

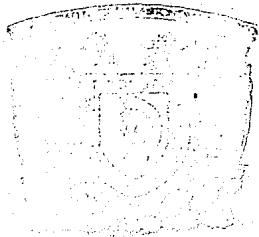
19

Drift-wood, atribución de fecha a un cuadro de J.C. Orozco.

Tesis que presenta Renato González Mello para obtener el grado de Licenciado en Historia.

Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

1989.



☆ ABR 27 1989
SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

FALLA DE ORIGEN

1989



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

C O N T E N I D O

PRIMERA PARTE: Planteamiento (1); El óleo (5); la búsqueda inútil (9); segunda hipótesis (13); tercera hipótesis (18).

SEGUNDA PARTE: La vanguardia (22); la génesis del espacio (30); el renacimiento (34); ¡Vayamos a la guerra de los treinta años! (41); los murales suprimidos (48); el cambio (54); el Goya Mexicano (62).

TERCERA PARTE: De cómo no se deben hacer las revoluciones (68); los horrores (71); la cuarta dimensión (73); clasicismo o expresionismo (78); conclusiones (82).

APENDICE: El arte de Diego Rivera atacado por el genial artista C. Orozco (87).

NOTAS: 93.

BIBLIOGRAFIA: 99.

PRIMERA PARTE

1. Planteamiento.

En la colección que perteneciera a Alvar Carrillo Gil hay un cuadro de Orozco adquirido después de la muerte del pintor: Despojo humano (o Drift-wood, como se le llama en el catálogo). Representa a una mujer desnuda sobre una cama desvencijada, en el fondo sólo se distingue una estructura de madera rota. Alma Reed lo fechó en 1915, y afirmó que pertenecía a la serie llamada La casa del llanto (1) Prácticamente todos los autores después de ella coinciden en ese dato, que en realidad es una manera de interpretar el cuadro: la mujer sería una prostituta, tema preferido por el pintor en los años diez. Así lo entendió Carrillo Gil: "Drift-wood, madera podrida, como esas raíces que el mar bate por mucho tiempo, y que a veces se pudren y otras se endurecen y fosilizan, es el nombre que la Galería Delphic Studio puso a esta pequeña tela, una de las mejores obras de Orozco en los primeros tiempos de su carrera. Este cuadro es un resumen de todo cuanto Orozco realizó en esta inapreciable primera serie de sus acuarelas y dibujos sobre la vida galante de aquellos tiempos, en que su estudio de la calle de Illescas era el centro de aquel mundo que el artista sintió y comprendió, con la misma intención con que lo hiciera el autor de la famosa novela sentimental, don Federico Gamboa" (2) De la misma manera, a Fausto Ramírez le parece que es, entre los cuadros de Orozco, uno de los que mejor expresan "la idea del ser humano, vencido, presa del vicio, la

enfermedad o la desesperación" (3)

No creo que Despojo humano sea de 1915, y mi insatisfacción con esa idea es el arranque de este trabajo. ¿A qué se debe esta desconfianza? En primer lugar, a que una mujer desnuda no tiene forzosamente que ser una prostituta, aunque su autor haya sido uno de los más grandes misóginos del siglo. Se supone que el cuadro ha sido interpretado de acuerdo con su tema, pero en realidad éste se ha buscado en algo externo a la representación. Tal proceder sería válido sólo si supiéramos lo que representa el cuadro. Antes de decir que se trata de una prostituta, y de sacar todas las consecuencias que se quieran, deberían analizarse de manera exhaustiva todos los elementos del cuadro; de lo contrario, existiría el riesgo de atribuirle algo que no tuviera, y por lo tanto de interpretarlo falsamente. El análisis debería hacerse aún si se tratara efectivamente de una prostituta; no procederíamos de otra manera con un texto escrito: veríamos primero qué dice y luego lo interpretaríamos.

Creo que interpretar es atribuir intenciones a lo que hacen los hombres, y que el historiador debe ser tolerante y entenderlas aunque se contrapongan o difieran de las suyas propias. Si esto sirve para algo, es un problema que deberá resolver cada lector de cada libro, y dependerá mucho de que comparta una inquietud absolutamente personal: las interpretaciones corrientes acerca de Orozco parten del rechazo o la apología de una "Escuela Mexicana de Pintura" en cuya existencia no creo, al menos en lo que se refiere a las primeras décadas de este siglo.

Fausto Ramírez mostró un camino distinto cuando habló del

simbolismo en la obra de Orozco; partiré de su artículo "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", donde demuestra que el pintor no era simplemente un hombre que saliera a la calle con su lápiz y su libreta para que "la realidad" le dictara su crónica social, ya fuera la prostitución, la revolución o algún otro tema edificante. También, que el sentimiento estaba sujeto, por lo menos en algunas obras concretas, a una cosmovisión organizada en textos: la teosofía. En todo caso, Ramírez señala lo que tuvo de intelectual la obra de Orozco, y esto es muy atractivo en una época como la nuestra, en que el antiintelectualismo es radical. La intención intelectual de Orozco, distinta del intuicionismo que sostenían los miembros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, es una muestra de lo que sobrevivió en él de la Academia. Orozco, como Siqueiros, tuvo la obsesión permanente de los materiales, la composición, la perspectiva, la representación del cuerpo humano y la historia del arte que recibió en la escuela. Ambos pintores fueron los más desconfiados de la vanguardia y el infantilismo, y tal vez en el futuro podría deducirse de esa oposición una historia del arte mexicano en la primera mitad de este siglo. Por lo pronto, me propongo definir las intenciones plásticas de Orozco, que no siempre fueron coherentes y racionales, pero sí intelectuales; su intensa meditación de cada cuadro; sus ensayos, fracasos y correcciones; su asimilación consciente de diversos estilos y vanguardias. En eso consistió su honestidad como artista, y no debemos pedirle más.

¿Todo eso para corregir la fecha de un cuadro? Sí, porque cambiar el número de un inventario sólo es el pretexto para

estudiar un tema tradicional de nuestra historia. En las últimas décadas han surgido nuevas formas de hacer historia, nuevos temas para los que se descubren nuevos acervos documentales; de los movimientos de larga duración a la microhistoria todo es novedosísimo, pero tanta novedad empieza a aburrir. De los temas clásicos, en cambio, nos hemos quedado con las interpretaciones tradicionales, debido a lo cual se podría decir que la pintura de Orozco es en este momento un tema tanto o más nuevo que las herejías novohispanas, el comercio transpacífico, la circulación de las élites durante la revolución o la capirotada de San José de Gracia. El clasicismo de Orozco es un gran incentivo para este trabajo, demostrar su existencia sería quitar un argumento a quienes lo usan para descalificar el trabajo intelectual. A veces Orozco fue más doctrinario que Siqueiros y más tradicionalista que Rivera (igual que él, incorporó a su obra elementos de distintas vanguardias sin comprometerse demasiado con ellas); fue tal vez más conservador que ambos, y comparado con Ramos Martínez o con Tamayo casi podríamos calificarlo de "reaccionario", "academicista" o, de preferencia, "clasicista". Para que el lector admita que esto es posible, primero es necesario criticar algunos hechos que se tienen por ciertos; de ahí que los siguientes capítulos estén dedicados a borrar las fechas que tienen determinados óleos de Orozco. Sin este piso, sobre el que se sostiene la interpretación que quisiera criticar, espero que sea más fácil admitir algunas hipótesis nuevas. Describiré la corriente clasicista que hubo en México y la afinidad de Orozco con ella, tanto personal como estética. Por último, intentaré una

nueva interpretación de los cuadros de acuerdo con los años en que creo que se hicieron y propondré una explicación del error. Sólo con este trabajo minucioso sería posible tener nuevas conclusiones.

2. El óleo.

Para describir un cuadro son necesarias dos condiciones: la primera, que se omitan referencias externas a lo que se describe, por lo menos en un primer acercamiento; la segunda, que se vean las relaciones entre los elementos de la imagen, sin intentar aislarlos unos de otros. Estos propósitos servirán para no caer en dos extremos: la relación de Orozco con todos los expresionistas que en el mundo han sido, y la iconografía sin reflexión; se trata de limitarlos para evitar que se conviertan en parásitos del análisis, viviendo para engrosarse a sí mismos a costa de textos que no se proponen explicarlos. El orden que quiero seguir para leer el cuadro en cuestión es el siguiente: el material, la pincelada, la línea (o la mancha), las figuras, la composición, lo que se representa y el título. Este orden es completamente artificial, no creo que ningún pintor lo haya seguido nunca; pero puede servir para analizar la imagen.

Despojo humano es un óleo sobre tela para el que se usó una paleta bastante parca: tierras, blanco, azul y amarillo. Aún en esta austeridad, predominan las tierras; los otros colores están localizados en dos zonas: el azul arriba a la izquierda, y el blanco y el amarillo en la sábana. Sólo en ésta última área se

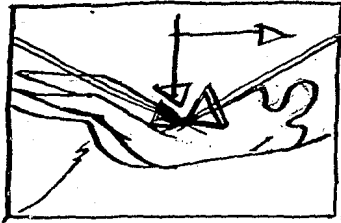
encuentran los pigmentos sin mezclarse. También ahí hay una pincelada franca, lo mismo que en los labios de la mujer y en el tachón que tiene sobre los ojos (aunque aquí la lógica desvía del detalle: se ve una sombra sobre los ojos, pero si se observa con atención se descubre un tachón oscuro)(4). La mayor pureza del pigmento coincide con la notoriedad de la pincelada; en el resto del cuadro ésta es muy sutil y los colores se mezclan.

Las figuras están delineadas en su contorno, pero sólo en él, pues en su interior predominan el sfumado y la pintura muy diluida para lograr la figuración. Si la sábana tiene una línea clara que la delimita, sus pliegues son menos terminantes. La estructura de madera, por cuadrada, sí tiene líneas que marquen su volumen, aunque la veta no tenga esa definición. El cuerpo de la mujer es casi una sombra, y apenas podríamos distinguir los senos del tórax, pintados como están con aguadas del mismo pigmento siena un poco más o menos sucio. La boca destaca por su perfección lineal y su insólito color rojo, lo que la distingue de los ojos, cuyo trazo apenas se puede descubrir bajo el rayón con que los ocultó el pintor.

Las figuras son ambiguas. La sábana es informe por naturaleza. La mujer oculta sus brazos, aunque no esté claro si los tiene o no. Sus piernas se alargan sin mucho detalle: son siluetas que parecen piernas. Las dos vigas de madera, que podrían ser las figuras más nítidas, están tronchadas. Parecería que Grozco hubiera evitado cualquier forma precisa, contundente y completa, que nos diera alguna seguridad.

En este cuadro la composición se puede ver de dos maneras

complementarias: la primera, considerando que las figuras están en una superficie plana, y la otra, tomando en cuenta sus relaciones en un espacio ilusionístico. Con el primer procedimiento, veríamos sólo los cuerpos representados, que se acomodarian de acuerdo con el siguiente esquema:



Con esta abstracción de la profundidad, parecería que la viga ejerciera presión sobre el cuerpo de la mujer, aspecto que aumenta al encontrarse éste flexionado y, presumiblemente, estar sobre una cama rota.

El espacio del cuadro es un problema complejo. Intervienen tres elementos para formarlo: la escuadra de madera, la sábana y el fondo. La primera sirve para dividir; el espacio que hay entre ella y el espectador existe porque están en él la sábana y el cuerpo; El fondo parece espacio por las texturas disparejas (una observación atenta del fondo parece indicar que el azul de la derecha es el cielo, y que el rojo de la izquierda un muro. En todo caso, no está muy claro de qué se trató; es como si Orozco lo hubiera disimulado a propósito). Tanto en el fondo azul como en la sábana la luz es una cualidad, y no un reflejo. La pureza del color le da más brillo, y éste hace ver que los objetos se construyen con luz; no una que irradie, sino la que se queda en la

superficie de los volúmenes.

Si atrás la luz misma es el espacio, en el primer plano el espacio existe gracias a que lo llena un objeto luminoso. Esta relación resalta y da unidad al cuerpo y a la escuadra, aunque la lógica nos diga que están en planos diferentes.

Es posible que el nombre de la obra en español haya sido Despojo humano (5). Esto apenas nos permite hablar de eso: el fin de la vida, una existencia acabada, un cuerpo tal vez roto, objetos que acaso simbolicen esa ruptura física y espiritual. Podría ser una prostituta, pero eso no es evidente en el cuadro. El espacio lumínico no remite a un ambiente orgiástico ni a ninguno en especial; la ruptura de los cuerpos se refiere a alguna violencia física, pero no sabemos a cuál. Ni siquiera sabemos si la mancha que tiene la mujer sobre el cuello está ahí porque la degollaron, o qué. La anécdota, si es que la hay, es indescifrable por el momento, lo único que podríamos decir del cuadro es que muestra la fragilidad de la existencia o su fin, y eso suponiendo que Despojo humano hubiera sido su nombre original. Esto aumenta la suspicacia: en las acuarelas que hizo Orozco en los años diez jamás queda la anécdota fuera de la representación, y los nombres de las piezas, en vez de hacerlas ambiguas, las cierran a cualquier interpretación piadosa que se quisiera hacer para callar una conciencia intranquila. ¿Será el óleo contemporáneo de las acuarelas? Como no está fechado, no es posible saber por él en qué año fue hecho ni con qué intenciones. No he encontrado referencias directas que confirmen o nieguen la fecha que se le ha dado tradicionalmente, así que sólo puedo dar razones a favor o en

contra de que sea correcta.

3. La búsqueda inútil.

Lo primero que debería ponernos en guardia contra la fecha asignada al cuadro es que sea precisamente 1915. Es sabido que desde el triunfo de la huelga en la Academia, que llevó a Alfredo Ramos Martínez y a sus seguidores a establecer una escuela impresionista entre los canales de Santa Anita, Orozco se alejó de la enseñanza escolar y se dedicó a la pintura de prostitutas. Pero tras la caída de Victoriano Huerta, cuando las fuerzas convencionistas estaban a las puertas de la ciudad, Orozco, que sentía tan poca confianza en los peones del sur como en la aventura chinampera de los "barbizonianos", huyó con las fuerzas carrancistas a Orizaba (6). Su amistad con el Doctor Atl debió pesar mucho en esta decisión política, opuesta al feroz antimaderismo que había mostrado en los primeros años de la revolución. ¿Es posible que en 1915, mientras trabajaba como dibujante para el periódico La vanguardia, pintara con tanto cuidado un óleo como este?

La primera vez que exhibió su trabajo reciente fue en abril de 1916, en una colectiva de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Raziel Cabildo, orgulloso de sus antiguos compañeros en la huelga de 1911, escribió un artículo en Revista de revistas donde dijo: "El arte de Orozco es inquietante, espectral, torturador. Parece el marqués de Sade de nuestros pintores. Sus obras son un estudio de teratología social; Se siente en ellas la voluntad que

experimenta flaqueando, con un realismo hiriente, la ruindad de los hombres. Halla dilección morbosa por las escenas del vicio, especialmente del vicio del hampa suburbana. La gracia no le atrae; la belleza menos aún. Acuarela pesadillas en las que monstruos humanos agitan la podredumbre de sus carnes en una danza convulsiva, envueltos por una atmósfera brumosa y asfixiante de alcohol, de tabaco, de pomadas descompuestas, en la cual se entrevén rostros demacrados donde perlea el sudor hediondo sobre la adiposidad blanquizca de los afeites". El final de este párrafo sería más fácil de aplicar a las acuarelas tempranas del pintor que a nuestro óleo. Cabildo abundó sobre la distancia entre Orozco y la Academia, si hubiera visto el óleo habría tenido que matizar sus opiniones. Es difícil pensar que en esta primera exhibición se encontrara la obra que nos interesa (7).

El primer óleo que conocemos del pintor es, ese sí, de 1915, pero fue realizado en cumplimiento de un encargo expreso del gobierno carranciano (8) y tuvo un tema histórico. En el catálogo de su primera exposición individual esta pieza aparece en el apartado final junto con otra, seguramente también al óleo, que se llamaba El mar. Sería fabuloso que Despojo humano se hubiese exhibido en ese año y con ese título, cuyo sentido es semejante al Drift wood que le impuso Alma Reed ("Madera a la deriva"). Ello implicaría que el pintor hubiera tenido en 1915 la intención de hacer un cuadro absolutamente simbolista. Pero considero más probable que El mar haya sido un simple paisaje marino. Clemente Orozco afirma que su padre salía al campo para pintar paisajes hacia 1913, y la familia del pintor conserva uno realizado en

1922, a la manera impresionista (9). Cerca del Doctor Atl, sus reticencias al paisaje debieron ser mínimas, conque es más sencillo admitir que El mar sea el mar, y no Despojo humano. Lástima.

Nuestro cuadro tampoco aparece en las tres primeras secciones del catálogo de 1916. La primera consigna sólo dibujos a tinta de "muchachas", y sus títulos refieren a situaciones anecdóticas que difícilmente tendrían relación con él. De la segunda parte, en la que evidentemente estaban las acuarelas que hizo algunos años antes, podría ser alguno de los cinco "Nocturnos" o de las dieciséis "Casas del llanto", aunque me parece que los primeros debieron ser más bien acuarelas como El despojo o En acecho, ambas escenas callejeras de un tono azulado (10). También me parece difícil que un óleo notoriamente distinto de las acuarelas no hubiera tenido un nombre propio. De los nombres de la segunda parte, el único que se acomodaría a Despojo humano sería Al final del sendero, pero en ese caso, habría sido más lógico que lo incluyera en la última sección, junto con el óleo de San Juan de Ulúa (11).

Hay entonces dos razones para que el óleo no sea de 1915: que habría sido difícil pintarlo en medio de la guerra, por el tiempo y el cuidado que requiere la técnica empleada, y que no parece haberse colgado en las dos primeras exposiciones del pintor, en 1916. Esta segunda razón me parece más importante, pues sería increíble que un pintor no hubiese querido mostrar un cuadro de tanto mérito en su primera exposición si lo hubiera tenido en sus manos; y más increíble aún que, de haberlo hecho, la crítica no lo

hubiera destacado entre las acuarelas. No tengo pruebas contundentes de que Despojo humano no hubiera tenido otro nombre entonces, y las que he aportado son más bien débiles. Por lo pronto, mi razón para dudar es que el cuadro no se parece a lo que Orozco hizo en los años diez. No tiende a la caricatura, sino a la estilización, no se refiere a una anécdota concreta y, en lugar de usar los símbolos propios del arte finisecular (Ruelas, Gedovius, Montenegro, Fabrés) tiene una simbología personal (en caso de que los elementos que se encuentran en él sean simbólicos, como creo). Desarrollar estas razones aquí conduciría el texto muy lejos del objetivo que me he trazado: fechar el cuadro y atribuirle una intención; prefiero seguir por la vía corta: la razón más importante para dudar de la fecha es que tengo una hipótesis mejor.

Creo que el cuadro fue pintado junto con otros que tienen como tema a la revolución mexicana, y las razones que expondré a continuación me parecen suficientes para no dudarlo. Pero ya instalado en la duda, los años que se admiten para los óleos revolucionarios de Orozco tampoco son convincentes, y esto complica el problema demasiado como para detenerse por el momento en la primera época del pintor. Procederé a la inversa de como sería deseable: sustentando primero mi propia hipótesis y luego refutando la aceptada por los textos en favor de la claridad de la exposición; revisar la historia del arte mexicano entre 1910 y 1920 sólo distraería al lector de la argumentación más importante, que corresponde a la década siguiente.

4. Segunda hipótesis.

El primer lugar en el que se reprodujo una fotografía del cuadro fue la monografía publicada por Delphic Studios en 1932, aunque Alma Reed no dijo ahí de dónde había tomado el año que apuntó para él. La biografía de Orozco que escribió ella misma tiene una pista importante. Casi al principio narra la primera visita que hizo al estudio de Orozco en Nueva York, y describe los primeros cuadros que le mostró asignándoles diversos años: La casa blanca (1922), Vía de ferrocarril (1920), Despojo humano (1915), El muerto (1922) y El niño muerto (1922) (12). Sería extraño que Despojo humano, cuyo estilo coincide plenamente con el de los otros cuadros, fuera por lo menos cinco años anterior. Si hubo error, es posible que aquí esté su origen; la Reed, al ver a una mujer desnuda en el lienzo, supuso que era una prostituta y lo ubicó en otra época. Es necesario entonces ver si los cuadros son en realidad semejantes. Analizaré El muerto, El niño muerto y La casa blanca, tradicionalmente datados en 1922 (13).

