

138
207



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

JOSE CLEMENTE OROZCO:
EL ARTE DE TRANSMITIR MENSAJES A TRAVES
DE LOS MURALES DE LA ESCUELA NACIONAL
PREPARATORIA.
(REPORTAJE)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
MARCELA RIVERA REBOLLEDO

ASESOR: LIC. ENRIQUE AGUILAR RESILLAS



MEXICO, D. F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 esta 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.

**"TODO LO PUEDO EN CRISTO QUE ME
FORTALECE" (Filipenses 4:13).**

AGRADECIMIENTOS

Sin lugar a dudas, cuando alguien hojea una tesis, con lo primero que se encuentra es con un apartado de agradecimientos; por supuesto, este trabajo no es la excepción. Sin embargo, quizá el hecho que lo hace particular es que las personas incluidas en la mencionada sección se ganaron por méritos propios estas líneas; aunque, si fuera una persona justa, el espacio que les asignaría tendría que ser inmensamente mayor.

Agradezco a toda la gente que ha contribuido a mi formación, no sólo como profesionista, sino como ser humano también. Esta difícil tarea fue asignada a un grupo de excelentes profesores y a mi valiosa familia.

Entre los primeros quiero mencionar especialmente a Enrique, quien ha sabido ser, además de maestro, amigo y que me ha brindado su tiempo y confianza. Asimismo, gracias a mis sinodales por su colaboración para complementar este trabajo.

En cuanto a mi familia, papás, hermanos, cuñados y sobrinos se llevan junto con estas páginas todo mi amor. Su apoyo y cariño son los alimentos que, día con día, me hacen crecer y me han permitido llegar hasta aquí.

A mi mamá le agradezco su amor, dedicación y comprensión; a Juan Francisco y a Juan Carlos, mis papás, el estar siempre al pendiente de mí; a Jorge, mi querido cuñis, su afecto y el amenizarme la estancia en su despacho; y a Yoly, mi apreciable colega, su amistad y sincero interés por este trabajo. Por todo lo que he recibido de mi familia, Dios la bendiga.

También estoy en deuda con Rodrigo por los gratos momentos que pasó conmigo trabajando en esta tesis y, sobre todo, por poner en su boca dos bellas y precisas palabras para alentarme; y con la familia Vázquez por hacerme sentir parte de su vida.

A Netty le debo muchos días de simpatía e incontables noches de desvelo durante la Carrera. En pago, le correspondo con estas páginas.

Por supuesto, Dios se lleva el mayor mérito. Me glorio en Él por este trabajo y le estoy sumamente agradecida por la bendición que representa el terminar una licenciatura y poder compartir esta alegría con las personas que son importantes en mi vida.

Me hubiera encantado disfrutar estos momentos con mi amado papá. La presente tesis está especialmente dedicada a su memoria por todas las enseñanzas y el amor que me brindó, los cuales me acompañan en su ausencia.

A todos ustedes, con cariño.

Marcela.

**"El que no escatimó ni a su propio Hijo,
sino que lo entregó por todos nosotros,
¿cómo no nos dará también con Él
todas las cosas?"
(Romanos 8:32).**

Índice

| | Pág. |
|--|------|
| <i>INTRODUCCIÓN</i> | 1 |
| 1. <i>EMISOR</i> | 8 |
| Un chiquillo detrás del ventanal | 9 |
| 2. <i>MEDIO Y MENSAJE</i> | 15 |
| 2.1 De la época precolombina a la posrevolucionaria | 16 |
| 2.2 La Escuela Nacional Preparatoria se viste de colores | 21 |
| 2.3 El rebelde Orozco | 24 |
| 2.4 Arte e idea | 28 |
| 2.4.1 Una técnica propia | 28 |
| 2.4.2 Un estilo personal | 34 |
| 2.4.3 Ensayo y error | 38 |
| 2.4.4 Es de sabios rectificar | 45 |
| 2.4.4.1 Antes de la expulsión (1923-24) | 50 |
| 2.4.4.1.1 <i>Maternidad</i> | 50 |
| 2.4.4.1.2 Un recorrido por la planta baja | 55 |
| 2.4.4.1.3 Visitando el primer piso | 67 |
| 2.4.4.2 De regreso a la Escuela Nacional Preparatoria (1926) | 87 |
| 2.4.4.2.1 Subiendo la escalera | 87 |
| 2.4.4.2.2 En el corredor del segundo piso | 106 |
| 3. <i>RECEPTOR</i> | 120 |
| Es el turno de la opinión pública | 121 |
| <i>CONCLUSIONES</i> | 127 |
| Bibliografía | 142 |

