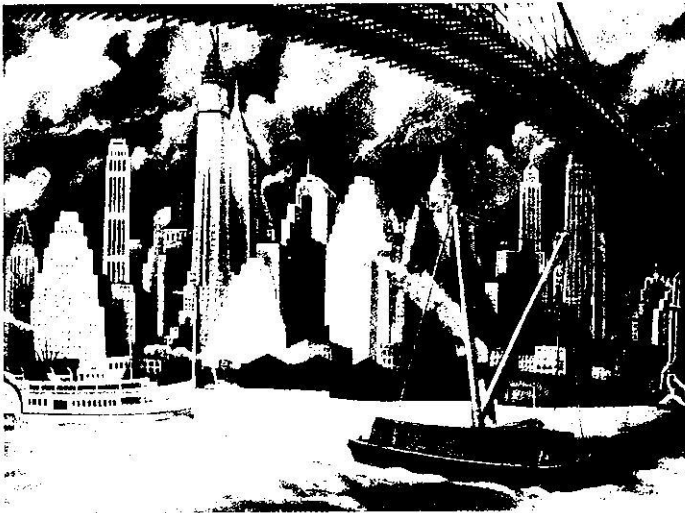
Su expresión de lo trágico sobrepasa lo truculento y se hunde en lo macabro, sin perder pie sobre la realidad. Parece que fijan los estertores de la agonía y los alaridos del dolor: la sangre sigue corriendo en ellos: el humo del incendio se inmoviliza y perduran los acres olores de la batalla.²⁰

"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)



“Puenete 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 Museum 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.

Próximo número

J ESTUDIOS ALISCIENTENSE S

58

Introducción

Laura Alarcón Menchaca

Elisa Cárdenas Ayala

El Partido Católico Nacional: política, religión, estereotipos

El Partido Católico Nacional intentó restaurar la religión católica como eje moral de la acción política. Ello le valió la construcción de una imagen estereotipada. Sin embargo, el análisis de sus intensos años de actividad arroja luz sobre importantes procesos de la historia mexicana y más aún de la historia de Jalisco.

Palabras clave: Revolución, Catolicismo, Política

Mario Aldana Rendón

Masonería y revolución en Jalisco

El secreto y la disciplina del silencio han sido los mayores obstáculos para incursionar en el conocimiento de las actividades políticas de la masonería. En este artículo se enlazan una serie de elementos que aparecen dispersos y sin conexión aparente, con la intención de visualizar en el conjunto, el papel que jugó la masonería en Jalisco durante los años de 1914 a 1919.

Palabras clave: Revolución Mexicana, Masonería, Partido Católico Nacional

Laura Alarcón Menchaca

José María Maytorena: un revolucionario de la élite sonorense

José María Maytorena (1867-1948) pertenecía a una de las familias de las élites sonorenses que logró poseer un capital social y político que le dio rasgos característicos al revolucionario sonorense. Ello le permitió construir una red de relaciones con base en vínculos familiares, de amistad y clientelares. De esa manera, edificó y mantuvo un liderazgo capaz de capitalizar la Revolución en Sonora.

Palabras clave: Revolución mexicana, Sonora, Élite

Joseph A. Stout Jr.

El servicio confidencial mexicano: 1920-1930

El Servicio Confidencial Mexicano ha sido un elemento fundamental para la seguridad nacional y la centralización del poder. De 1924 a 1930, Plutarco Elías Calles utilizó este servicio. La vigilancia a los cristeros así como al gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno fueron ejemplos de lo anterior.

Palabras clave: Revolución mexicana, Calles, Cristeros

Verónica Oikión Solano

Caciques y poder en Michoacán, 1920-1960

El artículo aborda la formación, en el Michoacán posrevolucionario, de algunos de los cacicazgos ligados a la figura de Lázaro Cárdenas como hombre fuerte de su estado natal. Esta reflexión pretende incorporarse al debate de otros científicos sociales que hoy en día ponen en la mesa de la discusión el tema de los intermediarios políticos y su papel en la consolidación del Estado nacional.

Palabras clave: Revolución mexicana, Michoacán, Caciquismo, Control Político