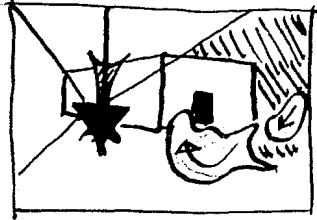
En El muerto hay un cuerpo cubierto por una sábana blanca, en una estera en cuyas esquinas hay cuatro velas. Lo rodean dos filas de mujeres sentadas: una entre el espectador y el muerto y la otra después de él. Casi todos los colores son tierras u ocre, excepto en los rebozos negros de las mujeres, en la sábana blanca y en las velas del mismo color. La pincelada sólo se hace aparente en estas dos últimas, es decir, que coincide con los blancos. Aunque la pasta aplicada es abundante, la intención es crear una superficie lustrosa y sin textura. Al igual que en

Despojo humano, el volumen se crea con pinceladas de amarillo; las mujeres, en cambio, son figuras sintéticas sin volumen, de forma trapezoidal. No hay cuerpos visibles, apenas se distinguen las caras de las mujeres, y en general se trata de sugerir más que de representar su existencia física. Sólo la mujer de atrás a la izquierda tiene un poco de volumen y de expresión, pero esto casi no es visible.

A primera vista, la imagen se organiza en tres bandas horizontales: las dos hileras de mujeres y el petate; pero las dolientes no sólo están arriba y abajo, también están alrededor. Además de ellas, limitan el espacio las velas que están en las esquinas de la estera, que también son la única señal ascendente de la composición, pues las figuras femeninas y el petate muestran la tiranía de la gravedad. La iluminación debería ir del centro a la periferia, pero en realidad los rostros apenas se vislumbran y la sábana es la única figura iluminada. La luz procede de ella misma, y en ella se queda. La imagen recuerda un pasaje de Los días terrenales: "Tras el fuego, inmóviles como diosas, las mujeres miraban obcecadamente, mas no hacia afuera, sino hacia adentro de ellas mismas, con los ojos ya artificiales a fuerza de quietud" (14).

En La casa blanca hay tres mujeres que suben corriendo por una colina, tal vez para refugiarse en una casa. A un lado de esta última hay un árbol seco, y en el fondo dos montes. La paleta tiene varias tierras, azul, verde y blanco. Nuevamente, la pincelada sólo tiene un valor propio en los pliegues de las túnicas que visten las mujeres, y en el resto del cuadro se aplica

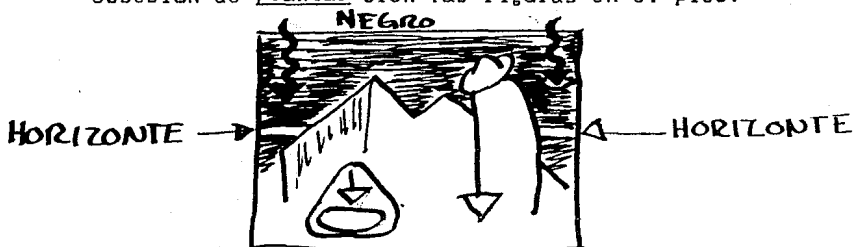
con el ánimo de perderla. La composición, vista en el plano, busca la forma de una cruz, aunque es más importante el ángulo que señala hacia abajo y tiene su vértice en el árbol. Una mancha blanca en el cerro "empuja" a las mujeres hacia abajo:



Como la viga de Despojo humano, el árbol parece "romper" el ángulo que forman los dos montes. La casa es el centro de la composición: la mirada tiende a fugarse por su puerta y las figuras también, de ella parten cuatro líneas divergentes que se dirigen hacia el espectador y hacia el fondo del cuadro, y sobre todo, es la luz de su fachada la que da sentido al espacio donde se mueven las mujeres. De nuevo, el blanco se usa para crear una luz autocontenida que organiza el espacio. De todos los óleos, tal vez este sea el menos pesado: las líneas de la composición se dirigen hacia el árbol, pero el centro de la misma es la fachada y la vista escapa por su puerta.

En El niño muerto hay una mujer, sentada frente a los restos de una construcción, que tiene sobre su regazo un pequeño cadáver. A la derecha hay un hombre apoyado sobre su fusil, y al fondo está el horizonte. Comparte la paleta y la manera de aplicarla de los otros dos casos, aunque con resultados distintos en la composición. Como en El muerto, aquí se encuentra la

obsesión de plantar bien las figuras en el piso:



Dos formas piramidales, la ruina y la mujer, están flanqueadas por un medio arco de hombre que se apoya en su fusil para no caer. Esta impresión aumenta porque el horizonte está muy bien marcado por una pequeña raya de luz sobre la que cae la oscuridad nocturna. El cadáver, que es la única figura horizontal, recibe a su vez el "peso" de toda la composición. La luz debería venir de atrás, pero el cuerpo del niño y la manta del hombre tienen la suya propia. El primero, envuelto en una sábana (algunas pinceladas blancas y amarillas), apenas está trazado en sus rasgos elementales; el hombre tal vez exista bajo la capa.

Una vez más encontramos que la composición depende de la planimetría, que da solidez a los elementos del cuadro, y de la profundidad, construida por medio de contraluces. El blanco de la mortaja crea su propio espacio y lo organiza. La figura humana no se representa íntegramente, se sugiere. Las similitudes de todos estos cuadros con Despojo humano son varias: el deseo de ocultar la pincelada, que sólo es independiente en esas superficies blancas en las que se asocia a un mayor modelado y al uso del amarillo para crear espacios visibles o volúmenes ocultos al espectador; la intención de elaborar composiciones "pesadas", en

las que incluso haya cuerpos que "caigan" sobre los ángulos que forman líneas convergentes y los "rompan"; y complementariamente a lo anterior, la creación del espacio por medio de luz. Esta complementariedad entre el espacio y el plano es una de las características más notables. También lo es que los volúmenes de las figuras sean luz, o bien se dejen a la intuición en siluetas oscurísimas.

Dando por descontado que todos se refieren a la revolución, no sabemos nada más sobre el tema de los cuadros. De la observación puede concluirse el afán de sugerir: los cuerpos de las mujeres se sugieren bajo sus rebozos piramidales; la violencia se insinúa por los objetos destruidos (la escuadra de madera, el árbol, la casa) y a veces la composición misma de los objetos acentúa la sensación de ruptura; el alba, la puerta oscura y el paisaje indefinido que se ven en distintos cuadros tienen un valor simbólico indudable, y casi no hace falta señalar el simbolismo de esa luz que tienen los cadáveres. ¿Qué significa todo esto? Por lo pronto, no hay elementos para interpretarlo, las anécdotas, cualesquiera que sean, están fuera, en lo que imagine el espectador.

Este texto podría concluir diciendo que Despojo humano es una escena de la revolución. Sólo así se explican la llaga en el cuello de la mujer y la madera destruida: són las evidencias de una violencia física que ha ocurrido. Entonces el corolario sería que, al igual que el resto de las escenas revolucionarias, el cuadro debió realizarse entre 1920 y 1922. Pero decir esto es nada, pues no he demostrado que no pudiera hacer un cuadro

semejante antes de esos años. Sólo lograré demostrar que no es de 1915 encontrando los motivos de que Orozco pintara la revolución como lo hizo: en forma de tragedia. Es difícil aceptar que lo hiciera a principios de los veinte, cuando aún intentaba aprovechar mundos simbólicos adquiridos: mujeres fatales, almas superiores en medio de la decadencia, o bien un sistema teosófico traducido literalmente en sus primeros murales de la Preparatoria.

No creo que los óleos sean anteriores a 1924. Clemente Orozco Valladares reproduce una nota de su padre donde asigna a Soldaderas y a Revolución el año de 1920, y señala además que el primero está fechado. Son pruebas difíciles de refutar, pero no inexpugnables, y confío en que las razones que presentaré en contra también sean sólidas. Lo importante, en cualquier caso, sería que pudiéramos desentrañar el significado de los cuadros.

5. Tercera hipótesis.

En una muestra llamada "De los Independientes", en los últimos meses de 1922 [ver abajo, p. 28], Orozco exhibió caricaturas de un "naturalismo canallesco que se insulta a sí mismo" (15); "notas populares del arrabal, hechas con gran cariño"; obras de un "naturalismo cruel, y quizá pasado de moda"; "maravillosos cuadritos" [El subrayado es mío] (16). Esto es, las mismas caricaturas y acuarelas de antes, o bien otras muy parecidas. José Juan Tablada afirmó que las obras en su poder, que luego pasaron a manos de Alvar Carrillo Gil y sólo eran acuarelas de La casa del llanto, habían estado en el "catálogo de los

Independientes" (17). Si Orozco había pintado óleos sobre la revolución para entonces, seguramente no se los había enseñado a nadie.

Walter Pach dijo en un artículo de 1922 para México Moderno: "Sus dibujos, sus acuarelas, tienen la calidad dura de una tierra de primavera. Las formas --físicas y psicológicas-- que el pintor ha registrado tienen la precisión de lo primitivo, es decir, del arte en tal estado de intensidad que cuando divide y recombina sus elementos, va ganando siempre en riqueza. Este aspecto del arte del Sr. Orozco es más evidente en la definición casi geométrica de su dibujo que en su color"... Esta contraposición entre acuarela y dibujo sólo podría aplicarse a la sátira social del pintor. Además, tenemos esta rotunda afirmación: "Los tipos mexicanos de José Clemente Orozco son tan definitivos de expresión que sería fácil creer que su arte ha llegado a su plena expansión". No habría dicho esto si hubiera visto los óleos revolucionarios, que eran el comienzo de algo nuevo. Proféticamente, añadió: "Basta con mirar un poco debajo de la superficie de su producción para hacerse cargo de que la obra más importante de este artista está delante de él" (18). Como no se refirió a ninguna obra concreta, lo más probable es que con esta afirmación estuviera suponiendo un desarrollo futuro, o hablando del agotamiento de las posibilidades de la acuarela y la caricatura, que el artista había empleado hasta entonces.

Tablada, en el discurso que pronunció al despedirse de México en 1923, se refirió a obras semejantes a las de Daumier y Goya, que representaban al "pueblo irónico, pintoresco y vivaz de esta

misma capital". El mismo autor, en su célebre artículo para la revista International Studio, habló de "los dos únicos temas que integran la obra de este pintor: la colegiala up-to-date y la muchacha de los barrios prohibidos" (19). No se diga que Tablada pudo haber visto los cuadros revolucionarios y no haber hablado de ellos, este caso es como el de la Virgen de Guadalupe, que si realmente se hubiera aparecido sería increíble que no se hubiera reseñado mil veces en ese momento.

Orozco mismo, en un texto escrito poco antes de pintar sus murales en la Preparatoria, no mencionó la posibilidad de usar temas revolucionarios; en cambio, se expresó con desdén de la pintura folklorista y llegó a exclamar: "Ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias hay un solo huarache ni un solo sombrero ancho" (20). Los óleos que nos interesan no tienen ese carácter pintoresco, pero es muy probable que estuviera pensando en el Campamento zapatista que pintó Fernando Leal poco antes de emprender su propio fresco; por el momento, la Revolución también era un tema folklórico. Jean Charlot confirma mi desconfianza. Al referirse a la participación de Orozco en la guerra civil, dice: "contrariamente a la creencia común, el lapso entre la observación y la ejecución fue por lo menos de una década" (21). Charlot, ya lo veremos, era una de las personas más enteradas al respecto.

Habría hipótesis para explicar todas las evidencias que he aportado y mantener los años aceptados para los óleos, aunque muy rebuscadas. Por ejemplo, que el pintor ocultó cuidadosamente lo último que había hecho, conformándose con pasar por anacrónico. O

bien, que de 1920 a 1923 pintó cuadros revolucionarios, que luego hizo unos murales simbolistas de estilo radicalmente distinto, que regresó a los temas revolucionarios en 1926, cuando comenzó la segunda etapa de sus frescos, y que los abordó igual que al principio de la década. Siempre es posible que ocurriera así, pero encuentro más fácil pensar que en 1923 Orozco no había hecho ni un cuadro ni un dibujo acerca de la revolución. Si el lector admite esto, nos habremos quedado con media hipótesis: Despojo humano pudo haberse realizado al mismo tiempo que los óleos sobre la revolución, pero es difícil creer que éstos se hicieran entre 1920 y 1922, por lo que seguimos sin una fecha que proponer para el cuadro a cambio de 1915. Es necesario volver a formular las premisas para llegar a una conclusión.

Si hasta principios de 1923 Orozco no había pintado la revolución, y algunos meses después de nuestro último testimonio emprendió la decoración de la Prepa, entonces los cuadros debieron hacerse después de 1924, cuando Orozco fue expulsado de San Ildfonso. El límite es 1928, cuando se los mostró a Alma Reed. No creo que los haya hecho mientras pintaba al fresco, pues esta técnica era nueva para él y debió emplear mucho tiempo en aprenderla. Además, el estilo de los murales es muy distinto al de los cuadros; de aquéllos a éstos hay un cambio notable, que va de la representación minuciosa de una anatomía heroica y miguelangelesca a su destrucción y omisión. Para que la nueva hipótesis fuera válida, habría que explicar también este cambio. Lo de la fecha será pura erudición mientras no logremos conocer las intenciones de su autor. Orozco pasó del decadentismo al

simbolismo a un estilo personal en un lapso que va de 1922 a 1926. Toda su vida sería cambio, pero nunca de manera tan violenta. La explicación se puede buscar en la crisis que provocó en los artistas mexicanos la introducción de ideas, estilos y actitudes vanguardistas (así fueran éstas afines a un arte clasicista nuevo); en el aprendizaje penoso de la pintura mural; y en la vinculación que los intelectuales de la época tuvieron con acontecimientos políticos pacíficos y violentos. Revisaré estas tres razones en orden cronológico, intercalando el análisis de las obras que iba realizando el pintor para que, a la vista de sus titubeos, podamos seguir los cambios de estilo con todo detalle.

SEGUNDA PARTE

6. La vanguardia.

El periodo anterior al movimiento muralista, de 1920 a 1922, fue para la cultura mexicana un estanque agitado sólo esporádicamente. El antiguo régimen había sobrevivido a la caída del huertismo en los miembros del Ateneo de la juventud, a los que Vasconcelos utilizó en su proyecto. El rector de la Universidad, Antonio Caso, era como el busto marmóreo de Sierra con una nueva cabeza; ambos han pasado a la historia como "El Maestro". La renovación de las artes plásticas surgió de dos vertientes: la

primera fue la "acción", entendida como magisterio o como apostolado; y la segunda, el intento efímero de establecer en México un movimiento artístico de vanguardia.

La Universidad Popular que idearon los ateneístas como ampliación de su sociedad de conferencias revivió en 1917, impulsada por los miembros de la generación de 1915 que se habían separado de la Preparatoria. su principal objetivo era la difusión: "Es obligación de toda persona que posee una cultura superior derramar sus conocimientos en las fuentes vivientes del pueblo", decía la exposición de motivos de una sucursal abierta en Chilpancingo. El medio era dar innumerables conferencias a obreros. La UP desapareció en 1920, pero sobrevivió en el departamento de extensión universitaria vasconcelista que dirigió Pedro Henríquez Ureña (22).

Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morín adoptaron de Caso y de Vasconcelos la vocación por el magisterio y el apostolado. Ambos entendían la acción en el sentido cristiano: como la necesidad de las obras. Antes de ser designado director de la Preparatoria por Vasconcelos, Lombardo creó el Grupo Solidario del Movimiento Obrero de acuerdo con esa forma de concebir la vida, y tal vez retomando las experiencias de la Universidad Popular. Es más fácil imaginar a Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Caso y Carlos Pellicer, que estaban entre sus miembros, como misioneros que como organizadores de sindicatos. En el grupo inicial había cuatro artistas plásticos: Rivera, Asúnsolo, Guerrero y Orozco (23), El objetivo era "interesar a los intelectuales en los problemas obreros", afirma

Orozco, que también se burla: "Los únicos que acudieron a nuestro llamado fueron bohemios de esos que lo mismo van a una boda, a un mitin comunista, uno fascista, un convite de circo o lo que sea. Señoritas que declaman versos románticos y anarquistas pueblerinos de lo más inofensivo" (24). Conviene recordar que este escepticismo lo manifestó veinte años después; en el momento, los artistas entraron en contacto con la gente más convencida de su propia necesidad para el pueblo, la que estaba decidida a predicar desde donde la dejaran. Esto debió ejercer en ellos una gran influencia. El Solidario se fundó el 26 de enero de 1922 en el taller de Diego Rivera. Durante su efímera existencia, Orozco asistió a Morelia y a Guadalajara para ayudar a fundar las sucursales respectivas. Lombardo fue nombrado director de la Preparatoria en marzo, y con ello parece haberse extinguido el grupo (25).

La vanguardia tuvo una existencia más difusa. Jean Charlot alcanzó a ver los restos de la antigua estética a principios de los años veinte: "Para el hombre de la calle, pensar en arte era hacerlo en términos de Murillo. No del gran maestro, que era gran amante de los mendigos, los harapos y los piojos, sino de las apresuradas obras religiosas de gran venta, adulteradas a través de generaciones de cromos y grabados en metal. Otro sine qua non del arte burgués, no siempre compatible con el primero, era poder competir con las fotografías de muchachas bonitas" (26). De ahí, posiblemente, las constantes quejas de los pintores en esta época sobre la competencia de los cromos industriales.

El Doctor Atl, que años antes había sido un partidario famoso

del impresionismo, fue invitado por Alfredo Ramos Martínez (restituido ya como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes) para dar una exposición y una conferencia. En ésta habló mucho de su invención técnica: el Atl-color, y de la conveniencia de hacer una pintura simbólica. Lanzó un discurso futurista reglamentario, sobre la inepticia del arte en medio de las grandes catástrofes sociales y el fin de la civilización, y dijo que los rascacielos eran lo mejor de la arquitectura norteamericana; aunque también afirmó que... "el impresionismo abrió una ruta de luz, y los que de ella se apartaron fueron al fracaso: como los cubistas" (27). Esta incongruencia pasó desapercibida, y reflejaba un conflicto que se agudizó años después. En el momento, se ignoró deliberadamente el discurso vanguardista; Manuel Toussaint, al reseñar la exposición en México Moderno, dijo: "Procuremos hacer abstracción de la resonancia que las actividades políticas del Dr. Atl hayan podido tener en su arte, olvidemos al demagogo, porque su demagogia es acaso lo menos importante de su obra, y hagamos lo posible por estudiar un momento la revolución espiritual de este pintor, de este ideólogo furibundo, que ha tratado de aplicar siempre su teoría a la práctica con resultado vario y cambiante". Más adelante añadió: "Véanse sus dibujos al carbón, hechos con una serenidad y criterio, con una falta de teoría realmente encantadora" (28). Pretender que Atl era un dibujante inocente puede parecer un despropósito, pero Toussaint, uno de los primeros admiradores de Saturnino Herrán y de Germán Gedovius, quería ubicarlo en la estética modernista de principios de siglo, que se había iniciado en 1906 con una exposición de los

ateneístas organizada por el propio Atl. También quería alimentar la fantasía de que una élite espiritual debía mantenerse al margen de la barbarie militar, idea clave en los intelectuales capitalinos durante la revolución. Toussaint, que ya empezaba a desarrollar su colonialismo, difícilmente hubiera sido sensible al futurismo apenas matizado de Murillo. Los pintores entendieron su vanguardismo, pero ante el gusto público el paisaje era impresionista y lo seguiría siendo.

Diego Rivera llegó de París a mediados de 1921, con tantos proyectos que sería insensato reseñarlos aquí. Dio una conferencia en octubre ante Mariano Silva y Aceves, Alfredo Ramos Martínez, Alfonso Cravioto, Roberto Montenegro y Jorge Enciso, intelectuales ligados al Antiguo Régimen por el Ateneo. Afirmó que el impresionismo había abierto nuevos caminos al arte contemporáneo, y eso debió causar el asentimiento de los presentes. Por fin, con Vasconcelos como caudillo, el impresionismo y el mexicanismo, por los que habían luchado tantos años, parecían consolidarse y dar frutos. Quién sabe si notaron las implicaciones que tenía la conclusión del ponente: "El pintor que no esté de acuerdo con las corrientes novísimas del pensamiento, no es digno de llamarse artista ni hombre" (29). Rivera quedó asqueado al ver una exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y sermonizó a los jóvenes con acritud. El rodinismo en la escultura le parecía aberrante en un país que la había tenido monumental siglos atrás. "Hombres sin cabeza que se retuercen; pedazos de torso que marchan sobre huesos amputados... y cuando se llega a modelar una figura entera, no se ven sino contorsiones o actitudes afectadas,

producidas por móviles sentimentales" (30) Rivera quería una escultura de "talla directa", donde la figura se construyera directamente en el material; no bultos de mármol copiados de la arcilla con un aparato de tres puntos. La reiteración constante de Rivera en la construcción de la figura, que desde luego tenía que hacerse a la manera cezanniana, chocaba con la despreocupación de Rodin por la geometría de las formas y con su gusto por la silueta y la anatomía. Jacques Lipchitz, que fuera amigo de Rivera, confirma el rechazo absoluto de los jóvenes por Rodin, del que él se arrepentiría a la muerte del maestro (31). El impresionismo que aún se practicaba mereció a Rivera menos atención, y tal vez mayor desprecio: "Si se abusa del azul como se abusó del betún no se hará nada mejor que lo de antes" (32). Con lo del "betún" se refería seguramente al tenebrismo académico.