INTRODUCCIÓN

Un medio de comunicación es el canal utilizado para transmitir un mensaje, es decir, es el camino o el instrumento por donde el mensaje viaja entre el emisor y el receptor. Dada esta caracterización, el medio es un elemento esencial, indispensable, del proceso comunicativo.

Asimismo, para que el canal cumpla con su función es necesaria la existencia de un mensaje, en otras palabras, que haya un conjunto de signos que persiga transmitir información. De esta forma, el emisor elaborará su mensaje para enviarlo a través del medio de comunicación con el fin de que llegue al receptor.

Para alcanzar el objetivo de informar, a lo largo de la historia el ser humano ha creado distintas maneras de enviar mensajes a los demás para satisfacer la necesidad primordial de comunicarse con sus semejantes. Siendo así, el hombre ha hecho uso de recursos tan accesibles para él como su propio cuerpo o tan complejos como los modernos medios masivos (prensa, cine, radio y televisión).

Estos últimos, dada su novedad y potencialidad, por lo general son el objeto de estudio de un gran número de científicos sociales; incluso, a lo largo de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, pocas son las ocasiones en las que el alumno tiene la oportunidad de introducirse en el estudio de otros medios de comunicación.

Es por lo anterior que el presente trabajo pretende abarcar un campo diferente: el de la pintura, arte que México ha engrandecido con obras de distinguidos autores, principalmente aquellos que se destacaron dentro del movimiento más importante de su género en la historia de la plástica en nuestro país: el *Muralismo mexicano*.

En esta corriente pictórica destacó la labor de *José Clemente Orozco* por su forma de conjugar el arte con la idea, binomio que siempre estará presente en la elaboración de sus mensajes. Ésta es la razón por la cual el presente trabajo tiene como objetivo el análisis de la obra orozquista como fenómeno comunicativo, perspectiva que pretende ser una aportación al conjunto de estudios que se han realizado acerca del muralista.

No hay que olvidar que la labor de Orozco fue muy amplia, mas a pesar de haber incursionado en la caricatura política y en la pintura de caballete, José Clemente fue esencialmente un muralista, razón por la cual las obras a considerar en esta tesis serán sus frescos, específicamente los de la *Escuela Nacional Preparatoria*, ya que son con los que Orozco inició su carrera como muralista.

La idea que guiará el presente trabajo es la consideración de que los murales elaborados por José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria son un medio de comunicación, ya que a través de éstos, el autor transmite mensajes a un público-receptor.

Para intentar comprender dichos mensajes, será necesario contextualizar la obra del artista, así como conocer algunos aspectos de la vida del autor, principalmente aquellos que hayan sido relevantes en su formación como muralista. Además, en este texto se incluirán algunas reacciones del público acerca del trabajo de Orozco, ya que éstas se considerarán como el *feedback* o retroalimentación entre receptor y emisor.

Para el desarrollo de la idea central se ha escogido la estructura del reportaje por ser un género periodístico útil para profundizar en la información, para investigar.

El reportaje es un método para recabar, organizar y analizar la información sobre un tema específico.

A través del reportaje se proporcionan antecedentes, valoraciones y consecuencias sobre la base de una idea general de trabajo y de un marco de referencia teórico previamente establecido con el fin de llevar al lector a interpretar la información. Es decir, la clave diferencial de este género está en la investigación, la cual permite proporcionar antecedentes y orientar hacia una interpretación propia y otra que es factible para el lector.

No obstante, en el reportaje no es la opinión del periodista la que más importa, sino la de los sujetos involucrados directamente con el hecho que se trata. En este género periodístico, las opiniones deben ser expuestas con la vivacidad del testimonio y de la cita textual de los mejor informados; y lo ideal es que el lector pueda sacar sus propias conclusiones.

Por otra parte, el reportaje es un género cuya versatilidad se deriva de la clase de asuntos que lo motivan; es decir, es la relevancia y originalidad del tema y la finalidad concreta que persigue el periodista lo que determina la clase y trascendencia del reportaje a realizar. En suma, primero se escoge el tema y luego se decide el tipo de reportaje a elaborar.

En el libro *Manual de periodismo*, un texto clásico, Vicente Leñero y Carlos Marín señalan cinco tipos de reportaje:

1. **Demostrativo:** aquel que prueba una idea o explica un problema.
2. **Descriptivo:** retrata situaciones, lugares o cosas.
3. **Narrativo:** relata un suceso, hace la historia de un acontecimiento.

4. Instructivo: divulga un conocimiento científico o técnico.
5. De entretenimiento: tiene por finalidad el divertir.

A pesar de esta distinción, cabe mencionar que las características particulares de cada uno de los tipos de reportaje mencionados no excluyen los elementos propios de este género, tales como la información y la interpretación.

Para el presente trabajo, dadas su temática y finalidad, se ha elegido la elaboración de un reportaje demostrativo, cuyas características, según Lefiero y Marín, son:

- a) Parte del establecimiento de una idea central que el propio periodista formula.
- b) La investigación lleva a confirmar dicha idea.
- c) Es un trabajo, una especie de ensayo, un estudio.
- d) Es un escrito realizado para hacer pensar a los lectores y que exige de éstos esfuerzo y atención.
- e) Implica el análisis de documentos.
- f) En su redacción debe estar presente el *elemento humano*, es decir, aquellos rasgos que den viveza al escrito con el fin de evitar caer en la frialdad y la densidad.

En cuanto a la particularidad del presente reportaje demostrativo, el esquema general de trabajo será el siguiente:

Capítulo 1. Emisor.

En este apartado se habla acerca de la vida de José Clemente Orozco para conocer su formación artística.

Capítulo 2. Medio y mensaje.

Aquí se caracteriza a la pintura mural para llegar a una particularización de la obra de Orozco como una creación expresionista que conjuga el binomio *arte e ideas*. Asimismo se analizan los murales de la Escuela Nacional Preparatoria como medio de comunicación a partir de la exposición teórica de postulados al respecto. Finalmente, para elaborar una decodificación de los paneles, se presenta una descripción de los mismos.

Capítulo 3. Receptor.

Para completar el ciclo comunicativo, en esta sección se revisan reacciones del público acerca de la obra orozquista.

Conclusiones.

En este apartado se identifica a los muros que albergan las obras del pintor como *medios de comunicación cultural*. Asimismo, se clasifica a los mensajes emitidos por Orozco como *oficialistas y clasistas*.

Introducción

Todas las anteriores líneas han tenido como propósito el introducir al lector en el desarrollo del trabajo propuesto, por ello, una vez comentados los planteamientos metodológicos, a continuación se comenzará la exposición de la información que conduzca a cumplir con el objetivo del mismo.

CAPÍTULO 1

EMISOR

UN CHIQUILLO DETRÁS DEL VENTANAL

Esta historia comienza el 23 de noviembre de 1883 en un pueblo llamado Zapotlán el Grande, donde José Clemente Orozco dio sus primeros indicios de vida...

Originario del estado de Jalisco, José Clemente estudió la primaria en la ciudad de México, en una escuela que quedaba cerca de la imprenta de Vanegas Arroyo, quien fuera el editor de publicaciones populares que José Guadalupe Posada ilustraba.

En dicha imprenta, Posada trabajaba en sus dibujos a la vista del público, detrás del ventanal que daba a la calle. Al otro lado, antes de entrar y salir de clases, Orozco se detenía a observarlo y éste fue el primer estímulo que despertó su imaginación y lo impulsó a emborronar papel con los primeros trazos: la primera revelación de la existencia del arte de la pintura.