Los estudiantes de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán debieron quedar asombrados. ¿Acaso no era el impresionismo una liberación de las galerías llenas de cuadros polvosos y murillescos? No, habría que pintar "futurismo". Durante años se usó esa palabra para hablar del arte de vanguardia, tal vez debido al estridentismo de Maples Arce, o porque el adjetivo definía mejor al arte del porvenir. Entonces regresó Siqueiros de Europa, donde justo había publicado un manifiesto futurista, lo mejor sería preguntarle a él. "Mas sus desilusionados amigos se fueron encontrando con un joven sencillo y discreto, que traía un portafolio lleno de reproducciones del arte italiano y griego, y que les aseguró, sonriendo, que el futurismo ya era una cosa bien cursí" (33). Era para volverse loco. Para colmo, había charlatanes

como un Guillermo Ruiz, amigo de los estridentistas, que hacía "esculturas cubistas", es decir, cabezas angulosas modeladas en plastilina (34).

Manuel Maples Arce intentó desde diciembre de 1921 ser líder de la futura vanguardia, al publicar un manifiesto cuyo único propósito claro era el linchamiento de Enrique González Martínez, que dominaba el reino con sus "menstruaciones intelectuales". En el "directorío de vanguardia" que incluyó al final estaban Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Diego Rivera, los hermanos Revueltas y el Doctor Atl (35). Se abrieron puertas por las que pasarían los que llegaron después. Arqueles Vela, como secretario de redacción de El Universal Ilustrado, dio cabida a todo lo epatante, y sin esa amplitud de criterio los pintores no hubiesen encontrado tanto eco. El agrupamiento que lograron los estridentistas en torno suyo (Rivera, Charlot, Alva de la Canal, Méndez, los críticos Heliodoro Valle y Ortega), cambió las brumas del impresionismo que se respiraban desde finales del porfiriato por el humo fabril que se podía inhalar mejor entre los perfiles rectángulos de las urbes nuevas. Este cambio de paisaje dio ánimos a los pintores más jóvenes.

Uno de los primeros intentos vanguardistas en que tomó parte Orozco fue la exposición de "los independientes" a fines de 1922. El grupo también se llamaba "Acción de arte" seguramente por una revista parisina a la que Atl estuvo ligado. Participaron en la muestra Siqueiros, Rivera, Nahui Ollín, Rosario Cabrera, Carlos Orozco Romero, Tamayo, Díaz de León, Orozco, Romano Guillemín, Rivera, Charlot y Guillermo Ruiz (36). Manuel Rodríguez Lozano

recordaba burlescamente aquel intento: "Por aquel entonces nosotros hicimos la pregunta: ¿Independientes de qué o de quién?" Se trataba de emular el salón de los independientes parisino, sin que hubiera en México un situación equiparable" (37).

La muestra pasó con algún ruido en los periódicos, sin que nadie pensara que las obras exhibidas eran una renovación provocativa. Conmovió más el discurso de los jóvenes que sus obras. Genaro Estrada narra la conversación de un colonialista (seguramente él mismo) y un pintor imberbe que lo increpaba por comprar una pintura de gusto dieciochesco: "Un joven que estaba en el bazar cuando yo adquiría el retrato me aseguraba que éste es una falsificación de arte industrial y que no tiene 'carácter'. Me hablaba no sé cuántas cosas de la cuarta dimensión, me citó a Picasso y acabó por decirme que cuando él fuera Ministro de Educación Pública mandaría quemar la colección Alcázar y le daría el cese a Ramos Martínez, el director de la Academia. Amigo mío, a lo que hemos llegado: es la influencia de Diego Rivera" (38). No cuesta trabajo reconocer en la diatriba los argumentos de Charlot citados al principio de esta sección.

Ya habría tiempo para que los pintores pudieran escandalizar, por lo pronto, el estridentismo no lo había logrado; en mayo de 1923 un tal Sánchez Filmador escribió en El Universal (39):

¿Y aquel que habla en voz alta
con los ojos cerrados todavía?
Es Maples, que recita una poesía
para ver si en los mundos siderales
le prestan más oído

porque aquí, entre estos miseros mortales,
nunca fue comprendido;
juntos 'harán tangente' de esta esfera
él, Charlot, Rivera.

El fracaso había sido tan grande, que Rivera pensó en regresar a Europa. En abril de 1922 le dijo a un periodista: "Ojalá no tuviera que regresar a París; ojalá me pudiera quedar aquí, pintando para siempre, pero es imposible". "¿Por qué?" "Porque no gano aquí lo que gano allá" (40).

Los poetas estridentistas hablaban de "la turbia ciudad sindicalista", y realmente debió parecer turbia a sus contemporáneos; un futurismo sin ciudad está perdido. Son significativas las palabras con que comienza La señorita etcétera, de Arqueles Vela, si se leen con suspicacia: "Llegamos a un pueblo vulgar y desconocido". La "urbe" que querían era tan ajena a cualquier tradición intelectual mexicana como la "campesina" de los impresionistas.

7. La génesis del espacio.

En cuanto pudo hacerlo, Vasconcelos ofreció muros a los pintores de su generación : Montenegro, Atl, Rivera, Gedovius y Ramos Martínez; los mismos de la exposición que Savia moderna, la revista de los futuros ateneístas, había organizado en 1906. Sólo aceptaron los tres primeros, así que el Secretario también tuvo que recurrir a los más jóvenes. De los murales pintados, el de Rivera fue el que causó mayor conmoción. Montenegro había hecho

más o menos lo que se esperaba de él, y la obra de Atl realizaba su proyecto de pintar, como Miguel Angel, figuras heroicas en alegorías. Rivera trajo la novedad del "cubismo". Aunque hoy nos parece conservador su primer mural, y reconocemos en éste el nuevo clasicismo en boga internacionalmente, fue en su momento un gran escándalo. Trataré de resumir algunas características de su estilo que provocaron en los demás pintores la necesidad de una respuesta.

Rivera practicó la geometrización; de Cézanne tomó la representación de objetos como la combinación de algunos prismas esenciales, y del espacio como una espiral que los ojos iban recorriendo, interrumpida por el ritmo de las figuras. Olivier Debroyse piensa que este estilo iba de acuerdo con una doctrina marxista en que las épocas se iban sucediendo y sustituían a las anteriores: lo mismo habría ocurrido en sus murales, donde cada área iba apareciendo sucesivamente en una espiral (41). Me parece que esta interpretación no es correcta, no es en Marx donde debería buscarse la razón del estilo riveresco

En un texto escrito para el Boletín de la Secretaría de Educación que se publicó en enero de 1923, el pintor describió así su mural en el Anfiteatro Bolívar: "...Es solamente el foco de donde partirán las composiciones parciales laterales que representarán las relaciones fundamentales entre los hombres y los elementos, el conjunto es una sola composición, y el ciclo de pinturas formando cuerpo con el edificio en sus tres dimensiones y durante todos los aspectos de sus diferentes partes, creará en el espíritu del espectador una dimensión más" (42). No olvidemos esta

cuarta dimensión del espacio, que será muy importante en las conclusiones de este trabajo.

Reiteró la vena esotérica del texto anterior en un artículo aparecido dos años después en The Arts: "Ahora el cubismo me parece demasiado intelectual, más dedicado al virtuosismo, con rarezas técnicas, que con la fluidez natural del diseño apoyado por una ley definida sobre la estructura interna". Esa ley podía encontrarse en el arte clásico e idealista de todos los tiempos, "porque el arte clásico no se preocupa con copiar el mundo externo, sino que expresa el mundo interno, a través de las vibraciones del pintor que vive en armonía con las fuerzas que lo rodean; y por lo tanto es lógico que su verdadero medio se encuentre en relación con los materiales plásticos que rigen su naturaleza". Dijo que en el arte de cualquier civilización... "Los detalles pertenecientes a la estructura dinámica son en todos los casos idénticos, aunque aparentemente cada una sea totalmente diferente, aunque los medios empleados no sean los mismos en cada obra" [el subrayado es mío]. Para apreciar esta unidad clásica, se necesitaba ser un hombre evolucionado espiritualmente, pero... "son pocas las personas sumamente desarrolladas y sensibilizadas: el día de la raza de los superhombres está lejos" (43). Seguramente esta profesión de fe nietzscheana le venía de Elie Fauré, lo mismo que la creencia en la unidad espiritual del arte superior de todas las épocas; en cualquier caso, el texto nos enseña qué tan lejos estaba del marxismo doctrinal.

Al hablar de "estructura dinámica", tal vez se estaba refiriendo a aquella geometría neoplatónica que sistematizara Hay

Hambidge, en la que las obras de arte crecían a partir de las proporciones de una figura inicial. Más que de la construcción del espacio, podríamos hablar de su génesis. El de Rivera era un espacio que tenía en sí mismo el principio de su reproducción, que difícilmente encontraba un límite para multiplicarse; era un espacio fecundo. Cuando, años después estuvo en Nueva York, habló de sí mismo como un árbol de cuyas ramas brotarían sin parar las obras de arte, metáfora expresionista que se afunde a su ecléctico pensamiento para formar algo nuevo: ... "Yo no soy simplemente un 'artista', soy un hombre que cumple con su función biológica de generar pinturas al igual que un árbol genera flores o frutos sin llorar su pérdida cada año, pues sabe que en la próxima estación florecerá y tendrá frutos otra vez (44). Sería interesante saber si realmente utilizó la simetría dinámica en sus obras, pero lo que me importa de este texto es que propagara la idea de que el espacio se genera.

Federico Gamboa, a quien le dolió mucho que la Preparatoria, símbolo de la juventud porfiriana, fuera violada por los "jóvenes y sabios pintores", afirmó: "no es cubismo lo que hacen, no; es circunferencismo, pues todo lo pintan después de dibujar circunferencias a compás" (45). La ingenuidad de esta observación se complementa con la malicia de Tablada:

De Diego Rivera
el vientre es esfera
y son dos esferas
las asentaderas.

No tiene el artista
ni plano ni arista
¿Podrá ser cubista?

Era difícil creerlo, si para él la pintura era un problema de reproducción biológica.. La obsesión de construir que aparece reiteradamente en sus textos puede más bien aplicarse a las figuras, en las que la circunferencia y la esfera son esenciales. En esos círculos que se van complementando podría haber algo de orfismo, que armonizaría con lo escotérico del discurso.

8. El renacimiento.

Antes de que llegara Rivera, plenaristas, simbolistas y mexicanistas eran la mayoría de los creadores plásticos. Cuando empezó el muralismo, en 1922, se formó un grupo a cuyos miembros se llamó "Dieguitos", por pensarse que eran todos discípulos de Rivera: Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueitas, Fernando Leal y Emilio García Cahero. Fueron estos "cinco muchachos" los primeros en pintar a la vista del público, al que debieron enfrentarse. También fueron ellos los que exhumaron el fresco, técnica de la que Rivera desconfiaba. Fueron ellos los que comenzaron a pintar con el programa de un Renacimiento mexicano.

Vasconcelos encargó a Ramos Martínez que decorara un muro, pero éste alegó una enfermedad y declinó: "Yo no puedo subir a los andamios, debido a mi enfermedad del estómago. De no ser así, yo pintaría un grupo de mujeres tejiendo guirnalda de rosas bajo un

cielo de otoño". Es de sospecharse que quienes mejor pagaban este tipo de pintura eran las señoritas retratadas, y no el Estado. Ramos Martínez recomendó a sus alumnos que no siguieran la peligrosa aventura que les proponía el ministro, pues los políticos eran la gente más nociva para el arte: "...Casi siempre quieren que se les pinte la abundancia, que es una mujer con un cuerno lleno de frutas, o cualquier otra alegoría, donde hay mujeres con balanzas, trompetas y ruedas engranadas" (46). Estas palabras despertaron la ambición de cinco de sus estudiantes en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, que abandonaron el Jardín para emprender el retorno a la Ciudad. El relato de esta aventura debe leerse en Charlot, cuya narración difícilmente podría ser superada (47). Aquí me limitaré al análisis de los murales mismos (excepto del de García Cahero, que fue destruido).

Revueltas y Leal pintaron a la encáustica, el primero por parecerle que el fresco era demasiado laborioso, y el otro porque esta técnica le daba un colorido más adecuado a sus deseos (48). Alva de la Canal pintó al fresco, pero mezclando los pigmentos con blanco de San Juan al aplicarlos para obtener "coloridos mates" o "colores opacos"; es decir, que la transparencia del resultado no lo satisfizo (49). El mismo Charlot, que fue el fresquista más entusiasta, incluyó en su obra algunos toques de temple para que el rojo dé las lanzas fuera más intenso (50). Esto se debió al lento aprendizaje, sin maestro, de un procedimiento difícil. El fresco existe para que se aprovechen sus transparencias, la mezcla excesiva de blanco de San Juan como carga para el pigmento, o el uso de la encáustica, evidencian que

no se conocían el brillo ni la intensidad que podían obtenerse. Por lo pronto, se utilizó una pintura opaca para obtener colores luminosos.

Si analizamos los muros veremos la causa. Charlot, en su Matanza del Templo Mayor, quería una pintura como la de Ucello, en la que las figuras fueran luz. Siguió a este pintor, más que a Cézanne, para geometrizar los volúmenes y convertirlos casi en muñecos gigantes. Su mural es una grisalla donde la existencia de luz, o su ausencia, crean los volúmenes. Pero Charlot tomó distancia de Ucello al no usar una perspectiva espacial, seguramente por influencia de Rivera. Las lanzas convergentes dan una pauta para la composición, al hacer contrapunto con la diagonal de la escalera: los ojos se dirigen hacia la izquierda por esa señal. La obra parece tener un punto de fuga, pero no es así, sólo se construyó de acuerdo con la arquitectura y con la anécdota. Usar una trama para amarrar la disposición de las figuras fue un recurso que después emplearía Montenegro en San Pedro y San Pablo, y también Rivera en sus Hilanderas de la SEP, aunque en estos casos sí se usó una representación del espacio.

El contraste del mural de Charlot con el de Leal, Fiesta del Señor de Chalma, que está frente a él, no puede ser mayor. En esta celebración popular el color es pintoresco, lo mismo que las figuras. Estas también se reducen a sus volúmenes esenciales, pero el geometrismo se amengua con los trajes típicos muy detallados y con la anécdota misma. Tal vez podría encontrarse una composición en espiral partiendo de las niñas vestidas de blanco en el centro, pero la descripción es lo más importante.

Alva de la Canal y Revueltas, en El desembarco de la cruz y Alegoría de la Virgen de Guadalupe, también fueron "circunferencistas" en la pintura del cuerpo humano. La composición del primero descansa en la diagonal de la cruz, pero como esto es el resultado de un error que no pudo ser corregido, es imposible hacer un análisis completo (51). Fermín Revueltas optó por una composición piramidal simple donde los cielos se abrieran a las figuras cimeras; el resultado es muy sólido (cuando los ojos se acostumbran a la penumbra en que se encuentra la obra).

Lo que más llama la atención del conjunto es la omisión deliberada del paisaje. A los "cinco muchachos" se les acabó el impresionismo muy rápido, visiblemente por la influencia de Rivera. Los problemas de perspectiva real que debían resolver, resultado de los puntos de vista muy forzados desde los que se iban a ver sus obras, los alejaron definitivamente del aire libre. Ahora la luz no era espacio, sino el tabique con el que se construían los objetos; en esto puede resumirse la lección de la Preparatoria.

La unidad en el estilo de los murales, que seguramente fue el resultado de un trabajo colectivo en su concepción (52), se reforzó con la secuencia de los temas: la conquista, la introducción de la nueva fe, el surgimiento de un culto local y la pervivencia de las costumbres indígenas, disfrazadas por las casullas sacerdotales hasta nuestros días. Había idolos tras los altares a lo largo de la historia nacional. Es significativo que Charlot utilizara como fuente de su obra al dominico Diego Durán,

que observó la permanencia de la idolatría en la vida cotidiana de los indios. Es en esta senda donde encontraremos lo que querían decir los pintores con la palabra "renacimiento"; en la del colonialismo iniciado por Jesús T. Acevedo.

Este arquitecto, miembro del Ateneo de la Juventud, lanzó estas palabras como exordio a una conferencia de 1914: "En punto a cultura, ¿No es verdad que nos aflige extremada penuria? De nuestra gran tradición y amor a las letras latinas, que en los siglos XVII y XVIII constituían el áureo manto de la colonia, sólo quedan raros girones" (53). El renacimiento histórico, modelo del academismo imperante en las artes plásticas, le parecía menos adecuado a la "idiosincracia" mexicana que el arte colonial y las artesanías que produjo la evangelización. La cultura del virreinato era la salvación para un país asolado por la barbarie, y bastaba un poco de estudio y meditación para sentirla íntimamente. "Si así sucede, la República se habrá salvado para siempre" (54). Leal y Alva de la Canal ingresaron a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1917, no es difícil que en la Academia misma o en su formación anterior hubieran tenido contacto con estas ideas, o con los miembros de la generación de 1915, que las recibieron. Es seguro en cualquier caso que conocieran las obras de Herrán y Gedovius, y no es improbable que hayan leído algún texto de Toussaint. En 1920, Federico Mariscal hizo imprimir los textos de Acevedo por la editorial México Moderno, que editaba la revista del mismo nombre (55). También Mariscal se encargó de continuar un proyecto significativo: la publicación por el gobierno de La arquitectura en México. Este libro, que contenía

principalmente fotografías de edificios coloniales, se había iniciado en 1907 bajo la dirección de Genaro García, con miras a publicarse en el Centenario. Las placas estuvieron listas hasta 1911, pero el triunfo de Madero postergó la edición hasta la restauración huertista de 1914 (56). El segundo volumen apareció en 1923. Mariscal, después de explicar esta significativa historia en el prólogo, proclamó: "Tengamos el orgullo, de igual manera que lo tenemos al proclamar como madre de nuestro país a España, de afirmar que nuestras formas arquitectónicas derivan de las españolas, pero que la fisonomía arquitectónica de México, su personalidad en arquitectura, es tan típica en las épocas aborígenes y virreinales como lo es el hombre mexicano, su cuerpo, su mente, su voluntad" (57).

México Moderno también editó, con mucha publicidad, la famosa monografía de Toussaint sobre Saturnino Herrán en 1920. Fue tal vez por esta obra que muchos tomaron conciencia de las soluciones propuestas por este pintor, que... "sabía interpretar el alma de las viejas piedras, como si ellas despertasen en él ecos adormecidos bajo su raza, apartes la voluntad y el gusto. El vasto monasterio de paredes lisas para rechazar los deseos, las iglesias acogedoras de armoniosos colores, o a veces una sola silueta evocan de continuo el mundo del coloniaje, como más decorativo y simbólico que el moderno" [el subrayado es mío]. En plena exaltación ante El rebozo, Toussaint decía: "México aparece en esa carne 'apifonada', en esos retablos locos que desafían las leyes de la arquitectura, en ese sombrero que a pesar de todo sigue siendo un símbolo y en esos frutos en que vive la savia

extraída de la tierra (58). El mundo colonial, y lo que de él quedaba en el país, le parecía superior por estar poblado de símbolos. Nada podía ser más atractivo para un grupo de jóvenes en busca de alegorías históricas.

No es difícil explicarse este colonialismo en García Cahero, que fingía tener ascendencia señorial y se deleitaba en labrarse una cama con yelmos emplumados y escudos de armas, o en el buen cristiano Charlot, que resistía franciscanamente los insultos que le lanzaba Fernando Leal (y luego Orozco), y que desdeñaba el misticismo oriental de Adolfo Best Maugard por considerarlo "incompatible con la acción" (59) (una vez más, la necesidad de las obras). Con Lombardo Toledano como director de la Preparatoria y líder del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, Vasconcelos como Secretario de Educación, y Rivera como caudillo de los pintores, el contacto entre las generaciones tenía que ser constante.

La hermandad de los pintores organizaba salidas a los alrededores de la ciudad para conocer el arte colonial, ¿Quién les podía indicar los sitios interesantes, si no Toussaint o Mariscal? Buscaban los medios para cumplir su propósito de acción social. Charlot lo afirma: "Mientras el arte azteca nos falló en nuestro programa de propaganda plástica, el arte colonial brilló como un modelo supremo. La forma indígena, autoconténida y autosuficiente, no nos podía ayudar a pintar murales que hablaran al pueblo. Al contrario, el arte colonial era sinónimo de elocución plástica" (60). Renacer era rescatar de los historia los medios y el discurso humanista que les permitiera integrarse a la redención

del país. Las buenas intenciones debieron complacer a Vasconcelos y a Lombardo, aunque la grilla acabó pronto con el florecer del muralismo.