Después de experimentar esta *revelación*, Orozco ingresa a la Academia de Bellas Artes de San Carlos para tomar cursos nocturnos de dibujo. Sin embargo, tiene que interrumpir sus clases ya que, en 1897, su familia lo envía a la Escuela de Agricultura de San Jacinto a estudiar la carrera de perito agrícola durante tres años.

Más tarde, Orozco entra a la Escuela Nacional Preparatoria con el fin de estudiar arquitectura, mas su obsesión por la pintura lo hace abandonar sus estudios y volver a la Academia, ya con el conocimiento perfectamente definido de su vocación. Muerto su padre, José Clemente tuvo que trabajar como dibujante para sostener sus estudios en la Academia, ya fuera en proyectos de arquitectura, en el taller gráfico de *El Imparcial* o en otras publicaciones.

En ese tiempo, San Carlos estaba bajo el mando de Antonio Fabrés, pintor español, quien trajo consigo las normas de las academias de Europa, las cuales tenían como principio el copiar la naturaleza fotográficamente, con la mejor exactitud. Si bien Orozco no fue propiamente discípulo de Fabrés, sí asistió a sus talleres y de él aprendió lo que había que hacer para pintar.

Otro personaje destacado con quien se encontró Orozco en la Academia, y que ejerció gran influencia sobre él, fue Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien tenía un estudio en San Carlos y asistía a los talleres de pintura y de dibujo nocturnos; mientras trabajaba, el Dr. Atl les contaba a sus compañeros sus experiencias por Europa y su vida en Roma, les hablaba con mucha vehemencia de la Capilla Sixtina y de Leonardo Da Vinci, de las grandes pinturas murales, ¡aquellos inmensos frescos renacentistas!

En esos cursos nocturnos se dio el inicio revolucionario de las artes en México. Se empezó a dejar atrás el *colonialismo artístico*; es decir, las pautas artísticas europeas. Con el Dr. Atl, el *agitador*, los jóvenes pintores comenzaron a tomar conciencia de que los mexicanos podían hacer tanto o más que los extranjeros.

Según Orozco, fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían. De esta forma, Saturnino Herrán comenzó a pintar criollas que él conocía en lugar de Manolas a la Zuloaga; por su parte, el Dr. Atl se fue a vivir al Popocatepetl y José Clemente se lanzó a explorar los peores barrios de México. Siendo así, en todas las telas aparecía poco a poco el paisaje mexicano y las formas y los colores que les eran familiares.

Hacia 1910, como propuesta de Gerardo Murillo, se organizó una sociedad llamada *Centro Artístico*, cuyo objetivo exclusivo era conseguir del gobierno muros en

los edificios públicos para pintar. Dicho grupo pidió a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construida, para decorar los muros. Esta petición fue concedida; sin embargo, la Revolución interrumpió los proyectos.

La época del movimiento armado era de confusión y las ideas de rebeldía de los jóvenes pintores de 1910 continuaban en plena fermentación, grandemente influenciadas por el estado general de desorden político en que se encontraba el país. Así, en 1911 se desata la huelga en la Academia en contra de los planes de estudio del director Rivas Mercado.

Posteriormente, levantada la huelga, el nuevo director de San Carlos, Ramos Martínez, fundó en Santa Anita, D.F., una escuela al aire libre llamada *Barbizón*, copia de la aldea de los impresionistas franceses. A Orozco esto no le agradó y se separó del grupo, ya que, según narra en su *Autobiografía*, los barbizonianos al aire libre pintaban muy bonitos paisajes, con los reglamentarios violetas para las sombras y verde nilo para los cielos, pero a él le gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas.

Una vez separado del grupo, Orozco se estableció en su propio estudio y, más tarde, entró a trabajar como caricaturista en uno de los periódicos de oposición más importantes de la época: *El Hijo del Ahuizote*.

Mientras tanto, la Revolución seguía su curso y el Dr. Atl, en plena actividad revolucionaria dentro de la esfera de influencia del general Obregón, realizaba preparativos para la retirada hacia el estado de Veracruz. Orozco, junto con otros pintores, se fue con Atl a Orizaba, donde instalaron las prensas para editar un periódico revolucionario - *La Vanguardia* -, cuyo caricaturista fue Orozco.

Terminada su labor en *La Vanguardia* y no encontrando en México un ambiente favorable para los artistas, Orozco viajó en 1917 a Estados Unidos para residir en San Francisco y Nueva York. Poco tiempo después de su regreso a México (1919), José Clemente se encontraría con un panorama distinto.

Una consecuencia inmediata de la Revolución fue la pérdida provisional de las fuentes de sustentación cultural (civilización europea), lo que se acrecentó con la Primera Guerra Mundial. En México existía cierto sentimiento de desilusión por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa y comienzan a suscitarse reacciones en contra de la influencia creciente de Estados Unidos.

Todo esto, aunado a la realidad política y al texto de la Constitución de 1917, origina el interés por descubrir la esencia o la naturaleza del país. Surge así, el nacionalismo cultural.

Narra Carlos Monsiváis que en aquella época había que corresponder en el arte - en la cultura en general- a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos; así como olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, es decir, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimoniara y actuara en las representaciones conmovidas del proceso social.

Es entonces cuando José Vasconcelos, ministro de Educación, preside el primer empeño: localizar en qué consiste o en qué puede consistir el país; revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración.

Así, Vasconcelos comienza a articular sus teorías. Según él, la fase estética es la etapa superior de la humanidad; la estética es superior al conocimiento racional. Lo

importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico. Para esto, había que armar, defender estéticamente a la nación.

De esta manera, el ministro de Educación elabora un plan de salvación-regeneración de México por medio de la cultura, de la difusión y promoción de las artes, ya que, en su opinión, el arte es la única salvación de México.

Por tal motivo, en 1922 fueron llamados todos los artistas y los intelectuales a colaborar. Así, los pintores se encontraron con una oportunidad que nunca antes se les había presentado. Según Orozco, las condiciones eran propicias para el surgimiento del muralismo.

Vasconcelos mandó llamar a los pintores que estaban en Europa (Siqueiros y Rivera), reunió a los que se encontraban aquí (Charlot, Montenegro y Leal) y como primer encargo les encomendó que decoraran los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Sin embargo, a pesar de que Orozco había logrado relativa fama como caricaturista político, era desconocido como pintor, por lo que, en un principio, no fue invitado por Vasconcelos a participar en el proyecto de decoración mural.

No obstante, su más temprano admirador, José Juan Tablada, escritor modernista, tuvo que presionar al ministro de Educación para que se le diera una oportunidad al *caricaturista* Orozco para probar su calidad sobre los muros.

Lo que es verdaderamente excepcional es que Orozco, sin haber tenido una vasta experiencia con la gran tradición pictórica (ya que, si bien había realizado trabajos en acuarela, José Clemente era principalmente caricaturista); ni con las revoluciones de la pintura europea de los primeros años del siglo XX (a diferencia de

Rivera y Siqueiros, quienes seguían la corriente parisiense cubista), pudiera lograr esa particular maestría plasmada en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria.

De esta forma fue como se le presentó la gran oportunidad a José Clemente de demostrar su talento sobre las paredes, retomando así, junto con sus compañeros, la antigua tradición de la pintura mural en nuestro país, la cual data de la época prehispánica, y cuyo éxito más grande se alcanzaría durante la primera mitad del actual siglo con los modernos muralistas.

CAPÍTULO 2

MEDIO Y MENSAJE

2.1 DE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA A LA POSREVOLUCIONARIA

La pintura mural del siglo XX tiene antecedentes muy antiguos. La civilización precolombina constituyó un mundo multicolor desplegado en los murales para adorar a los dioses, alegrar los festivales y rememorar los combates, tal como se puede apreciar en Teotihuacan, Cholula y Chichen Itzá, entre muchos otros lugares.