9. ¡Vayamos a la Guerra de los Treinta Años!

En la segunda mitad de 1923 se dio una polémica cuyos resultados fueron de la mayor importancia para nuestro tema. El 11 de julio, El Demócrata publicó el misterioso artículo, primero de una serie sobre el arte mexicano, de un "Ingeniero Juan Hernández Araujo". Nadie lo conocía, pero él parecía enteradísimo de todo, y más aún, consciente de la miseria de la crítica de arte: "Las violentas transformaciones de los últimos años y la carencia total de buena crítica han creado en nuestro medio una muy grave confusión, se elogia o se desprecia furiosamente sin ninguna base de conocimiento, ocultando las razones estéticas con la camaradería o las enemistades personales"... "De esa manera sus opiniones necias edifican a sus favoritos de un momento (indiferentemente geniales o mediocres), popularidades de carrizo que atraen sectas de aduladores inocentes, amigos de las publicidades estruendosas y atribuyendo a un individuo la labor de una colectividad menosprecian esfuerzos meritorios y arrancan invariablemente a la juventud el elogio a que tiene derecho y ponen al público y a los aprendices en criminal desorientación" [El subrayado es mío]. El golpe iba directo contra Diego Rivera, ¿Pero quién lo había asestado? Hernández Araujo abundaba: la ignorancia hacía que... "una influencia evidente sea tomada

ingenuamente como realización o inventiva local"...

Para concluir su primera entrega, clasificó a todos los pintores en cinco categorías. Las tres primeras, subordinadas: arcaístas extranjerizantes, como Ramos Martínez, Herran y Montenegro; pintoresquistas extranjerizantes, Best Maugard, Rodríguez Lozano, Abrahám Angel, Atl, Mérida y Tamayo; y "Precursores del movimiento actual", Orozco, Cano, Martínez Pintao y el arte popular. A Orozco debió hacerle muy poca gracia que lo consideraran "popular" y "precursor", pero ¿cuál era el "movimiento actual"? Hernández lo definió así: "Pintores importados de los últimos movimientos europeos y por ende de buena tradición": Rivera... Charlot y Siqueiros. Para cualquiera debió ser transparente que los dos últimos se encontraban tras el ingeniero anónimo. Más aún, porque hablaban de Revueltas, Alva, Guerrero, De la Cueva y Asúnsolo como "pintores de la última generación" sin incluir a Fernando Leal, que estaba peleado con Charlot, y sin incluirse ellos mismos, que eran considerados discípulos, no maestros (61).

Además de reivindicarse, Charlot y Siqueiros querían promover el arte clásico, remedio contra el individualismo engendrado por el colapso de la Academia: "En este deseo malsano de originalidad, la Escuela Nacional de Bellas Artes tiene una gran significación. Fue, no hace mucho tiempo, un cajón de los más graves prejuicios europeos de su época, sujetos a un programa dictatorial. Actualmente es un cajón vacío del todo, menos de anarquía" (62). El tercer artículo estaba encabezado por una pintura clásica de Pablo Picasso. "Hernández Araujo" criticaba a todos los

artistas de la década anterior, a unos por academistas y a los otros por anárquicos, y decía; "La estética CLÁSICA o ARQUITECTURAL establece que la superficie a pintar (cuadro o pared) tiene importancia matriz y que, por lo mismo sus proporciones y formas geométricas deben ser inevitables y matemáticamente conocidas; condición sin la cual es imposible organizar un EQUILIBRIO PLÁSTICO y que estando regida en su parte material por leyes artísticas inamovibles, hay que conocerlas y respetarlas si no se quiere correr el peligro de ver la obra destruida, como sucedería en una casa en la que el Arquitecto no se hubiera preocupado de la 'resistencia de los materiales'. De la sumisión a la importancia de la superficie se desprende otra ley igualmente fundamental: que todos los 'asuntos' o 'motivos' escogidos no tienen valor plástico aisladamente: son complementarios en la realización de un conjunto armónico, siendo esta la mas alta finalidad del CLASICISMO en su parte plástica". A continuación, atacaba sin piedad a quienes no se subordinaran a tales presupuestos (63). Para machacar aún más en el clasicismo, en el suplemento dominical del 29 de julio reprodujeron un fresco etrusco "que muestra de manera evidente la influencia de los clásicos sobre el movimiento pictórico", un cuadro "clásico" de Picasso, uno de Siqueiros y un dibujo de Rivera, "con influencias remarcables de los clásicos italianos y de Pablo Picasso" (64). Las imágenes eran elocuentes, y ya podemos imaginar lo poco que le agradaría a Rivera que mostraran el peso que tenía sobre sus obras el nuevo clasicismo. A nadie le gusta que le digan copión.

El primero de agosto, El Demócrata publicó un editorial, tal vez escrito por Siqueiros, que criticaba el mexicanismo: "No es necesario sacar a relucir los tipos del género infimo, ni el vocabulario hediondo de pulquería, ni los jaripeos" (65). Al día siguiente, apareció el último artículo anónimo de Charlot y Siqueiros, que retomó los argumentos del día anterior. El error del mexicanismo, introducido en los ballets de Ana Pavlova y de Tórtola Valencia, era buscar lo pintoresco: "Llamo belleza local a los aspectos naturales nativos como espectáculo sensible. Los MEXICANISTAS han preferido especialmente lo llamado pintoresco o sea lo que más nos particulariza del extranjero, escogiendo los espectáculos excéntricos como más genuinos; lo que muestra su mentalidad de turistas. Lo bello y lo excéntrico son incompatibles; en efecto, lo excéntrico o lo raro, es esencialmente anormal o monstruoso y lo bello es esencialmente normal o general o universal". Concluía el artículo definitivamente diciendo: "Nuestra tradición pictórica mural es en su mayor parte colonial; todos los edificios decorables de México son de estilo arquitectónico occidental; el pintor de muros que pretendiendo inventar un arte aisladamente se separe naturalmente de la matriz (europea) que es el medio material sobre el cual trabaja, hará obra imperfecta" (66).

Este artículo mostró los propósitos clasicistas que animaban a los dos pintores, y fue el primer momento de una polémica importante. El Doctor Atl dio su versión el 13 de julio, dos días después del primer artículo de "Hernández Araujo". Afirmó que el gusto académico del porfiriato había obligado a los artistas más

activos a emigrar. Luego... "la Revolución paralizó diez años las actividades artísticas en México, pero renovó en cambio el espíritu de la juventud, arrazó muchos prejuicios, desprestigió oficialmente la Escuela de Bellas Artes y dejó fuera de la actividad real de la vida a la mayor parte de los pintores y escultores, que no fueron suficientemente enérgicos para lanzarse a una lucha que no tenía nada que ver con el arte, pero que fue una piedra de toque para los hombres de voluntad, de entusiasmo y de ideales. Algunos de los artistas que hoy empiezan a desarrollarse en el campo de la pintura, cargaron un fusil y fueron a la revolución". Es interesante señalar que esto lo creían muy pocos, ni el mismo Siqueiros parecía muy entusiasmado con la idea. Atl también afirmó que los pueblos latinos eran insidiosos y pasionales (lo cual le parecía muy bien), y concluyó diciendo que el "renacimiento" no vendría del arte virreinal, copia de grabados flamencos, españoles e italianos, sino del arte prehispánico, "es un renacimiento de las antiguas virtudes de las razas autóctonas que parecen haber atravesado las oscuras capas de la dominación española y de la burocracia republicana". El título de la nota, más que agresivo, era: "¿Renacimiento artístico?" (67). Con esto, Atl hacía varias cosas: reivindicaba su propia trayectoria, le recordaba a Siqueiros su participación en la guerra civil, desacreditaba todo lo realizado durante la segunda década (en la que el arte estuvo muy lejos de acabarse) y defendía el valor de las artes populares. Charlot y Siqueiros le contestaron en la cuarta parte de su artículo, al referirse a las artes populares, pero guardaron silencio sobre la revolución.

Rivera publicó en diciembre un artículo llamado "Dos años", aunque parece haberlo escrito en julio o agosto. Elogió un tanto a Orozco y a Clausell, y se lanzó contra todos los demás. "La simpática fundación de Coyoacán... por lo cómoda y sosegada y otras cosas se parece inevitablemente a un asilo". Siqueiros "Se impacienta y malhumora porque todos los gigantes de la radiotelefonía de la Fama no proclaman ya su gran valer". Charlot le parecía "wagneriano". Con Montenegro se ensañó: "Está haciendo algo que recuerda extrañamente al terrible austriaco Klímt, adoración de las viejas históricas que confunden la pintura con las aspiraciones imposibles de la angustia uterina junto con la admiración e indigestión de la Kábala y el signismo". También arremetió veladamente contra Vasconcelos: "El eclecticismo oficial y las necesidades estéticas de velocidad y superficie inundan los muros con gasolina anilinizada en formas y trazados dictados por el más puro gusto yankee de quincuagésima categoría". Para terminar, se burló de los jóvenes que querían hacer un Renacimiento en México: "Esos señores son como aquellos personajes de un melodramón de capa y espada que claman: ¡Caballeros, partamos a la Guerra de los Treinta Años!" (68).

En medio de esta discordia, Orozco asumió la posición de Charlot y de Siqueiros. En un texto que conservó el francés, escrito por Orozco antes de comenzar sus propios frescos, se burló también él del impresionismo, el folklorismo, el arqueologismo y el teatro popular. "La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte menor popular se diferencian esencialmente en lo siguiente: la primera tiene tradiciones universales invariables

de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en ningún país y en ninguna época. La segunda tiene tradiciones puramente locales que varían según la vida, las agitaciones, las transformaciones, las agitaciones y las convulsiones de cada pueblo, de cada raza, de cada nacionalidad, de cada clase social y aún de cada familia o tribu"... "La única emoción que debe generar y transmitir [la pintura] debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, friamente geométrico, organizado por una técnica científica. Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a las leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia, es literatura, política, filosofía, todo lo que quiera, pero no pintura, y cuando un arte pierde su pureza y se desnaturaliza, degenera, se hace abominable y al fin desaparece" (69).

Después se alejaría de este geometrismo radical, pero su punto de vista sobre las otras tendencias del arte mexicano se mantuvo. En su autobiografía, escrita a veinte años de distancia, parece haber seguido también el artículo de Charlot y Siqueiros en la clasificación del arte de los años diez (Pintoresquismo, impresionismo, arqueologismo, todos abominables) (70). y en los antecedentes que menciona para la pintura contemporánea de México: el impresionismo de Atl, los cuadros que mandaban los pensionados en Europa, y la Escuela de Santa Anita, los tres incluidos en el cuarto artículo de "Hernández Araujo" (71). Posiblemente esto se deba a que también él haya colaborado un poco en él. Es posible que el manuscrito conservado por Charlot haya servido como base

para algunas partes del artículo.

El "nuevo clasicismo" era tan ajeno a México como pudieron serlo el impresionismo, el estridentismo o el cubismo, pero tenía a su favor la formación académica de los pintores y un naciente colonialismo que buscaba, de manera explícita, el renacimiento. Tampoco duró el clasicismo riguroso que propusieron Siqueiros y Charlot, pero tal vez haya permanecido en la intención de otros pintores, entre ellos Orozco. Ahora bien, esta intención debió expresarse en sus obras mismas, y eso me propongo demostrar en los tres apartados que siguen.

10. Los murales suprimidos.

Orozco empezó a pintar en la Preparatoria en julio de 1923, debido a la recomendación de José Juan Tablada (72). Un pintor es una persona que ensaya, reensaya y corrige hasta el cansancio; el mito de Giotto trazando una circunferencia perfecta para ganarse la decoración del campanario no pasa de ser un producto de la veneración popular. Considerar que los primeros frescos de Orozco en la Preparatoria fueron "ensayos", y los del segundo piso del mismo edificio algo definitivo, es cometer una injusticia con un pintor que jamás se conformó con una técnica, un estilo o una figuración. Sus murales esotéricos los reinterpretó a lo largo de su vida, repitiendo y corrigiendo temas y estilos; igual hizo con los temas revolucionarios que escogió después. Sería imposible describir lo primero en función de lo posterior sin que el tránsito resultara forzoso; la magnitud y la valentía del cambio.

sólo podrán apreciarse si vemos las intenciones que motivaron los primeros frescos, y tratamos de encontrar las causas que tuvo la inconformidad de su autor. Como creo que el tema de aquéllos ya fue dilucidado por Fausto Ramírez (73), aquí me limitaré al análisis de la técnica y de la forma.

Seguramente Orozco escogió pintar al fresco por su experiencia como acuarelista. El resultado que obtuvo, aún visible en la Maternidad de la planta baja, nos revela que fue el primero en percatarse del brillo que podía obtenerse por la transparencia de los colores. En un texto de 1947 en el que recordaba sus experimentos, afirmó: "Algunos de los nuevos muralistas empezaron a trabajar con resinas, esencias de cera de abejas, tanto en frío como en caliente, pero bien pronto fueron abandonando estos materiales por descomponerse fácilmente por su naturaleza sucia y de resultados muy semejantes a los del óleo" [el subrayado es mío]. Añadió que se podían mezclar los colores con cal o con blanco para hacerlos más opacos (74), tal como se lo había dicho Alva de la Canal. Por el contrario, él decidió sacar el máximo brillo posible de la técnica, especialmente en las pirámides rojas del fondo. Cuando hablaba de la "naturaleza sucia y de resultados muy semejantes a los del óleo" podía estarse refiriendo a dos cosas: al tenebrismo académico, rechazado por la estética plenarista de principios del siglo, y a la mezcla de los colores. Los mejores resultados al fresco se obtienen cuando los pigmentos están puros. Es una técnica laboriosa, que exige un trabajo lento en áreas muy pequeñas (a diferencia de la acuarela, donde pueden obtenerse grandes manchas con una sola pincelada). Para obtener

la máxima intensidad de un color, hay que aplicarlo por medio de sucesivas pequeñas tenues pinceladas que van dando la textura. Algunos años después, el pintor se referiría a esta modalidad de su propia pintura como "lamidito", según afirma Carlos Sánchez, su ayudante en el Darmouth College: "Los mexicanos usan muchos diminutivos. 'Lamidito, es lo que hace un perro cuando lame sus heridas', aplicado a la pintura, significa que el artista va sobre la misma área una y otra vez, como un artesano"... (75).

Charlot había encontrado la manera de pintar negros muy intensos, pero no comprendió que igual podían quedar los rojos si tenía la paciencia necesaria. Aunque la técnica de Orozco degeneró posteriormente, no puede escatimarse la importancia de su progreso. Nadie antes que él había sacado tanto partido de la cal y los pigmentos puros; y quienes se lo propusieron después tuvieron que trabajar mucho para lograrlo. Él estaba consciente de su logro. Teresa del Conde rescató una carta dirigida a Vasconcelos en abril de 1924 donde se ufanaba: "Puede usted creer que continuaré trabajando con todo entusiasmo y toda energía y que las demoras habidas, o no han dependido de mi voluntad o han tenido por causa el hecho de que estamos haciendo algo que no tenía ni tienen aún antecedentes ni tradición (dígase lo que se diga), y por consecuencia hubo que hacer ensayos y experimentos; pequeños fracasos engendradores de grandes éxitos. De hoy en adelante puedo trabajar de un modo seguro y preciso, porque soy dueño de una técnica completa y poderosa [el subrayado es mío] (76).

La técnica debía ser, además, rápida. En la carta mencionada,

le dijo lleno de orgullo a Vasconcelos: "Como usted habrá visto he logrado obtener una gran brillantez y permanencia del color, solidez del aplanado y sobre todo, mucha velocidad de ejecución pues he llegado a pintar ocho metros cuadrados en un sólo día (yo solo, sin ayudante)" (77). Es sabido que el Secretario exigía a sus protegidos "rapidez y superficie", lo que debió ser una pesadilla. Orozco conservaría toda su vida la necesidad de pintar rápido.

Es difícil analizar la composición de unos murales que cambiaron varias veces, y de los que sólo conservamos fotografías parciales (78). Si no hacemos caso del espacio representado, salta a la vista que el pintor no se preocupó demasiado por las presiones descendentes de las figuras, como sí lo hizo en los óleos. Algunas de ellas estaban muy bien plantadas, como el Cristo, la Virgen y el hombre que lucha con el gorila; en tanto que otras volaban, como los ángeles, el Tzontémoc o Los elementos, que ocupaban su lugar. Parece haberle preocupado el juego geométrico de las pirámides y las constelaciones, no que la composición del plano armonizara con la arquitectura.

Por lo que se puede ver en las fotografías y en el fresco que sobrevivió, las pirámides eran volúmenes de luz pura, aunque es posible que fueran sólidos iluminados. Me inclino a pensar lo primero por la influencia de Charlot, visible en el afán de geometrizar que implica la elección de esta forma. Las pirámides cerraban el espacio en un semicírculo por el que discurrían las figuras. Es extraño que, pese al ejemplo de otros muralistas, Orozco optara por hacer un paisaje sobre la pared. Habría de

perseverar en ello hasta lograr una solución satisfactoria.

El dibujo de las figuras desconcierta. El acuarelista que había logrado síntesis asombrosas en la representación del cuerpo humano, parece haber querido alejarse de esos resultados y ser miguelangelesco, inventar musculaturas fantásticas y subrayar las articulaciones. Representó cada músculo con detalle en líneas que mostraban el deseo de geometrizar (con poca fortuna); el Tzontémoc, que nacía de un prisma sideral para caer en un agujero cósmico, es la mejor muestra. Los músculos pectorales estaban divididos del estómago por un arco perfecto. Seguramente a esto se refería Salvador Novo cuando habló de "dizque hombres con los músculos tan obvios como los de las gráficas de anatomía" (79). Los cuerpos se disparaban del fondo porque el tratamiento era distinto.

El escorzo y la musculatura de los hombres para lograr la monumentalidad eran propios del discurso que propagaba el doctor Atl, y también de sus murales en San Pedro y San Pablo; en tanto que la geometrización parece haber sido una influencia de Rivera y los "Dieguitos". Es costumbre calificar de "boticelliana" a la madre que aparece en el extremo derecho, y esto puede ser correcto porque su pelo está claramente dibujado en hebras doradas y porque hay algún regodeo en los paños de los ángeles; pero sólo por eso. En realidad, la figura misma es tizianesca, o tal vez proceda de Rubens, de quien se suponía que Alberto J. Pani tenía un par de piezas en su colección (80). La razón de la figura debería buscarse en el lugar que ocupaba originalmente, en contraposición al Cristo rebelde en el otro extremo. La disposición de la mujer y

los ángeles repite virtualmente la figura de la pirámide a sus espaldas, seguramente Orozco buscaba que la imagen fuera sólida, a diferencia de los espíritus voladores del centro. Otro tanto podría decirse del Cristo, cuyo apego al suelo me parece indudable pese a su inclinación. Ambas figuras eran una especie de pórtico para lo que ocurría entre las pirámides.

Buena técnica, composición cuidadosa sometida a una trama geométrica y representación minuciosa del cuerpo humano; si además Orozco estaba de acuerdo con los postulados de Charlot y Siqueiros, podemos pensar que su intención era clasicista. Así se manifestó también en el Pomona College, en la New School for Social Research, en el retrato de Eva Sikelianos, en el Dartmouth College, en la pintura picassiana que hizo en sus últimos años y en el mural de la Escuela Nacional de Maestros. Fue a principios de los veinte cuando se definió esta importante tendencia, y los cambios de Orozco se evidencian al confrontarlos con ella.

¿Estaremos ante un nuevo clasicismo, o se tratará de uno ya afejo? ¿Qué lo hizo pintar así, la vanguardia o la Academia? Hay otra característica en el mural: su ortodoxia; el cumplir rigurosamente con los dictados de la teosofía, la matemática y la anatomía. Su arte que representaba un sistema de ideas, así fuera bajo alegorías oscuras. Este arte ideológico habría de ceder inmediatamente: la Trinidad y los Franciscanos, últimos murales de 1924, ya tienen preocupaciones distintas.

11. El cambio.

No sabemos si cuando Orozco empezó a pintar el paffo en la planta baja de la Preparatoria pensaba continuar a un lado y en las escaleras como lo hizo con la Trinidad y los Franciscanos, pero no me parece probable. El cambio se dio entre fines de 1923 y mediados de 1924, sigámpsio con detalle, porque a partir de él Orozco usó los recursos que hemos visto en los óleos de este texto. Creo que los motivos principales fueron tres.