Posteriormente, durante el virreinato, las pinturas murales no solamente eran un acto de devoción, sino que servían para adoctrinar a los neófitos. El arduo trabajo de evangelización iba poblando de conventos e iglesias el enorme territorio de la Nueva España y, dada la escasez de imágenes traídas por los conquistadores, se presentó la necesidad de decorar los edificios religiosos atendiendo al gusto de los nuevos conversos que habían venerado durante siglos sus *teocallis* decorados de arriba a abajo.

La prosperidad de la Nueva España permitió que en el siglo XVIII se edificaran cuatro mil iglesias y oratorios, sin contar las construcciones civiles. Esta riqueza atrajo a los pintores europeos; sin embargo, estos artistas no pintaron murales, sino lienzos. También fue en esta época cuando el arte barroco en la arquitectura postergó la pintura, acelerando así la decadencia de esta manifestación plástica.

Por su parte, el muralismo del siglo XIX comienza en las postrimerías del virreinato y llega hasta fines de la centuria. El tema principal sigue siendo el religioso y sus máximos exponentes fueron Hermenegildo Bustos, Santiago Rebull y Francisco Tres Guerras, entre otros. La temática religiosa sería superada con la llegada de la pintura mural moderna, *hija de la Revolución Mexicana*, como la denomina el historiador Rafael Carrillo.

El movimiento plástico iniciado por el Dr. Atl en el *Centro Artístico*, en 1910, tomaría forma una década después con el arribo a la Secretaría de Educación Pública de José Vasconcelos, quien lanza al muralismo a una tarea hazañosa y pedagógica: que refleje el credo humanista y la épica de la Revolución.

La filosofía vasconcelista, el apoyo del general Álvaro Obregón, presidente de México, y el ambiente en ebullición del México revolucionario de entonces fueron factores decisivos en el surgimiento de lo que se llamaría la *Escuela Mexicana de Pintura*. Quizá lo más excepcional de esta *Escuela* es su creencia en el pueblo, su exaltación de la lucha revolucionaria y su fe en la eficacia de los murales como medio de comunicación.

El secretario de Educación encomienda a los muralistas la provocación del orgullo, además de la adquisición de una identidad nacional, la aspiración de originalidad y la captura artística de lo *genuino mexicano*. Leopoldo Castelo, historiador de arte, dice que se trataba de llevar a los muros la imagen de una voluntad nacional necesaria para construir un mundo nuevo sobre las ruinas, la enfermedad, la crisis y el analfabetismo de un país deshecho por la guerra civil.

Siendo así, Vasconcelos entregó los muros de los edificios públicos a los pintores para que, cuando hiciera falta saber cómo eran los mexicanos, el muralismo contribuyera a resolver de manera visual el problema de la identidad nacional.

Por su parte, al ir tomando conciencia de su tarea, los pintores se agruparon en el *Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores*. Para José Clemente Orozco lo que diferencia al grupo de pintores muralistas de cualquier otro grupo semejante es su capacidad crítica, ya que se daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar y de las relaciones de su arte con

el mundo y la sociedad. Asimismo, al organizarse el *Sindicato*, sus miembros se encargaron de publicar un medio de difusión llamado *El Machete*, en el cual Orozco trabajaba como caricaturista.

Las ideas del *Sindicato*, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, quedaron condensadas en un *Manifiesto* dirigido a los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burguesía (firmado por David A. Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, J. Clemente Orozco y Carlos Mérida), el cual proponía:

1. Socializar el arte. Este término resulta ambiguo, pues podría representar que se buscaba producir obras con temática social, o bien que se pusieran al alcance del pueblo los recursos necesarios para elaborar obras artísticas.
2. Destruir el individualismo burgués. Como el arte no debía ser un privilegio exclusivo de una élite, no se producirían obras susceptibles de ser propiedad privada.
3. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro tipo de arte salido de los círculos aristocráticos.
4. Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público. Materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual. (De esta forma, la naturaleza de la experiencia de comunicación a través de los murales es pública, en tanto que están integrados por mensajes que no van dirigidos a nadie en especial, sino que su contenido está abierto para cualquier espectador).