Primero. La rebelión delahuertista trajo a cuento de nuevo el tema de la Revolución. Cuando Orozco había comenzado a pintar, se suponía que esta última ya había terminado, pero el nuevo levantamiento conmovió a los pintores. Jean Charlot fue llamado como instructor de artillería por el ejército federal, y el Sindicato de Pintores imprimió volantes en contra del alzamiento (seguramente de acuerdo con la "estrategia" del Partido Comunista, que se alió con Obregón y Calles en ese momento). Charlot afirma: "Fue, quizá, la extrema calidad marcial del momento lo que dio un aire de futilidad a las actividades artísticas" (81). La revolución no era una realidad que estuviera ahí, esperando a que los pintores despertaran de su "renacimiento" para retratarla; fue el pronunciamiento contra la imposición de Calles lo que creó en ellos la necesidad de reflexionar sobre lo ocurrido.

Segundo. Manuel Rodríguez Lozano, que en los años veinte tenía amistad con Orozco, hizo esta crítica en 1943: "Los modernos muralistas de México se han equivocado fundamentalmente, porque han tomado el rábano por las hojas. En una actitud de tenor quieren adelantarse a primer término y destacarse sobre todo.

Olvidando la arquitectura, olvidando que los edificios están contruidos a escala humana; los decoran con figuras de cuatro metros o más y aniquilan la grandeza del arco, aniquilan la majestad del edificio. No toman en cuenta el material de construcción, el tono, el color de este material e invaden las paredes de colorines. Olvidan que la primera ley para decorar un edificio es someterse a sus leyes arquitectónicas, a la tonalidad de su construcción, para que la decoración sea, en este caso, un complemento de la arquitectura" (82). Algo semejante dijo Orozco en 1947: "Para pintar los muros de un edificio, cualquiera que sea el procedimiento, hay dos maneras de hacerlo que son las únicas posibles:

a) Conservar la arquitectura.

b) Destruir la arquitectura"

(83). La primera sería estática, sujeta a la fuerza de gravedad para armonizar con el edificio; en tanto que la segunda sería dinámica. Estas razones, si bien articuladas por escrito veinte años después, nos permiten entender el cambio entre el Tzontémoc de la planta baja y los Franciscanos de la escalera: el primero, espíritu ignorante de la gravedad; los segundos, déformes para amoldarse al edificio.

Tercero. Debido a su contacto reciente con la "pintura metafísica" de De Chirico, Siqueiros había comenzado a elaborar a fines de 1923 y principios del año siguiente una simbología propia para un tema universal: "Los elementos --el agua, el aire, el fuego, la tierra-- los expresé mediante símbolos. ¿Pero qué símbolos? Haber buscado y encontrado símbolos de las culturas

ancestrales del mundo llamado occidental hubiera sido relativamente fácil. Pero esa solución no me pareció convincente"... "Nuestro propósito era crear, inventar nuestro arte, y de ser posible algo tan nuestro que no se pareciera a nada. Fiel a esta relativa orientación, simbolicé el fuego con formas flameantes, que repitiéndose matemáticamente hacia arriba y hacia abajo, giran como brocas en su propio eje. El viento, como unas hélices de cuerpo etéreo, que también se repiten, sólo que en este caso en sentido horizontal; el agua la simbolicé con dos caracoles, porque el caracol es marino, y la tierra con dos huesos gigantescos de alguna fruta, preconcebidamente de origen tropical" (84). Eso escribió muchos años después en sus memorias, nosotros, después de ver el artículo que escribió con Charlot, donde se declaraban fanáticamente clasicistas, no deberíamos creerle literalmente que en 1923 quisiera un arte "que no se pareciera a nada". La cita sirve más bien para confirmarnos que la intención de los murales era usar símbolos propios y originales para temas universales; en eso residiría el clasicismo mexicano. Estamos acostumbrados a pensar que las espirales y las pencas de plátano son definitivamente barrocas; en el caso de Siqueiros, debemos entender que su clasicismo era intelectual, como la mayor parte de su pintura. Su solución puso a Orozco ante el problema de superar la simbología teosófica que había adoptado en un principio, o dicho de otra manera, le mostró que su pintura no tenía que ser tan literalmente universalista. Siqueiros no abandonó el simbolismo, simplemente lo modificó; en cambio, Orozco sí se alejó temporalmente de esa manera de pintar.

Los frescos diferentes son la Trinidad revolucionaria de la planta baja y los tres Franciscanos de las escaleras; además, deberíamos contar las Manos entrelazadas de los arcos y el mural destruido del segundo piso: Tropas defendiendo un banco contra los huelguistas. Del primero y del último, Charlot afirma que se ejecutaron en 1924 (85). Cuando Orozco volvió a la Prepa en 1926, Agustín Lazo afirmó que de los nuevos frescos "eran un magnífico anticipo los frailes de una de las escaleras", es decir, que debieron ser los últimos que pintó (86). Charlot afirma que el panel de García Cahero a un lado de la escalera fue destruido por Orozco en 1926, con permiso del autor, para pintar Los ingenieros (87). Clemente Orozco reproduce la nota del español, fechada el 25 de junio de 1924, autorizando "con gusto" la ruina de su obra (88); sin embargo, Orozco fue despedido ese mismo día (89). Podemos pensar entonces que los paneles laterales de la escalera son de 1926. La coherencia de las imágenes haría pensar que el proyecto original se llevó a los muros, pero no podemos hacer abstracción de los dos años transcurridos. De las Manos entrelazadas apareció un boceto xilográfico en El Machete de mayo de 1924 (90), por lo que también debió pintarlas en ese año.

El cambio debió iniciarse cerca de abril de 1924, cuando escribió a Vasconcelos: ... "Sin salir de la manera abstracta que he adoptado, voy a hacer una pintura agresiva y violenta, una verdadera pintura de combate como debe ser en nuestra época" (91). Además de las razones que ya he mencionado, creo que la Trinidad fue la primera de la nueva serie por la musculatura gigantesca de las figuras, acorde con lo que había hecho en el

resto del muro.

En este paño ya podemos ver que la composición tiene dos formas de organizarse: en el plano, el hombre con el fusil rompe el ángulo formado por las dos figuras laterales; mientras que en la profundidad, la misma figura avanza desde un fondo en el que ya no hay paisaje reconocible, sino un cielo rojo con pinceladas amarillas. Los músculos de las figuras, inflados al máximo, enfatizan el dramatismo de la escena (y aunque armonizaban, eran algo distinto de las anatomías minuciosas que estaban a un lado).

El tema, en la primera versión del fresco, era de lo más adecuado al momento: mientras un ingeniero y un obrero trataban de construir fraternalmente, el espectro de la guerra los dividía, impidiéndoselos (¿no era así como veían los intelectuales de la generación de Orozco los últimos acontecimientos?). El cambio de este panel podría servir para explicar lo que pintó durante los siguientes cinco años. Inconforme con la figura del ingeniero, la cambió por una que se apoya en la imposta de la bóveda; el resultado es que las dos figuras inclinadas, además de expresar la ruptura de la imagen (de manera semejante a como vimos en los óleos), dan la apariencia de ser contrafuertes, uno para la columna y otro para la imposta. El movimiento del hombre armado ya no destruye de esta manera el espacio arquitectónico, pues el efecto dinámico se logra sin necesidad de elaborar una complicada red geométrica en el muro. El triunfo de este fresco se debe a la solidaridad con la arquitectura existente.

El cambio de los símbolos también es importante. En lugar del ingeniero, aparece un hombre llevándose las manos a la cara; en

lugar del obrero, un hombre sin manos. El que veía se tapa la vista, y el que hacía está impedido. La violencia, bien se sabe, es ciega. Orozco pasó así de una simbología que podríamos llamar "anecdótica" y literal a una de mayor universalidad (no la que rebasa fronteras, sino la que rebasa situaciones): en lugar de un ingeniero, el que ve o no ve; en lugar de un obrero, el que hace o no hace. Esta era la "pintura de combate" en la que estaba pensando cuando se dirigió a Vasconcelos, y casi podríamos estar seguros de que, en lo que se refiere a este paffo, no solo debió haber tolerancia, sino absoluto acuerdo por parte del ministro en la forma de tratar el tema.

En la Trinidad, Orozco usó por primera vez el cuerpo humano como símbolo de un estado anímico, de una condición espiritual o de un drama general. El hallazgo comenzó a rendir frutos de inmediato. Las Manos entrelazadas de los arcos, repetidas hasta el cansancio, parecen una ofrenda para lavar el pecado de la obra anterior y restaurar la solidez de la arquitectura. Las manos, deformadas expresivamente, se agarran en las claves de los arcos, con lo que se reitera su valor visual. Hay además esas hoces y martillos, producto de un anárquico bolchevismo del que Orozco participó durante algún tiempo (uso la palabra "bolchevismo" porque me parece más adecuada que "marxismo", de ninguna manera con un afán despectivo).

Esas figuras hinchadas tronaron muy pronto. Los Franciscanos de la escalera son la culminación del cambio. De maneras distintas, los tres son coherentes con la arquitectura. En primer lugar, por los colores muy sobrios que usó el pintor, acordes con

la penumbra del lugar en que se encuentran (así es como mejor se ven, la poca luz habría hecho que una figura de colores resultara confusa, como las de Revueltas y Alva de la Canal). El fraile que se encuentra en la pared del descanso se inclina sobre el indio, y así ambos repiten el arco en el que están inscritos. Las dos figuras que están en la bóveda de la escalera parecen volar, y es que la gravedad no tiene tanta fuerza si aquéllas están sobre el espectador. Pero donde mejor se nota la aceptación de que la arquitectura era un límite y una posibilidad, es en el panel que está precisamente en la cuchilla de la pared, cuyos personajes se doblan para amoldarse a la superficie, de modo que parecen oprimidos. La solución del problema es magistral y da la máxima expresividad.

La manera de dibujar la anatomía tuvo mucho que ver en esto: ahora ya no había figuras poderosas, sino humildes cuerpos que se alargaban para mostrar sentimientos muy distintos. El cuerpo humano ya no era un ideal que se pudiera construir con prismas, músculos, articulaciones, escorzos o cualquier otro artificio, sino algo que se dibujaba con libertad para expresar buenos sentimientos. Orozco había entendido la lección del circunferencismo y había creado un estilo propio. No era posible, ciertamente, ignorar la perspectiva real del muro para construir un paisaje gigantesco; las figuras mismas tenían que darle existencia al espacio, y para ello necesitaban ser coherentes con la arquitectura, sólo el arco del Franciscano podía convertirse en una ventana al infinito. En los muros, era difícil que las figuras volaran. En vez de iluminar los cuerpos con un foco artificial, lo

mejor era que ellos mismos fueran luz, de acuerdo con las condiciones del sitio. El resto de los muralistas había resuelto el espacio, por influencia de Rivera, considerando que éste debía ser creado por el espectador y su movimiento. Orozco se olvidó de esto y compuso sus figuras en las relaciones planas. Al ser coherentes así con la arquitectura, podían ser monumentales sin necesidad de hacerlas ampulosas. Por lo pronto, también abandonó la extrema geometrización, y cambió incluso su manera de pasar los bocetos al muro; en vez de usar un estarcidor que los calcara exactamente; se limitó a trazar las líneas compositivas más importantes, creando una retícula que le permitiera modificar las figuras que iba dibujando sin perder de vista las proporciones generales, ocultas a la vista por los andamios (92). Aunque después volvió a componer rigurosamente de acuerdo con la geometría plana, en los Franciscanos parece haber descansado de esta tiranía, liberando de la retícula tanto a las figuras como al espacio y adoptando composiciones muy simples. Ahora podemos explicarnos un texto de Orozco de 1923 que contradice el que cité al final del capítulo 9, donde se adhería al clasicismo de Charlot y Siqueiros: "La pintura que no se entiende es la pintura pseudocubista, es decir, hecha con recetas dizque científicas, importadas de París. Tal pintura no la entiende nadie, ni el que la hace" (93). La composición y las figuras debían ser claras, y en cambio, someterse al dogma cubista, "friamente geométrico", era empobrecer la expresión.

El énfasis en el dibujo continuó con las caricaturas del primer piso, donde usó la deformación para mostrar defectos del

alma. Seguramente una de ellas, en la que satirizó a Morones, fue la causa inmediata de su expulsión de la Preparatoria. Los estudiantes eran lombardistas, y por lo tanto afines a la CROM (94); así lo demostraron con sus métodos poco elegantes, de "acción directa". Su venganza de los pintores vasconcelistas se hizo justo antes de las elecciones que ganó Plutarco Elías Calles, acontecimiento que debía tener los ánimos caldeados. Diego Rivera pudo capitalizar la grilla para quedar como el muralista mexicano. Años después, para demostrar que lo de México había sido realmente un Renacimiento, Charlot dedicó la mayor parte de El renacimiento del muralismo en México a relatar esas intrigas cortesanas. A fin de cuentas, como decía el Doctor Atl, los pueblos latinos se distinguían por ser pendencieros y renacer constantemente. Esa obra es la mejor narración de las pequeñas mezquindades que acabaron con el movimiento, y tal vez sea mejor dejarle la palabra al respecto, a riesgo de plagiarla (95).

12. El Goya mexicano.

Antes de seguir, hay que ver quiénes eran los amigos de Orozco en esta época, no con el afán de reconstruir su agenda, sino para ver algunas coincidencias notables. En primer lugar, Siqueiros; junto a él lo corrieron de la Preparatoria, y era director de El Machete, órgano donde Orozco se dedicó a dibujar las más furiosas caricaturas contra el Estado que lo había despojado de sus muros (con especial saña cuando se trataba de Morones). Luego, Jean Charlot, seguramente fue por su influencia

que en sus primeros murales geometrizó las figuras y, lo que es más importante, que en la escalera de la Prepa se haya dado a los temas coloniales. Con Manuel Rodríguez Lozano le gustaba despotricar del folklorismo y Alma Reed lo define como "su íntimo amigo" (96). Con el Doctor Atl y con Tablada mantenía una correspondencia que será muy útil en las páginas que siguen. Charlot, Siqueiros y Rodríguez Lozano, al igual que él mismo, habían sido marginados recientemente de la actividad plástica. El francés por argucias de Rivera, que logró su despido de los trabajos murales en la Secretaría de Educación Pública y llegó luego al extremo de mandar tirar algunos de sus frescos (97). Rodríguez Lozano fue relegado del proyecto de pintura infantil cuando éste se hizo oficial, coincidiendo esto con la entrada a la Secretaría de Educación Pública de José Manuel Puig Casauranc (98). Eran, pues, personas que tenían muy poco que agradecer al nuevo régimen en ese momento.

Al mismo tiempo que expulsaron a Orozco de la Preparatoria, lo cesaron como profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes (puesto que seguramente ocupaba para cobrar un salario por sus murales). Clemente Orozco reproduce en su cronología un oficio del director de la Escuela, Alfredo Ramos Martínez, en el que se da por enterado del cese sin defender al pintor en lo más mínimo. Cuando Puig Casauranc ocupó la Secretaría, Orozco le envió un memorial que le fue respondido negativamente: "Por ahora, no me parece oportuno que continúe usted esa obra, por no querer exponerlo, ni exponerme yo, a una cruzada de pequeños ataques" (99). El pintor le propuso, en su

desesperación, que su obra fuera encalada, ya fuera para protegerla o por olvidarse del problema.

Desde entonces, le tomó tirria al intuicionismo que proponía Ramos Martínez, protegido por Puig Casauranc, y se acentuó su intolerancia hacia todo folklorismo. "El candor y la inocencia de los niños y de las gentes sencillas del pueblo eran algo sagrado que no había que echar a perder con observaciones técnicas y sólo debía estimularse al 'discípulo' con una letanía de alabanzas y exclamaciones de asombro, lo mismo que 'oles' coreando un faenón de Armillita" (100). Las caricaturas que publicó en L'ABC (lávese), sin firmar, demuestran qué tan lejos se encontraba de pensar que alguna redención podía venir del pueblo ignorante. Orozco, Como Siqueiros, se había educado en la Academia, y no podía soportar que se organizaran exposiciones de niños mientras se despreciaba a los verdaderos artistas. Cuando se hizo semejante cosa, publicó un cartón que aún chorrea hiel: "¡Oh! ¡Ah! ¡Uh! ¡Qué maravilla!!! ¡¡¡Qué prodigio!!! Todavía mama y ya pinta mejor que Manet y Cézanne" (101).

En las caricaturas de L'ABC ya no había, como en las de la década anterior, insinuaciones, sino condenas. Las mujeres ya no coqueteaban, fornicaban. Al igual que antes, la política le pareció el lugar privilegiado para toda depravación que pudiera imaginarse, pero ahora abandonó la anatomía refinada y sádica que había tomado de Julio Ruelas y disolvió la carne en el dibujo. Si algo caracteriza a las caricaturas de esta época, es la poca piedad que demuestran por los pobres cuerpos pecadores de la gente, siempre presta a inclinar la cerviz, renunciar a su

dignidad y satisfacer pasiones dignas del mayor escarnio (102). El estilo ya estaba listo para que pudiera haber hecho los óleos, pero faltaba que Orozco pintara la revolución, y el antifolklorismo no lo acercaba a ella.

El primero en usar el tema había sido Francisco Goitia, sobre quien hay una nota publicada por Alfonso Toro en 1918 con la foto de un cuadro llamado Baile revolucionario, extraordinariamente parecido en su concepción a los dibujos que Orozco hizo con el mismo tema. Toro describió el boceto de otro cuadro, La muerte de un revolucionario: "Bajo un cielo gris, encapotado y tempestuoso, un guerrillero se muere, atendido por dos mujeres vestidas de negro, en tanto que un perrillo le lame las manos" (103). La semejanza con lo de Orozco es impresionante. Jean Charlot, citando el diario de Anita Brenner, habla de la amistad que tenían ambos con el pintor de Zacatecas (104). Casi no hay duda entonces de que Orozco lo conociera, o por lo menos le habrían de él.

Ya podemos ver la fecha en que se hicieron los óleos. Todavía en noviembre de 1925, Orozco estaba ofendido porque Tablada lo hubiera llamado "The mexican Goya" y el poeta tuvo que disculparse. Creo que entonces todavía no abordaba la revolución, pues esto lo hizo pensando precisamente en Goya, y si a veces lo negó en público, no tendría que haberse portado mustio con su amigo (105). Anita Brenner anotó en su diario el 14 de diciembre del mismo año: "Orozco a almorzar"... "Espera terminar sus frescos de la Preparatoria y poder hacer algo de trabajo al óleo y litografía" (106). Esta anotación de septiembre de 1926 es capital: "Hizo una pintura para incluirse en el futuro libro

Idolos tras los altares, una escena de la revolución. Es una paleta de cuatro colores: negro, blanco, siena quemada y amarillo natural. Son tierras --esto es, corresponde a lo que ha estado haciendo al fresco--. Con el negro y el blanco logra un fino azul mate. El todo es rico y pleno de emoción" (107). Podemos reconocer aquí la paleta que, según se vio, usó Orozco en los cuatro óleos de que habla esta tesis [ver abajo, p. 5 y 13-16] En mayo de 1927 José Juan Tablada, que estaba organizando una exposición en Brooklyn, le escribió estas líneas: "¿Querría el doctor Puig mandar su cuadro de las Soldaderas para esa exposición? Yo se lo pediré si es preciso. Y usted ¿qué me mandará de lo nuevo?" (el subrayado es mío) (108). Creo que esto es suficiente para pensar que los cuadros se empezaron a pintar entre fines de 1925 y 1926. Un artículo escrito por Charlot en 1928, que incluía una breve cronología, confirma esta suposición: "Hay que añadir [a los últimos frescos de la Preparatoria], por su semejanza de asunto y estilo"... "5 cuadros al óleo ejecutados cuando Orozco pintaba las paredes del segundo piso. Dos de ellos aumentaron las respectivas colecciones del Lic. Genaro Estrada y del Dr. J.M. Puig Casauranc" (109). Incluso me atrevería a aventurar una conjetura (y ya van tantas, que confío en la complicidad de quien lea esto).

Mexican Folkways dedicó su número de octubre y noviembre de 1925 a las fiestas del día de muertos. Entré otras cosas, incluyó una caricatura de Orozco que había aparecido primero en L'ABC: cuatro señoras de rebozo dan la espalda; frente a ellas, hay un féretro y un borracho dormido bajo una guitarra. Frances Toor escribió una pequeña nota: "José Clemente Orozco es uno de los

mejores del grupo de pintores modernos. En un artículo en 'International Studio', José Juan Tablada lo llamó El Goya Mexicano. Una de sus características sobresalientes es su habilidad para retratar lo pintoresco y trágico de los temas populares" (110). Para colmo de males, la nota estaba redactada en inglés. Orozco montó en cólera y el diez de noviembre escribió a Jean Charlot, redactor de la revista: "Acabo de recibir el último número del periódico Mexican Folkways y con mucho disgusto veo que se publicó mi nombre como autor del dibujo que indebidamente reprodujo la señorita Toor. Si no firmo esas porquerías es porque no deseo aparecer como autor de ellas y creo que debe respetarse mi determinación" (111). Charlot le respondió que el dibujo no tenía nada que envidiarle a Daumier, y Orozco le escribió, más tranquilo, que no tenía importancia. El tema y el estilo de la caricatura de Mexican Folkways son muy semejantes a los de su óleo El muerto: las mujeres de espaldas, las velas y el tema son los mismos, aunque la composición y el tratamiento varíen. ¿Acaso no es posible que haya pintado sus primeros óleos revolucionarios pensando en esta pequeña polémica? Su interés por Posada es de esta época, y no de su infancia. Inspirado en un artículo de Charlot (112), que también suavizó su desprecio por el dibujo satírico, publicó en L'ABC unas calaveras fornicarias y adúlteras cuya deuda con Posada es evidente (113). De aquí vienen todos los equívocos en su relación con Posada, Goya, Daumier y los expresionistas de todo el mundo. Como veremos, el discurso que elaboró para explicar lo nuevo que había hecho está en el origen de muchas otras confusiones.