5. Producir belleza que sugiera lucha e impulse a ella.
6. Reconocer como fuente inspiradora al arte popular mexicano, al cual los miembros del *Sindicato* calificaban como *el mejor del mundo*. Carlos Monsiváis afirma que, en ese sentido, el arte del pueblo de México se consideraba como la manifestación espiritual más grande del mundo, y su tradición indígena como la mejor de todas.

Podrá observarse en el último punto que un componente central del movimiento muralista es su nacionalismo. Por fin se había logrado forjar un arte que, siendo propio, se manifestaba en un lenguaje universal.

En este sentido, Omar Calabrese, en su libro *El lenguaje del arte*, afirma que "el arte es un tipo de lenguaje más universal de cuanto pueda serlo la lengua hablada... el lenguaje del arte debe ser adquirido... pero no está afectado por los accidentes de la historia que diferencian los distintos géneros del habla humana".

"Aunque la expresión artística es individual, comienza, sin embargo, por situarse en una dimensión común a todos, que es también la base de su comunicabilidad.... La novedad que introduce cada obra de arte sólo opera como tal en la comunicación; el lenguaje del arte, no obstante su singularidad, presupone más que ningún otro la comunidad humana, porque la comunicación es su fin y en ella se encierra todo su sentido" - afirma Jacobo Kogan en su obra *El lenguaje del arte*.

Así, por medio de un lenguaje universal, los muralistas tenían que enseñarle al mundo qué era México y quiénes los mexicanos. México se convertía en el primer país americano en el cual había nacido una escuela pictórica propia.

Sin lugar a dudas, tanto los miembros de la *Escuela Mexicana* como Vasconcelos tenían fe en las enormes posibilidades que ofrecía la pintura mural. Es por ello que el ministro de Educación cedió a los nuevos muralistas del siglo XX las paredes de un edificio tan importante como la Escuela Nacional Preparatoria, mismas que anteriormente habían acogido las obras de otros pintores.

2.2 LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA SE VISTE DE COLORES

El Antiguo Colegio de San Ildefonso fue inaugurado el 23 de enero de 1618 (el día de *San Ildefonso* y en el número 43 de la calle del mismo nombre) con el propósito de ser un centro de enseñanza. Desde su apertura, el Colegio tuvo gran auge en sus actividades académicas hasta el año de 1767, fecha en que se ordena la expulsión de los jesuitas, fundadores de ésta y otras instituciones educativas.

Casi una centuria después de la citada expulsión, el Antiguo Colegio de San Ildefonso recuperaría su empuje con el establecimiento de la Escuela Nacional Preparatoria, resultado de la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal -expedida por Juárez-, cuyo reglamento respectivo del 24 de enero de 1868 establece la Preparatoria.

Así, aunado al trascendente papel desempeñado en la historia de la educación en México durante más de tres siglos y a su majestuosa arquitectura, la Escuela Nacional Preparatoria ostenta el mérito de ser la cuna de un vigoroso movimiento artístico, quizá el más sobresaliente dentro de la plástica contemporánea en nuestro país, y de gran relevancia a nivel mundial: el muralismo mexicano, cuya riqueza e importancia se derivan de factores históricos, técnicos, estilísticos y sociales.

Este edificio ya había acogido anteriormente en sus muros las creaciones de pintores de diferentes épocas. En el periodo colonial, José de Ibarra ejecutó en el Salón de Asambleas, una obra sobre la *Muerte de San Francisco Xavier*, y Antonio Vallejo abordó los temas *El descenso de Paráclito* y *La sagrada familia con los siete arcángeles*, en sendos paneles murales colocados en la sacristía de la capilla, donde aún se encuentran.

Por su parte, en el último tercio del siglo XIX, una vez fundada la Escuela Nacional Preparatoria, su primer director, Gabino Barreda, encomendó a Juan Cordero la realización de un mural en la sede de la institución. Dicha obra, *El triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la ignorancia y la indolencia*, representaba en forma alegórica los principios de la doctrina positivista que moldeó a la Escuela durante sus primeros tiempos. Este mural sería sustituido posteriormente por el vitral *La bienvenida*.