TERCERA PARTE

13. De cómo no se deben hacer las revoluciones.

Establecida la fecha de los óleos, falta interpretarlos, es decir, atribuirles intenciones. El orden esta vez será el siguiente: primero, lo que quería Orozco al pintar la revolución; segundo, las causas del cambio en la figuración; y por último, las razones de su nueva manera de componer. Esta secuencia rompe la que he tratado de seguir a lo largo de este texto (técnica, estilo y tema); pero creo que la exposición ganará en claridad así, pues revisaré cada asunto en orden cronológico.

Pintar al óleo era para Orozco algo inusitado. En los años diez habría sido imposible que buscara esos cuadros "lamiditos", con una paleta muy sobria, ocupado como estaba en explorar las posibilidades de la acuarela, y con los prejuicios impresionistas que existían contra el tenebrismo académico. El afán de disimular la pincelada habría sido impensable en un alumno de Germán Gedovius. Técnicamente, los nuevos óleos eran un regreso a la Academia, tal vez para restaurar la dignidad del pintor y oponer su buena técnica, oficio correcto y la sobriedad de sus recursos a los niños prodigio de Ramos Martínez. La pureza en el color era

una condición para construir los efectos luminosos que buscaba, y éstos se regían por una norma: el claroscuro. El énfasis de Despojo humano en el cuerpo también puede considerarse una persistencia escolar, y la novedad consistió sólo en su deformación con fines expresivos no satíricos. La composición de este cuadro es de un rigor que habría hecho enfurecer a Ramos Martínez. Los cuadros en su conjunto son una reivindicación de la pintura culta, y es notable que entre los primeros en interesarse por el género haya estado Genaro Estrada, colonialista cuyo horror inicial por la insolencia de los vanguardistas ya se ha mencionado aquí.

Si Orozco parece conservador en la forma, sucede lo mismo con el tratamiento del tema. En los cuadros, la muerte es lo primero que se ve, asociada a las superficies blancas que crean el espacio. Después está la revolución, pero como guerra y no necesariamente como cambio justo. El matiz es importante: debido a un largo desarrollo historiográfico, nosotros podemos pensar en la Revolución, un proceso ininterrumpido desde Madero hasta Cárdenas; pero en los años veinte esa interpretación no se había generalizado. La Trinidad de la Prepa sólo autoriza a pensar que el pintor quería reflexionar sobre los efectos negativos de la violencia. Sucede lo mismo con los frescos que inició a principios de 1926 en el segundo piso. A la izquierda, una mujer embarazada, junto a ella un arado (que fecunda), otra mujer con un niño en los brazos y una más que se anuda un lazo en el pelo (¿y este motivo no es tan boticelliano como la Maternidad?). La embarazada mira a un hombre que acaba de terminar la fosa de su propia tumba y

duerme peligrosamente a su orilla, atrás, un maguey deforme refuerza la impresión: es la vida frente a la muerte. En seguida nos encontramos con un campesino que se despide de su madre, junto a ellos hay otro arado. A la derecha, una cuadrilla se dirige al trabajo. Siguen otros dos hombres que se despiden de sus madres, pero ahora no llevan azadones, sino cuchillos. Luego, una familia observa el progreso que trae la paz, pero en la última escena vemos la retirada de un nuevo grupo de campesinos, ya no al trabajo, sino a la guerra. Después de la revolución, la tiranía huertista, el triunfo carranclán, el obregonista y el fracaso delahuertista, Orozco pintó esta reflexión sobre los ciclos de la vida y la muerte, que no se contrapone a la teosofía de los primeros frescos sino en su mayor discreción y en el estilo. Incluso las casas que forman la escenografía del conjunto son las mismas pirámides que antes, apenas disfrazadas.

Lo que Orozco pintó sobre la revolución no fue una crónica, sino la muestra de su lejanía. El régimen lo había tratado mal, los levantamientos parecían no terminar nunca, y la política le parecía lo mismo que en tiempos de Madero: un embarradero de mierda. Siempre había alguna catástrofe externa que le impedía trabajar: lo habían expulsado de San Ildefonso en 1926, igual que en 1910 el estallido de la rebelión lo había dejado con los andamios puestos. En su rechazo, tomó distancia también de las actitudes vanguardistas, ya fueran las de los intuicionistas o las de los postcubistas, y regresó a las fórmulas de la Academia. No fue el único en alejarse del nuevo régimen en sus ideas. En la misma época, Atl le escribió desde Orizaba una carta melancólica:

"Un pilote y una cadena eran el principio de la división que existe entre la calle y la estación y en la cual yo muchas veces me recargué para dar órdenes a las gentes para salir a propagar barbaridades encerradas en conceptos estereotipados o a defendernos a balazos y lo único bueno que yo he aprendido de esta revolución es la manera de cómo no se deben hacer las revoluciones" (114).

14. Los horrores.

A esta intención se agregó otra. En 1926, cuando ya había reiniciado sus frescos, Anita Brenner le sugirió que hiciera una serie de dibujos con el mismo asunto. La autora de Idolos tras los altares buscaba que Orozco lograra una síntesis entre sus caricaturas y su obra monumental. El resultado fue una serie que llamaron Los horrores de la revolución, para establecer un nexo con Los desastres de la guerra, de Goya (115). Después de todo, Orozco era la reencarnación azteca de aquel pintor, y retomarlo le servía para representar al pueblo sin ser folklórico. Aún hace falta una recopilación completa de estos dibujos, de los que hizo una gran cantidad tanto en México como en Nueva York.

Las intenciones de las tintas son semejantes a las de los cuadros (cuando no se trata francamente de caricaturas), aunque las posibilidades expresivas del cuerpo humano se explotan más. Los cadáveres que aparecen en muchas de estas piezas, por ejemplo Campo de batalla, tienen el mismo aspecto que el Despojo humano: con los brazos ocultos por el cuerpo, y las piernas poco definidas

al final. Su autor explicó esta deformación debido a una pregunta agresiva que le hizo el periodista Miguel Bueno ante los murales de la Preparatoria: "Pero el público cree muchas veces en subterfugios para esquivar dificultades laboriosas o, en ocasiones, por ausencia de facultades. Por ejemplo, en esa morbidez, esa ausencia de rasgos anatómicos". La respuesta de Drozco es justo lo que estoy buscando decir: "Claro que a la simple vista parece más fácil trazar, por ejemplo, ese muslo en el que no aparece ningún relieve de los músculos. ¡Pero hay que hacerlo! La anatomía pudo haber sido en muy lejanos tiempos de difícil dominio porque había que estudiar directamente, pero no ahora, que existen las ilustraciones completísimas de los álbumes médicos. No hay que olvidar que la pintura es un arte ilusionista, es decir, que cuenta con dos dimensiones para desarrollar hechos que se desarrollan en tres dimensiones; por eso no debe llamar la atención que en beneficio de otras condiciones se suprima la anatomía. Esa actitud no estaría expresada tan vigorosamente si se hubiera usado la escuela profusa en detalles anatómicos, que hubiera absorbido toda la atención del espectador, desviándola de lo que se pretende hacer resaltar" (116). Así debe entenderse la respuesta que dio a fines de 1926 en una encuesta que hizo la revista Forma, cuando le preguntaron cuáles debían ser las fuentes para la enseñanza de las artes plásticas: "La única fuente de enseñanza para las artes plásticas de México, o de cualquier otro país, debe ser la naturaleza misma, tal como es. Las otras fuentes sólo pueden servir para hacer erudición y comercio" (117). "Tal como es" quería decir muchas cosas. Es conocida la

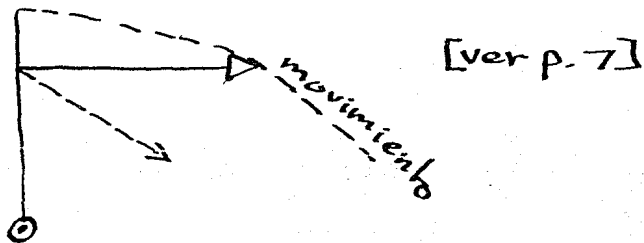
práctica de Orozco en la Academia, dibujando con el modelo en movimiento para llegar a resumir sus rasgos esenciales. Esta práctica de dibujante, que podríamos llamar "realista", es una constante en su obra; sin embargo, sus primeros murales eran una contradicción de ésta, pues para una persona imbuida en la teosofía, la naturaleza debía ser algo que estuviera más allá de las apariencias: al conocimiento del mundo sólo se llegaba a través de los símbolos. Esta idea, que desarrollaré en el capítulo que sigue, es importante para atribuir posibles intenciones a las obras, de acuerdo siempre con la evidencia histórica.

14. La cuarta dimensión.

En la iconografía se pueden encontrar algunas evidencias adicionales para atribuir fechas a los cuadros. Alma Reed reprodujo en la monografía de Delphic Studios un dibujo llamado Tren dinamitado, que contiene una estructura de madera idéntica a la de Despojo humano. Esta ocupa en la composición un lugar análogo: en el centro, cae sobre la intersección de las dos diagonales convergentes hacia abajo que dominan el dibujo. En ambos casos, este símbolo se asocia a cuerpos desnudos. La Casa arruinada del dibujo que hoy pertenece al Museo Albertina de Viena (reproducida en una litografía posterior) es la misma de El niño muerto, visualmente idéntica a la casa de Revolución (otro óleo fechado por la tradición en 1920) y a algunas en el segundo piso de San Ildefonso; todas ellas sustitúan a las pirámides de la

planta baja. También es idéntica su función "tectónica" (palabra horrorosa) y, sobre todo, su valor simbólico. Este simbolismo personal construido a base de objetos rotos que se relacionan por "presiones" y "tensiones", que poco después sistematizó en sus Cuadernos de apuntes, me hace pensar que los dibujos y los óleos son un conjunto que debió realizarse en la misma época.

Para cerrar con el mismo óleo que dio inicio a este texto, se puede mencionar un boceto de los Cuadernos muy semejante a Despojo humano (118). Aparece una figura humana tendida con un fondo oscuro, a su lado una anotación que le vendría bien a nuestro cuadro: "1o figura, 2o vacío, 3o pared o cortina". Abajo, en la misma página, dice: "Fuerza más efectiva, I Cuando está aplicada perpendicularmente a la resistencia, II cuando tiene mayor brazo de palanca", y la inscripción va acompañada por este esquema:



Casi parece inevitable la relación con las vigas de Despojo humano. En otra página, aparecen algunos prismas rotos y un hombre golpeando una viga por arriba, pero los Cuadernos se editaron cambiando las páginas de orden, por lo que no me fue posible averiguar si este dibujo estaba junto al anterior o era

algo distinto. De cualquier manera, la mano que golpea podría venir de un grabado de Gabriel Fernández Ledesma, donde un puño golpea un edificio (el imperialismo), rompiéndolo (119). El grabado se publicó en el número seis de Forma, el mismo en el que apareció un artículo de Charlot sobre los murales de Orozco en la Preparatoria, y estamos seguros de que éste recibió bastantes ejemplares de la revista en Nueva York, en julio de 1928, antes de conocer a Alma Reed (120). Basados en esto podríamos pensar que el primer dibujo de los Cuadernos era un boceto del óleo, y los siguientes una reflexión "metafísica" sobre el simbolismo de los volúmenes rotos (121).

En los Cuadernos, la nota dominante es el estudio de las relaciones entre las figuras de un cuadro, ya sean de "tensión" o de "presión" (atracción o repulsión). Esto nos da la pauta para comprender las razones más importantes de su manera de componer, tanto en el plano como en el espacio. Ya vimos cómo Orozco se percató de que el plano físico de un muro podía ser una limitación, pero no quedó satisfecho con el modo cubista adoptado por el resto de los muralistas para resolver este problema, fue entonces cuando pintó los Franciscanos, en los que omitió del todo el espacio, y la Trinidad, donde no lo desarrolló mucho. En éste último paffo, había tratado de representar un movimiento en el espacio sin romper la geometría plana del muro. El regreso a esta forma debió estimularlo un texto de teosofía que le recomendó José Juan Tablada en febrero de 1924: el Tertium Organum, de Petr Uspenskií (122).

Este tratado bordaba, en 350 tediosas páginas, sobre la

posibilidad de que no hubiera tres, sino cuatro dimensiones espaciales. La última, una cuarta perpendicular cartesiana, no podía ser vista como espacio por el hombre debido a la imperfección de sus órganos sensoriales, y por lo tanto se percibía como tiempo. De poder superar esta limitación, se habría hecho evidente de inmediato la verdadera unidad del mundo, organizado arbitrariamente por el hombre; una unidad que dependía principalmente de las formas y las funciones, no de la materia. La única posibilidad de que un ser humano llegara a comprender (no a percibir) el espacio tetradimensional era la analogía. Uspenskií citó a otro teósofo, Hinton, para explicar esto último: "Si nuestro espacio se encuentra en la misma correlación con el espacio superior en que se encuentra la superficie con nuestro espacio, puede suceder entonces que nuestro espacio sea realmente la superficie, es decir, el lugar de contacto de dimensiones superiores"... "Hay toda una serie de hechos que se agrupan bajo el nombre de tensiones superficiales, que son de gran importancia en la física y por los cuales se rige el comportamiento de la superficie de los líquidos. Y puede muy bien suceder que las leyes de nuestro universo sean las tensiones superficiales de un universo superior" (123) [el subrayado es mío]. La afinidad de Orozco con esta idea se evidencia en los Cuadernos, donde las relaciones entre las figuras de un cuadro se conciben como vectores, es decir, como relaciones mecánicas, y se habla de ellas precisamente como "tensiones" y "presiones".

No en balde habló Walter Pach de ese pintor "con la cabeza llena de matemáticas y otras materias revolucionarias" (124),

cuando éste lo visito en Nueva York, en 1928. Si Orozco no había leído el tratado de Uspenskii, por lo menos estaba familiarizado con sus ideas. En septiembre de 1928, poco después de asistir a una reunión en casa de Eva Sikelianos, escribió a Jean Charlot: "Claude Bragdon, el de la cuarta dimensión y el 'Tertium Organum', arquitecto y hermano en teosofía de Tablada, asistió a la Soirée. Tiene cara de merolico a la alta escuela" (125). En realidad, Bragdon era el que había traducido la obra de Uspenskii al inglés (al menos en la versión que consulté). Orozco ni siquiera recordaba bien al autor de la obra, y se refería a él despectivamente; pero este testimonio es de 1928, cuando su desconfianza hacia todo el mundo, especialmente hacia Tablada, se había acentuado. En la misma carta hablaba horrores de Alma Reed y de Eva Sikelianos, y es sabida la importancia que tuvieron ambas en su carrera, posteriormente. En cambio, es de notarse que le habla a Charlot como si se refiriera a un asunto familiar para ambos: "El de la cuarta dimensión y el 'Tertium Organum'". Mientras lo llamaba charlatán, se dedicaba a las más abstrusas especulaciones sobre la geometría; lo mismo que, años antes, había reclamado a Tablada que lo llamara "El Goya Mexicano" para luego ponerse a dibujar "Los horrores de la revolución"; o igual que, en 1923, se había declarado partidario de un arte "friamente geométrico", para luego burlarse de las "recetas dizque científicas, importadas de París". En el caso de Orozco, sólo podemos comprobar que conocía algo si es que alguna vez se tomó el trabajo de despreciarlo. Además, "la cuarta dimensión parece haber sido moneda corriente entre los artistas mexicanos de

vanguardia; ya he citado dos textos donde se la menciona: el de Diego Rivera (p. ___) y el de Genaro Estrada (p. ___).

Si comparamos el texto de Uspenskii con Despojo humano, concluiremos que éste último podría ser una alegoría para que el espectador, al notar la existencia de dos relaciones espaciales, una de dos y otra de tres dimensiones, intuyera la existencia de una cuarta, reservada a los superhombres. De ahí la ambigüedad deliberada del paisaje, la fragilidad de los objetos y la laxitud de las figuras: el mundo era apenas la pared de la caverna, donde se reflejaban las sombras, y sólo la comprensión del tiempo como espacio daría la posibilidad de encontrar un orden eterno. De ahí el regreso de Orozco a la geometría, que había abandonado para pintar sus Franciscanos, y su posterior adopción de la simetría dinámica de Hambidge. De ahí su retorno al paisaje, que había abandonado en 1924 para simplificar la composición y hacerla eficaz (el segundo piso de la Preparatoria era un paisaje en el que incluso usó "rosas y azules atmosféricos", como notó Jean Charlot) (126).

15. Clasicismo o expresionismo.

Por las razones enumeradas, no creo posible que los óleos sobre la revolución sean anteriores a 1924, año en que se inició el cambio crucial. Podría argumentarse que la geometría, el espacio y la representación del cuerpo humano son los problemas más importantes de la pintura occidental, y que difícilmente puede decirse que particularicen una época de un pintor. Incluso en lo

de la "cuarta dimensión", Diego Rivera parece haber estado muy cerca de Orozco [ver arriba, p. ____]; pero bastaría comparar las soluciones que adoptaron ambos en su pintura para darnos cuenta de la diferencia enorme que existe. Lo que caracteriza la obra de Orozco en este periodo es la solución particular que dio a esos problemas universales, que lo identifican con una tradición: el clasicismo. Su evolución, de la alegoría dogmática al simbolismo personal, habría complacido a Winckelmann, que concluyó de esta manera sus Reflexiones sobre la imitación del arte griego: "El pincel que maneja el artista debe estar inmerso en la inteligencia, tal como se dijo del estilete de Aristóteles: debe dar que pensar más que lo mostrado a la vista; y el artista alcanzará este objetivo cuando haya aprendido no a disimular sus pensamientos bajo alegorías, sino a formularlos en alegorías. Cuando tenga un tema poético, o que pueda llegar a serlo, lo haya escogido él mismo o le haya sido sugerido, su arte le inspirará el espíritu y despertará en él el fuego que Prometeo robó a los dioses. El conocedor tendrá que pensar, y el simple aficionado aprenderá a hacerlo" (127).

Orozco se pensaba a sí mismo como un pintor clasicista, según muestran las evidencias que he podido encontrar; o dicho de otra manera, creía compartir las mejores tradiciones del arte culto de todas las épocas; sólo si se pensara que el "expresionismo" es una cualidad espiritual y atemporal de los pueblos, o bien un adjetivo aplicable a determinadas soluciones pictóricas, y no una vanguardia de las artes plásticas, se estaría en condiciones de pensar que el pintor compartió esta última tendencia. A esto se

puede reparar que los Franciscanos sólo tienen las reglas que dicta su percepción, y es una objeción muy importante. Ante ella, habría que plantear el problema en otros términos, abandonando las etiquetas de "clasicismo" y "expresionismo".

Cuando Siqueiros y Charlot postulaban la existencia de leyes universales para la pintura, estaban favoreciendo a la razón sobre los sentidos, algo semejante a lo que había dicho Tatlin con respecto al monumento a la Tercera Internacional: "Declaramos nuestra desconfianza del ojo, y ponemos bajo control nuestras impresiones sensuales" (128). Con esto no quiero establecer una influencia directa de Tatlin, sino comparar: los primeros murales de Orozco ignoraban cualquier realidad perceptible, incluso la de su propio lugar; eran un manifiesto dogmático y ciego, "friamente geométrico". En cambio, los tableros que pintó en 1924 son lo opuesto: ya no se trata de ignorar que están en un edificio para el espectador, y en esto último se encuentra su condición más importante. No aludo a la "comunicación", sino a la vista. Esos frailes omiten incluso el paisaje, están dedicados sólo a los ojos; no hay sistema alguno, y la razón se limita a reconocer el lugar concreto en el que hay una pintura. La omisión absoluta de la ilusión espacial es deliberada: Orozco no hizo caso de lo que pudiera entorpecer su expresión de buenos sentimientos cristianos. Los cuerpos están una situación, representados en una superficie, y se busca su esencia en los sentimientos piadosos, no idealizarlos matemáticamente. Si en la planta baja había símbolos, de los franciscanos no podría decirse que simbolicen nada. El ojo no encuentra un infinito, y se ve obligado a recorrer las figuras

porque su razón está en ellas mismas, y no en lo externo a la representación.

El contraste con la bóveda de la primera escalinata no podría ser mayor: Cortés y la Malinche son símbolos en una alegoría histórica, pese a lo similar del tema, pues cuando Orozco retomó el trabajo, en 1926, moderó el espíritu "realista" que lo había embargado momentáneamente. Las nuevas alegorías se referían, otra vez, al eterno retorno y a la cosmovisión teosófica. De todas maneras, las modificaciones y síntesis de la anatomía ya no se relacionaban con algún sentimiento, sino con la muerte. Había otra vez paisaje, y a veces, como en El viejo orden, ni siquiera ilusionismo sino una representación racional del espacio. A partir de aquí, Orozco vistió sus alegorías con muchos "ismos", pero no fue hasta mediados de los cuarenta, cuando dibujó grabados como Invalído, Desocupados o Loca que liberó de nuevo el dibujo a la percepción. Aún en Los horrores de la revolución y en sus litografías de 1935 (Las masas, Manifestación, Turistas y aztecas), donde las normas llegan a desaparecer, el deseo evidente es abominar de la irracionalidad mundana, por la añoranza de una razón que no parecía encontrarse sobre la tierra y que seguro no estaba en esa carne marchita que nadie dibujó como él. Podríamos decir intelectualismo, y para los años veinte clasicismo, pero tomando en cuenta que tal vez esto fuese pura ideología, siempre con la conciencia de que es un razonamiento historicista ("Orozco no sabía que era expresionista, y se consideraba en cambio un orgulloso alumno de la Academia"); el horror y la violencia de su obra lo hemos sentido, antes de cualquier reflexión, todos los que

a ella nos hemos acercado.

16. Conclusiones.

Así, los cuadros debieron hacerse entre 1926 y 1928. Pero este trabajo quedaría trunco si no hubiera una explicación del error cronológico. Creo que ésta debe encontrarse en dos vertientes: la primera es la enemistad de Orozco con Rivera; la segunda, tal vez más importante, es la interpretación que daba aquel a la historia del arte mexicano.

Además de muchas causas de enojo personal (me remito de nuevo al libro de Charlot) entre ambos hubo una diferencia de principio: el primero se acercó paulatinamente al intuicionismo y al folklorismo, mientras que su rival jamás concedió sinceramente nada a estas corrientes. La competencia lo llevó al extremo de la paranoia. En mayo de 1926, escribió a Anita Brenner: "The leader ha vuelto a las andadas: cierta figura que pinté hace un mes en un edificio público ha aparecido en otro edificio público. Esto ya parece una canallesca persecución" (129). Cuando intentó hacer pública su enemistad, no le fue permitido. En 1926 apareció esta nota de Salvador Novo, que era censor de la revista Forma: "La favorable apreciación de la obra de Rodríguez Lozano, debida a José Clemente Orozco, debía ocupar el espacio de estas columnas; pero por entrañar un ataque muy violento, dirigido a otro pintor, y muy fuera de la obra juzgada, se ha retirado de esta página" (130). Novo era justo quien, unos días antes de la expulsión de la Prepa, había escrito un artículo en defensa de Rivera donde

acusaba a Orozco de pintar una anatomía demasiado obvia y figuras muy feas. Seguramente el artículo censurado es el que reproduce fragmentariamente Alma Reed: "¡Pobres indios! Los encomenderos aún existen y son aplaudidos y anuncian con megáfonos de barata su apolillada mercancía. ¿A cómo el ciento de ídolos? ¡Pobres indios! ¡Les roban la estética de sus antepasados! ¡Saludo fraternalmente a Manuel Rodríguez Lozano, PINTOR, y rebelde contra el robo de ídolos!" (131).

En 1927, Xavier Villaurrutia escribió para Forma un artículo que concluía con la ponderación de varios pintores contemporáneos: "De todos queda, si no la estampa de su conciencia artística, la huella de su fervor. Fervor nunca visto antes en México y que ahora ha desaparecido definiendo, sobre todas, la obra de dos pintores: Diego Rivera, Clemente Orozco" (132). Los "dos grandes" se habían quedado solos, y para determinar quién era el mejor debían destruirse mutuamente. Parece que esta rivalidad fue una causa indirecta para que Orozco emigrara a Nueva York en 1927 (133).

Otro motivo de discordia era la invención del fresco. Es sabido que casi todos los pintores mexicanos se atribuyeron de alguna manera el redescubrimiento de esta técnica, y Orozco no fue la excepción. Cuando se le preguntó sobre la afinidad entre sus obras y las de Rivera, en 1926, contestó: "Si acaso porque los dos empleamos el fresco, que yo descubrí en México" (134). Rivera no fue el único pintor mitómano, y a veces me pregunto si podríamos encontrar a alguno que dijera la verdad. Parecen divertirse al confundir a los perezosos y engañar a los ingenuos, contándoles

historias increíbles sobre las obras que tienen frente a sí. Por ejemplo, cuando Orozco estuvo en Nueva York, les dijo a Alma Reed y a Eva Sikelianos que los pintores mexicanos trabajaban en las trincheras, dibujando mientras las balas silbaban sobre sus cabezas (135). Debido a esto, la Reed hizo prevalecer la creencia de que Los horrores de la revolución venían de bocetos dibujados durante la lucha armada. Ahora bien, poco importa si esto es verdad o no, el hecho es que ninguno de estos bocetos ha llegado hasta nuestros días, Anita Brenner no los vio (y de ella fue la idea de los dibujos) y aunque hubieran existido, es imposible que llevaran ya la intención de representar la lucha armada como el eterno retorno de la violencia. Orozco dejó que sobreviviera esta versión, y en 1928 se irritó por un artículo de Anita Brenner que elogiaba la obra de Goitia, "la revolución en su más completo sentido", y en cambio señalaba que Orozco había sido un caricaturista durante la guerra civil (136).

La monografía de Delphic Studios, que fue el primer lugar en que aparecieron los óleos con las fechas que he intentado destruir, decía que entre sus frescos de la Preparatoria La huelga, La trinchera, Destrucción e Ingenieros eran de 1924, en tanto que ubicaba a los Franciscanos en 1926 (137). Años más tarde, Justino Fernández hizo un catálogo de la colección de Alvar Carrillo Gil en el que fechó las litografías que reproducen los murales de la Preparatoria en 1926, lo cual no era posible, pues Orozco no hizo litografía alguna antes de viajar a Nueva York (138). El artista no protestó en ninguno de los dos casos; de la cronología, sólo le importaba que ésta no comenzara con el regreso

de Diego Rivera. En 1935 le recomendó a Luis Cardoza y Aragón que tuviera presente el desarrollo del arte en las dos primeras décadas del siglo para el libro que estaba escribiendo sobre el arte mexicano: "Parece que todos los escritores, sin excepción, se han puesto de acuerdo para ignorar de un modo absoluto la pintura y los esfuerzos de los pintores antes de 1922. Tal parece que apareció el 'Mesías' de improviso sin ningún 'Juan el bautista' que lo anunciara ni ningún antecedente ni causa" (139). Se debe en gran medida a Orozco, que a través de Cardoza y Aragón y en su propia Autobiografía consignó datos importantes, que hoy en día consideremos a la exposición mexicana de 1910 el acontecimiento inicial de la pintura moderna en México.

Una vez desentrañada la maraña cronológica, nosotros podríamos hacer lo mismo que Orozco, indagar sobre el arte mexicano de principios de siglo y sobre la enseñanza que recibieron los pintores formados en la Academia para ver el origen de algunas costumbres que he señalado aquí. La obsesión por el dibujo anatómico del cuerpo humano, la perspectiva, el claroscuro y los materiales de la pintura tuvieron que ser una herencia de los talleres de Gedovius y Fabrés, según se desprende de las memorias de Orozco y de Siqueiros (140). Es en estos dos pintores las reminiscencias del estilo viejo son más claras; una investigación del problema nos aclararía las preguntas que apenas se empiezan a formular. Nos llevaría, sobre todo, a encontrar algo que he omitido deliberadamente de este texto: lo que permanece. La conciencia varían, pero quedan las costumbres. Buscar el cambio era la única manera de llegar a fechas satisfactorias para los

cuadros. Si se aceptan las que propongo, faltará explicar la persistencia de tradiciones disímolas: el modernismo de Ruelas, Gedovius y Fabrés; la concepción de la pintura como un problema intelectual y como un oficio al que se llega trabajosamente; la desconfianza del impresionismo, y luego del intuicionismo; la búsqueda de esencias en las figuras; los escorzos forzados; y el uso de temas históricos para la alegoría. Ese sería tema de otra investigación, ya no de esta.

17. Apéndice.

Esta entrevista apareció en El Imparcial el 23 de noviembre de 1926. No debe confundirse a este diario con el que, con el mismo nombre, apareció a principios de siglo. Fue otro Imparcial que al parecer duró sólo un año. Llegué a la entrevista por la cronología de Clemente Orozco Valladares (141), que la reproduce, aunque omitiendo algunas frases. La incluyo aquí completa por el interés que tiene para mi trabajo.

EL ARTE DE DIEGO RIVERA ATACADO POR EL GENIAL ARTISTA C. OROZCO.

EL DISCUTIDO PINTOR VISTO POR UNO DE LOS ARTISTAS MEXICANOS.

Niegan los que pintan grandes muros que Orozco haya iniciado el Renacimiento de la Pintura Mexicana.

Pero el Artista Manco asegura que cuando Rivera llegó de Europa no conocía siquiera el procedimiento en boga.

(POR MIGUEL BUENO)

Hemos logrado una entrevista con un tema que interesa a todo México. Lo aseguramos así, porque no hay nadie a quien no haya intrigado en un modo o en otro la novísima escuela pictórica, que ha llenado de figuras raras, de extraños colores y de asuntos político-sociales, las paredes de algunos edificios públicos, dependientes de la Secretaría de Educación.

Cuando nosotros también, que, a pesar de tener oficio periodístico, declaramos que estamos muy lejos de dominar la técnica de la pintura para cuya comprensión completa se necesitan largas lecturas y tantos años en ambiente; cuando nosotros, decíamos, hemos expuesto ante colegas cuya mayor edad nos sugería la esperanza de recibir una buena explicación, nuestro asombro por aquellas figuras que se ofrecen al ojo profano como deformaciones incomprensibles, que no tienen siquiera la atrayente fealdad de los monstruos, recibíamos siempre la misma concisa respuesta: "¡Oh, Diego Rivera es un pintor genial!" Y la misma reticencia de este pintor, cuando se ha referido a su arte: comenta sólo los asuntos de sus obras; pero nunca se le ha ocurrido hablar de su técnica, que es lo que inquieta a todos.

Por amistad unos con los pintores, por creerse otros en la obligación de conocer el secreto por el cual debe pintarse de ese modo, el caso es que en México nadie se ha puesto a indagar, a requerir de los propios artistas la legitimación de su procedimiento. Todo el que ve los frescos de la Secretaría de Educación y de la Escuela Preparatoria, o ríe con desprecio, o si ha conocido manifestaciones normales del talento de los artistas, calla reservadamente.

Nosotros hemos hecho lo que todos quisieran hacer, y le lanzamos la pregunta a José Clemente Orozco. He aquí su respuesta sencilla e inesperada:

Este gran manco ilustre, que a pesar de su hurafía modestia ha

logrado ser el único que haga sombra a la figura corpulenta de Diego Rivera, está trepado en un andamio, decorando los corredores del patio principal de la Preparatoria. Desciende lentamente, asegurando con cuidado el mufón del brazo izquierdo, usándolo como un garfio.

La cara de José Clemente Orozco tiene algo de melancolía y algo de retraimiento. Los anteojos le dan mayor austeridad. Viste vulgarmente. Ningún detalle del ya casi extinto uniforme de los artistas. Ni corbata de vuela, ni ancho sombrero negro, ni largas melenas. Su modestia es tan exagerada, que es casi antipática. Nos hubiera agradado más hablando con ligera fanfarronería, con esa jactancia que no ofende en los hombres de mérito reconocido. Habla con seguridad, y aunque su sonrisa lo ha anunciado como tímido, después descubrimos que posee una gran seguridad de sí mismo.

Ante su misma obra queremos hacerle nuestras preguntas. Vamos a la escalera del patio principal, que está toda decorada por él.

-- ¿También el fresco de arriba es suyo? ¿Aquella feria de pueblo, llena de colores?

El sonríe contra la viveza de las luces, contra los "colorines", como él dice, tal vez porque tengan reminiscencias del gusto chillón de los espíritus simples.

OFENDIENDO LA AUTONOMIA DE LA PINTURA.

En su obra creemos ver el predominio de los colores opacos, de las tonalidades muertas; pero siempre en relación con la colocación del sitio en que se ejecuta. Los vanos de la escalera, pro ejemplo, penumbrosos como son, piden el matiz obscuro, y en esas bóvedas, irá también sabiamente un asunto sombrío: La Conquista. Con mayúsculas, porque Orozco odia la particularización de su arte. Y aunque allí aparezcan Hernán Cortés oprimiendo la mano de la Malinche y el indio, que es el vencido yacente bajo el pie del fuerte intruso, las figuras están desnudas, libres de ropajes que las localicen en el tiempo. Así es la conquista de todos los tiempos. Como la bondad, la religión, que no tienen ni patria ni épocas, aunque allí queden representadas por el misionero de aire franciscano que abraza a... no se sabe a quién, porque sólo se ve un vientre hinchado que descubre al mismo tiempo las costillas y unas piernas que se plegan en el sufrimiento más horrible. Aquí el pintor parece haber huido de la elocuencia del rostro, tan fácil de lograr, y nos presenta todo el horror de la momia, cuyos miembros se retuercen horriblemente fascinadores, más subyugantes que las facciones mismas.

-- ¿Y ese maguey a los pies del grupo, está haciendo ambiente?

Orozco contesta casi horrorizado:

No señor. Ese maguey está allí porque había que poner algo en ese lugar, algo que desde luego correspondiera a lo demás; pero correspondiendo sólo a la armonía de los colores y de las figuras. Qué tenacidad para encontrar explicación, para pedir explicación, más bien a los caprichos de la pintura, que debe apelar a los ojos, de la manera que la música habla a los oídos, para el sólo

deleite de éstos. Cuando se escucha una melodía, poco importa conocer si tiene algún tema, porque el goce ha entrado ya por los oídos. El pintor puede tomar su paleta, vaciar los colores como en un puñado que se arroja y hacer las formas más caprichosas con sólo que tengan la armonía necesaria para hacer su vista agradable. Independientemente de eso, la pintura puede ser un instrumento, expresar alguna idea; pero siempre debe tener vida propia, aunque se le prive de todo significado. La misión del pintor, es reproducir o inventar figuras de gusto.

LAS FIGURAS MODERNAS SON FRUTO DEL GUSTO PERSONAL.

-- ¿Así es que en las figuras de la escuela moderna...?

--Esas figuras son así, porque en ellas va el gusto personal del artista. Lo que falta es adaptar al público, que a veces las rechaza porque no está acostumbrado a ellas. El gusto es la única razón de ese aspecto que extraña a la gente.

--Pero el público cree muchas veces en subterfugios para esquivar dificultades laboriosas, o, en ocasiones, por ausencia de facultades. Por ejemplo, en esa morbidez, esa ausencia de rasgos anatómicos...

-- Claro que a la simple vista parece más fácil trazar, por ejemplo, ese muslo en el que no aparece ningún relieve de los músculos. ¡Pero hay que hacerlo! La anatomía pudo haber sido en muy lejanos tiempos, de difícil dominio, porque había que estudiar directamente; pero no ahora que existen las ilustraciones completísimas de los álbumes médicos. No hay que olvidar que la pintura es un arte ilusionista, es decir, que cuenta con dos dimensiones, para expresar hechos que se desarrollan en tres dimensiones. Por eso no debe llamar la atención, que en beneficio de otras condiciones, se suprima la anatomía. Esa actitud no estaría expresada tan vigorosamente si se hubiera usado la escuela profusa en detalles anatómicos, que hubieran absorbido toda la atención del espectador, desviándola de lo que se pretende hacer resaltar.

--La gente encuentra cierta identidad entre el estilo suyo y el de Diego Rivera. Probablemente habrá quien diga, a la simple vista, que estas pinturas de usted, aquí en la Preparatoria, parecen hechas por él.

LOS PLAGIOS DE DIEGO RIVERA.

Eso sólo podrá decirlo quien no entienda una palabra de pintura. Somos completamente distintos. Aunque por otra parte, se explique que la gente tenga semejante creencia, ya que incapacitada la mayoría para juzgar por sí mismos, aceptan lo que se dice, y Diego Rivera se ha encargado de explotar siempre el incidente en tal forma, que nosotros, los demás, aparecemos como sus discípulos. Hace algún tiempo, un grupo de estudiantes, hostigados por ciertos profesores de la escuela sin sentido ético,

araffaron nuestras obras, que aparecieron, sin duda, grotescas ante sus ojos. Diego Rivera, en esa ocasión se encargó de decir que habían sido destruidas las obras de sus discípulos, y luego todo el mundo, hasta los reporteros de los periódicos, que podían haberse cerciorado personalmente, aseguraron que se habían revuelto los estudiantes contra las pinturas de Diego Rivera. ¿Pero qué semejanza puede establecer un aire de escuela entre mis obras y las de él? Si acaso, porque los dos empleamos el fresco, que yo descubrí en México. Claro que esto fue descubrir la sopa de fideos; ipero Diego, que venía de Europa, no lo empleó hasta que examinó mis obras!

¿Seguir yo las tendencias de Diego Rivera? Para eso, recurro a las fuentes directas del Museo Nacional. A los códices, a los restos de arte aborigen que Diego Rivera reproduce en sus trabajos; hasta el mismo Giotto. Yo podría, ante la obra suya, ir haciendo referencia del plagio en cada detalle, declarando el autor de dónde está tomando cada uno.

--Pero es que Diego Rivera, no sólo en México, sino en Los Angeles, acaba de aparecer altamente meritorio.

-- Sí, hubo un fragmento que le premiaron; pero allá también padecen ignorancia. Si en México se preocuparan más por dar a conocer el arte aborigen, Diego Rivera no hubiera aparecido nunca como un creador original.

-- Diego está considerado como el pintor de la raza.

EL SARAMPION INDIGENISTA.

-- Lo que él hace en esa profusión de indios en sus cuadros es adular el sarampion indigenista que padecen hoy los políticos. Por lo demás ese arte que reproduce el sarape de Saltillo y el sombrero de petate, es el más productivo, porque el mexicano que quiera ganar mucho pintando, tiene que exportar su mercancía por el Norte, en donde por exotismo, lo que le interesa es el tipo del hombre de campo. Ese es un arte para la exportación. Pero pintarlo en México no tiene legitimación. El hombre de la ciudad no comprende, no siente al indio, y éste quiere dejar de ser indio. Eso lo sabemos todos, y hay que decirlo, a pesar de la moda falsa. Vea usted allí, en el entresuelo, yo he querido apartar de la idea general. Entre nosotros, y esto sucede aún en el teatro, cuando se quiere interpretar la vida mexicana, se echa todavía mano del indio, y así se va haciendo un arte que no complace a nadie. Aquí, yo he querido usar tipos sociales de la ciudad, que al mismo tiempo ofrecen temas universales. Usted me ha dicho que se entusiasma más con estas figuras que con las del corredor del piso superior, en que aparecen escenas del pueblo. Y es que está usted más identificado con ellas. Yo mismo, que soy un pintor retratista, un pintor psicólogo, pintaría con esfuerzo a las gentes del pueblo, y no por otra cosa, sino porque su interpretación sería difícil para mí.

EL HUMORISTA DEL SOCIALISMO.

Realmente, es muy hermoso el conjunto de frescos de los corredores del entresuelo. Las figuras aparecen más llenas de vida que las otras del autor. Se nota en la perfección del trazo, el dominio del natural de Orozco, su sinceridad. El conocimiento profundo y detallado de esos tipos, ha producido la obra perfecta.

En ese lienzo, ha dejado Orozco el fracaso de los más grandes fetiches de la época en México; de los más grandes fetiches de la humanidad de todos los tiempos como corrige él con su tendencia a la universalización. El obrero se arrastra con su traje de mezclilla en postura de cuadrúpedo, llevando sobre su espalda a un pequeño ser, una especie de gnomo doméstico, rechoncho, de cara redonda y abultada, de labios gruesos, con un gorro carnavalesco, que prolonga enormemente su comicidad. Ríe feliz, con una contracción en los labios, que atenúa la crueldad del sentido, porque su risa lo hace bonachón, inconsciente de su malignidad a pesar del brillante descomunal, que por falta de hábito lleva en el dedo índice. Nos detenemos con deleite en esta figura. Aquí comenzamos a observar los aforismos de Orozco. Esa pintura tiene vida propia. Sin significado alguno, nos quedamos allí, por la figura llena de gracia del duendecillo.

Todos los frescos del entresuelo comentan amargamente la lucha de clases. Orozco se revela aquí como un gran escéptico de ella. Hay una escena en que el pintor parece cometer un anacronismo, cuando retrata la juerga fraternal de los patronos ante la mesa alegre, mientras abajo los obreros ríen. Aquí, parece que para Orozco las condiciones sociales, la fraternidad sindical, es sólo una palabra y los proletarios se dividen en rencillas ante los ojos gozosos del burgués. Este asunto, es un gran atrevimiento. Será quizás también un gran acierto.

Entre este grupo de ironías, hay una que resume toda la incredulidad, toda la amargura de Orozco. El le ha llamado "El Basurero", porque allí están un montón de cosas inútiles: el gorrillo de la Libertad, la corona regia, la bandera proletaria... Las ha querido colocar allí, sobresaliendo entre los desperdicios de la sociedad, porque Orozco duda, en general, de todo el orden social de ahora.

Poco hemos visto de Orozco, pues ha sido solamente su obra en la Preparatoria; pero nos ha bastado para comprender la amplitud de su temperamento. Como todos los grandes artistas, su espíritu no es uniforme sino que abunda en emociones de todo género. Allí es Orozco un humorista que sabe conocer las grandes mentiras, aunque se hayan disfrazado de verdades magnas y sonríe del socialismo, en este momento en que todos creen que ha triunfado. En "La Conquista", sabe sentir la piedad de los misioneros, que expresa en figuras venerables. Y, íese carifón con que están pintados los hombres del pueblo, que han terciado las cananas sobre sus ropas cotidianas y las soldaderas, más agobiadas que con el fusil ellos, llevando a cuestas todo lo que poseen en la tierra!... En estas figuras ha puesto el autor su credo socialista, que es el amor cristiano.

EL SUELDO DE UN GRAN ARTISTA.

En el centro del amplio patio central, desde donde se tiene la impresión completa de la pintura de Orozco, convenimos en que esa emoción de arte, la debemos al Ministro que supo conseguir el presupuesto de la educación que llegara a igualar a los gastos de guerra. Recordamos las murmuraciones, los reproches de que todo el dinero se iba en pagarse su pequeño remedo de corte a lo gran monarca y los reproches y las murmuraciones, los borramos de nuestra memoria, desde que comprendemos que hombres como José Clemente Orozco participan de ese presupuesto.

Por eso, para alegrarnos con la vida cómoda que ha de permitirle su sueldo espléndido, le preguntamos y lo vemos sonreír, porque ha supuesto nuestra confusión:

-- ¡Ocho pesos diarios!

18. Notas.

1. José Clemente Orozco, s.p.
2. Carrillo, Obras de Orozco..., 10.
3. Ramírez, "Artistas e iniciados...", 79.
4. Debo esta observación a Jacquelynn Baas.
5. Reed, Orozco, 32.
6. Orozco, Autobiografía, 41.
7. Cabildo, "La exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes".
8. Charlot, El renacimiento..., 251.
9. Orozco Valladares, Orozco..., 53; Orozco, Cartas a Margarita, ilustración 1.
10. Actualmente están en la colección Carrillo Gil.
11. El catálogo se reproduce en Orozco Valladares, Orozco..., 80.
12. Reed, Orozco, 32.
13. El combate, que como los demás pertenece a la colección Carrillo Gil, está viajando por Europa y no me fue posible estudiarlo.
14. Revueltas, Los días terrenales, 15.
15. Pérez Mendoza, "La primera exposición de los grupos 'acción de arte'".
16. Orozco Valladares, Orozco..., 119, 121.

17. Orozco Valladares, Orozco..., 241-242.
18. Pach, "Impresiones sobre el arte actual de México" 135.
19. [Dominguez], "El homenaje del Consejo..."; el artículo de Tablada se incluye en Del Conde, José Clemente Orozco..., 31-38.
20. Orozco, El artista en Nueva York, 135-139.
21. Charlot, El renacimiento..., 253-254.
22. Krauze, Caudillos culturales..., 79-82.
23. Krauze. Caudillos culturales..., 157.
24. Orozco, Autobiografía, 83-84.
25. Tibol, José Clemente Orozco, 61-62.
26. Charlot, El renacimiento..., 303-304.
27. Del Sena, "El Doctor Atl conferencista", 9.
28. Toussaint, "La exposición del Doctor Atl", 53, 54.
29. "La conferencia del pintor Diego Rivera".
30. Moysén, Diego Rivera, textos de arte, 38.
31. Eisen, Rodin, 5.
32. Moysén, Diego Rivera, textos de arte, 38.
33. Brenner, "David Alfaro Siqueiros, 79.
34. Garrido, "La escultura cubista en México".
35. Schneider, El estridentismo..., 46, 47.
36. Pérez Mendoza, "La primera exposición de los grupos 'acción de arte", 35-36.
37. Rodríguez Lozano, Pensamiento y pintura, 81.
38. Estrada, "Pero Galín", 133-134.
39. Charlot, El renacimiento..., 222.
40. Charlot, El renacimiento..., 170.
41. Debroise, Diego de Monparnasse, 118-129.

42. Moyssén, Diego Rivera, textos de arte, 48-49.
43. Moyssén, Diego Rivera, textos de arte, 74-77.
44. Gamboa, Diario de -----, 244-245.
45. Azuela, Diego Rivera en Detroit, 278.
46. El testimonio de Fernando Leal se incluye en Charlot, El renacimiento..., 198.
47. Charlot, El renacimiento..., 181-223.
48. Charlot, El renacimiento..., 210, 205.
49. Charlot, El renacimiento..., 210-211.
50. Charlot, El renacimiento..., 216-217.
51. El testimonio de Alva de la Canal se incluye en Charlot, El renacimiento..., 208-211.
52. Fernando Leal, en la nota que incluye Charlot, El renacimiento..., 205, afirma que él y Charlot tenían incluso un plan general de color antes de empezar a pintar, aunque luego éste fue roto por el francés. Afirma que Revueltas y Alva de la Canal también tuvieron en principio un proyecto común. Las desavenencias personales parecen haber comenzado cuando los cuatro ya estaban pintando.
53. Acevedo, Disertaciones de un arquitecto, 129.
54. Acevedo, Disertaciones de un arquitecto, 155.
55. Acevedo, Disertaciones de un arquitecto, 9-20.
56. García, La arquitectura en México, s.p.
57. Mariscal, La arquitectura en México, VIII.
58. Toussaint, Saturnino Herrán y su obra, 21, 17.
59. Charlot, El renacimiento..., 189-190, 208, 86.
60. Charlot, El renacimiento..., 43.
61. "Hernández Araujo" "El movimiento actual de la pintura en México" [I].
62. "Hernández Araujo" "El movimiento actual de la pintura en México" [III].
63. "Hernández Araujo" "El movimiento actual de la pintura en México" [IIII].

64. "Hernández Araujo" "Aspectos comparativos..."
65. "Teatro y nacionalismo".
66. "Hernández Araujo" "El movimiento actual de la pintura en México" [IV].
67. [Murillo], "¿Renacimiento artístico?"
68. Moysén, Diego Rivera, textos de arte, 52-56.
69. Orozco, El artista en Nueva York, 135-139.
70. Orozco, Autobiografía, 32, 36, 54-55.
71. Orozco, Autobiografía, 17, 18, 31-32. "Hernández Araujo" "El movimiento actual de la pintura en México" [IV].
72. "Homenaje del Consejo Cultural al poeta José Juan Tablada"; [Dominguez], "El homenaje del consejo..."
73. Ramírez, "Artistas e iniciados...", 90-95.
74. Fernández, Textos de Orozco, 70.
75. Sánchez, Artículo inédito, 6. Debo a Jacquelynn Baas la gentileza de haberme permitido una fotocopia de este valioso testimonio. La cita dice en inglés: "Mexican use a lot of diminutives. 'Lamidito' is what a dog does when he licks his wounds. 'Lamidito' applied to painting, means that the artist goes over the same area over and over again, like an artisan"...
76. Fernández, Textos de Orozco, 153.
77. Fernández, Textos de Orozco, 153.
78. Me ayudé con la reconstrucción que aparece en V.A., Orozco, una relectura, figuras 1 y 2. Las fotos también se reproducen ahí.
79. Charlot, El renacimiento... 329.
80. Michel, "La exposición de arte belga".
81. Charlot, El renacimiento..., 133, 282.
82. Rodríguez Lozano, Pensamiento y pintura, 61.
83. Fernández, Textos de Orozco, 78-79.
84. Siqueiros, Me llamaban "El Coronelazo", 194.

85. Charlot, El renacimiento..., 273, 275, 324; Charlot, "José Clemente Orozco, su obra monumental", 38.
86. Lazo, "Nuevos frescos de José Clemente Orozco", 31.
87. Charlot, El renacimiento..., 189.
88. Orozco Valladares, Orozco..., 145.
89. Charlot, El renacimiento..., 324.
90. Orozco Valladares, Orozco..., 146, reproduce el grabado en cuestión.
91. Fernández, Textos de Orozco, 154.
92. Fernández, Textos de Orozco, 73.
93. Orozco, El artista en Nueva York, 140.
94. Krauze, Caudillos culturales..., 178-179.
95. Charlot, El renacimiento..., 308-342.
96. Reed, Orozco, 59.
97. Charlot, El renacimiento..., 308-319.
98. Rodríguez Lozano, Pensamiento y pintura, 82-83.
99. Orozco Valladares, Orozco..., 150-151.
100. Orozco, Autobiografía, 54-55.
101. Carrillo, Obras de Orozco..., Addenda.
102. Además de la Addenda al libro de Carrillo, estas caricaturas se pueden ver en Sainete, drama y barbarie.
103. Toro, "Un pintor de la raza".
104. Charlot, El renacimiento..., 101-104.
105. Orozco Valladares, Orozco..., 143-144.
106. Orozco Valladares, Orozco..., 159.
107. Orozco Valladares, Orozco..., 164.
108. Orozco Valladares, Orozco..., 172-173. Es extraño que, pese a todas las evidencias en contra que reproduce en su libro, el hijo del pintor mantenga que los cuadros son de principios de la década.

109. Charlot, "José Clemente Orozco, su obra monumental", 294.
110. [Toor], "Nota sobre los colaboradores".
111. Orozco, El artista en Nueva York, 31.
112. Charlot, "Un precursor del arte mexicano".
113. Las calaveras se reproducen en Sainete, Drama y barbarie, 74, 85, y se publicaron originalmente el 1 de noviembre de 1925; el artículo de Charlot había aparecido en El Universal Ilustrado en agosto de 1925.
114. Orozco Valladares, Orozco..., 71.
115. Orozco Valladares, Orozco..., 164, cita fragmentos del diario de la Brenner.
116. Ver apéndice.
117. "Encuesta", 15.
118. Orozco, Cuadernos, 198.
119. Fernández Ledesma, "Grabados en Madera", 25.
120. Orozco, Cartas a Margarita, 119.
121. Esto no sería cierto si, como dice Tibol, los cuadernos fueran todos de 1931 (Orozco, Cuadernos, 12), pero como la autora no aporta evidencia de que no pudieran empezarse antes, sigo en mi creencia.
122. Orozco Valladares, Orozco..., 136.
123. Uspenskii, Tertium Organum, 41.
124. Pach, "El arte en México", 336.
125. Orozco, El artista en Nueva York, 103.
126. Charlot, "José Clemente Orozco, su obra monumental", 293.
127. Winkelmann, Reflexiones sobre la imitación del arte griego..., 80.
128. El manifiesto de Tatlin, Shapiro, Meyerzon y Vinogradov se incluye en Bann, The Tradition of Constructivism, 17.
129. Orozco Valladares, Orozco..., 162.
130. V.A., "Manuel Rodríguez Lozano".

131. Reed, Orozco, 206.
132. Villaurrutia, "Historia de Diego Rivera", 227.
133. Orozco, Cartas a Margarita, 24.
134. Ver apéndice.
135. Reed, Orozco, 51.
136. Reed, Orozco, 131.
137. José Clemente Orozco, s.p.
138. Fernández, Textos de Orozco..., 51-52. Las fechas correctas pueden encontrarse en Orozco, Cartas a Margarita, 169-170 y 173.
139. Cardoza y Aragón, Orozco, 298.
140. Orozco, Autobiografía, 83, Siqueiros, Me llamaban "El Coronelazo", 83, 88-89.
141. Orozco Valladares, Orozco..., 165-171.

19. Bibliografía.

- Acevedo, Jesús T., Disertaciones de un arquitecto (pról. de Justino Fernández, notas de Alfonso Reyes y Federico Mariscal), México, Ediciones de Bellas Artes (INBA), 1967, 102 p. (Ayer y hoy 5).
- Azuela, Alicia, Diego Rivera en Detroit, México, UNAM, 1985, 281 p. il.
- Bann, Stephen, The Tradition of Constructivism, New York, The Viking Press, 1974, 334 p.
- Brenner, Anita, "David Alfaro Siqueiros; un verdadero rebelde en el arte", en Revistas Literarias Mexicanas Modernas; Forma, 79-81.
- Bueno, Miguel, "El arte de Diego Rivera atacado por el genial artista C. Orozco", El Imparcial, 23 noviembre 1926, p. 1, 5.
- Cabildo, Raziél, "La exposición de la Escuela N. de Bellas Artes" Revista de revistas, México, 7 mayo 1916, p. 11.
- Cardoza y Aragón, Luis, Orozco, México, UNAM, 1959, 317 p. il.

Carrillo Gil, Alvar, Obras de Orozco en la colección Carrillo Gil; complemento y notas del Dr. -----, México, edición del autor, 1953, paginación varia, il.

"La conferencia del pintor Diego Rivera" Excélsior, México, 21 octubre 1921, p. 11-3.

Charlot, Jean, "José Clemente Orozco, su obra monumental", en Revistas Literarias Mexicanas Modernas; Forma, 288-307.

-- "Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posadas", en Orozco, El artista en Nueva York, 150-154.

-- El renacimiento del muralismo mexicano; 1920-1925, México, Domés, 1985, 375 p. il.

Debroise, Olivier, Diego de Montparnasse, México, SEP-Cultura-Fondo de Cultura Económica, 1985, 129 p.

Del Conde, Teresa, José Clemente Orozco, antología crítica, México, UNAM, 1982, 158 p.

Del Sena, Juan, "El Doctor Atl conferencista", El Universal Ilustrado, México, 20 enero 1921, p. 8-9.

[Domínguez, Horaciol, "El homenaje del Consejo Cultural al Poeta José Juan Tablada, fue de una alta significación artística y social", El Universal, México, 25 febrero 1925, p. 5.

"Encuesta", en Revistas Literarias Mexicanas Modernas; Forma, 15-16.

Estrada, Genaro, "Pero Galín", en Obras completas (comp. Luis Mario Schneider), México, Siglo XXI, 1988, v. I, p. 119-172.

Fernández, Justino, Obras de Orozco en la colección Carrillo Gil, México, Alvar Carrillo Gil, 1949, paginación varia, il.
Fernández, Justino, Textos de Orozco, México, UNAM, 1983, 183 p.

Fernández Ledesma, Gabriel, "Grabados en Madera", en Revistas Literarias Mexicanas Modernas; Forma, 279-282.

Gamboa, Federico, Diario de ----- (1892-1939), México, Siglo XXI, 1977, 279 p.

García, Genaro, La arquitectura en México: iglesias, México, Museo nacional de arqueología, historia y etnografía, 1914, hojas sueltas en carpeta, láminas.

Garrido, Luis, "La escultura cubista en México", Revista de revistas, México, 17 septiembre 1922, p. 44.

"Hernández Araujo, Ing. Juan" [Jean Charlot y David Alfaro

Siqueiros], "Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana; primer cuadro gráfico por el ingeniero ----", El Demócrata, México, 29 julio 1923, suplemento dominical, p. 3., il.

-- "El movimiento actual de la pintura en México", El Demócrata, México, [I]: 11 julio 1923, p. 3; [III]: 19 julio 1923, p. 3; [IIII]: 26 julio 1923, p. 3; [IV]: 2 agosto 1923, p. 3.

"Homenaje del Consejo Cultural al poeta José Juan Tablada" Excelsior, México, 25 febrero 1923, p. 5.

José Clemente Orozco (intr. Alma Reed), New York, Delphic Studios, 1932, s.p., il.

Krauze, Enrique, Caudillos culturales en la Revolución Mexicana, México, SEP-Cultura-Siglo XXI, 1985, 340 p. il. (Cien de México).

Lazo, Agustín, "Nuevos frescos de José Clemente Orozco", Revistas literarias mexicanas modernas; Forma, 30-32.

Mariscal, Federico E., La arquitectura en México, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1923, IX, 64, 119 p. il.

Michel, Carlos, "La exposición de arte belga; una conferencia de Rubens", Revista de revistas, México, 10 septiembre 1922, 43-44.

Moyssén, Xavier, Diego Rivera, textos de arte, México, UNAM, 1986, 430 p.

[Murillo, Gerardo], "¿Renacimiento artístico? El Universal, México, 13 julio 1923, p. 3.

Orozco, José Clemente, El artista en Nueva York; cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929 (prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón; apéndices de Jean Charlot), México, Siglo XXI, 1971, 187 p. il.

-- Autobiografía, México, SEP-Cultura, 1983, 121 p. il.

-- Cartas a Margarita, México, Era, 1987, 362 p. il.

-- Cuadernos (organización y pról. de Raquel Tibol), México, SEP-Cultura, 1983, 336 p. il.

Orozco Valladares, Clemente, Orozco: verdad cronológica, México, Universidad de Guadalajara, 1983, 629 p. il.

Pach, Walter, "El arte en México" en Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Forma, 335-337.

-- "Impresiones sobre el arte actual de México", México Moderno, México, octubre 1922, p. 131-136.

Pérez Mendoza, Efraín, "La primera exposición de los grupos 'acción de arte'", Revista de revistas, México, 19 noviembre 1922, p. 35-36.

Ramírez, Fausto, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco, en V.A., Orozco, una relectura, 61-102.

Reed, Alma, Orozco, México, FCE, 1955, 349 p. il.

Revistas literarias mexicanas modernas; Forma, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 390 p. il. [Facsímil de los siete números de Forma, entre 1926 y 1928].

Revueltas, José, Los días terrenales, México, Era, 1973, 239 p.

Rodríguez Lozano, Manuel, Pensamiento y pintura, México, Imprenta Universitaria, 1960, 338 p.

Sainete, drama y barbarie [del J.C. Orozco, 1883-1983; caricaturas, grotescos; Museo Nacional de Arte] [catálogo de exposición], México, INBA, 1983, 107 p. il.

Sánchez, Carlos, [Artículo inédito sobre los murales de Orozco en el Dartmouth College], versión mecanográfica, 12 p.

Schneider, Luis Mario, El estridentismo en México; 1921-1927, México, UNAM, 1985, 350 p. il.

Siqueiros, David Alfaro, Me llamaban "El Coronelazo", México, Grijalbo, 1977, 613 p. il.

"Teatro y nacionalismo", [editorial de] El Demócrata, México, 1 agosto 1923, p. 3.

Tibol, Raquel, José Clemente Orozco; una vida para el arte; breve historia documental, México, SEP-Cultura, 1984, 200 p. il.

[Toor, Frances o Jean Charlot], [Nota sobre los colaboradores de Mexican Folkways], Mexican Folkways, México, octubre-noviembre 1925 [p. 30].

Toro, Alfonso, "Un pintor de la raza", Revista de revistas, México, 17 noviembre 1918, p. 14.

Toussaint, Manuel, "La exposición del Doctor Atl", México Moderno, México, febrero 1921, p. 52-55.

--Saturnino Herrán y su obra, México, México Moderno, 1920, 36 p. il.

Uspenskii, Petr Dem'ianovich, Tertium Organum; el tercer canon del pensamiento, una llave para los enigmas del mundo (Versión de Horacio Flores Sánchez), México, Sol [1950], XV, 354 p. il. [Esta versión fue traducida de la que sigue].

--Tertium Organum; the third canon of thought, a key to the enigmas of world (tr. from Russian by Nicholas Bessaraboff and Claude Bragdon), 2 american edition, authorized and rev., 7 print, New York, Alfred A. Knopf, 1927, XV, 336 p. il.

V.A. "Manuel Rodríguez Lozano", en Revistas literarias mexicanas modernas; Forma, p. 152-155, il.

V.A., Orozco, una relectura, México, UNAM, 1983, 255 p. il.

Villaurrutia, Xavier, "Historia de Diego Rivera", en Revistas literarias mexicanas modernas; Forma, p. 227-250.

Winckelmann, Johan Joachim, Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura, Barcelona, Península, 1982, 163 p. (Nexos).