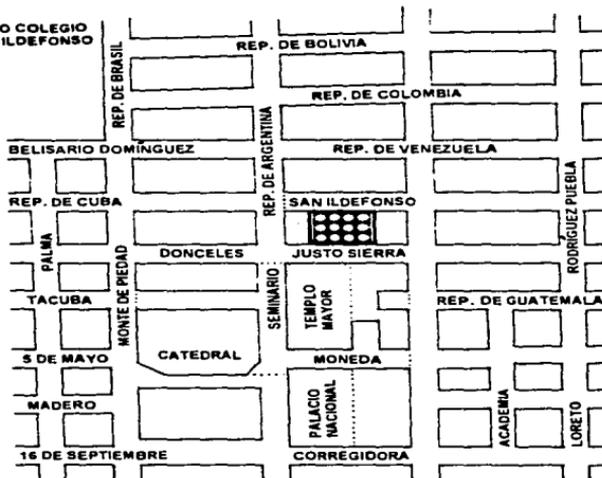
Una vez inaugurado el Anfiteatro Simón Bolívar, en 1910, se presentó a Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, un proyecto de pintura mural que no se llevó a cabo por la caída del gobierno de Porfirio Díaz. Este proyecto cobraría forma hasta la llegada, a la recién establecida Secretaría de Educación Pública, de José Vasconcelos, quien se dio a la tarea de reunir artistas y seleccionar los espacios públicos en los que se desplegaría el nuevo movimiento pictórico.

Con respecto a los espacios, Vasconcelos, ex alumno y después director de la Escuela Nacional Preparatoria, dio preferencia a la sede de la institución, haciendo fructificar las expectativas que Gabino Barreda, primer director de la Escuela Nacional Preparatoria, abrigara medio siglo antes, al inaugurar el mural de Juan Cordero: "Le toca la gloriosa suerte a la Escuela Nacional Preparatoria de abrir un nuevo camino a la estética mexicana".

Ahora, en el naciente siglo XX, era el turno de los nuevos muralistas para poner en práctica sus teorías sobre la pintura mural moderna. Si bien al principio del movimiento las líneas generales de acción estaban asentadas en el *Manifiesto*, posteriormente cada artista fue trazando su propio camino. De esta forma, Orozco fue definiendo su estilo personal para pintar sobre los muros.



ANTIGUO COLEGIO
DE SAN ILDEFONSO



Plano de ubicación de la Escuela Nacional Preparatoria, localizada en la calle San Ildefonso, número 43, colonia Centro, en la Ciudad de México.

2.3 EL REBELDE OROZCO

Independientemente de las características personales de los pintores murales, entre ellos existió una noción de grupo, ya que, en un principio, tenían un entusiasmo común e ideas similares, de aquí lo legítimo del término *Escuela*. Sin embargo, por sus posteriores diferencias personales en cuanto a sus maneras de concebir a la pintura mural, hay quienes prefieren llamar a este periodo artístico como el *Renacimiento Mexicano*.

Dicho término no designa similitudes con los estilos naturalistas de origen clásico que se conjuntaron en Italia desde el siglo XIV hasta el XVI, sino que alude al resurgimiento creativo que congregó a partir de 1921 a los principales talentos pictóricos de México, quienes, a su vez, retroalimentaron su desarrollo mediante las premisas sociales, históricas y culturales de la Revolución Mexicana.

José Clemente Orozco fue uno de los artistas que comenzó a trazar su camino con independencia de los demás muralistas. Como se puede apreciar en su *Autobiografía*, si bien Orozco firmó el *Manifiesto*, también tuvo la capacidad suficiente para criticar varios de sus planteamientos y buscar una forma más personal para expresar sus ideas a través de la plástica.

En opinión de su esposa, Margarita Valladares de Orozco, José Clemente se desarrolló dentro de su propia trayectoria, ya que el *Manifiesto* significaba para él una radical y benéfica renovación en los caminos del arte, pero nunca una sujeción a cánones o consignias a corto o largo plazo.

Entre las críticas que Orozco hacía a dicho documento se encontraba una referente al contenido de la obra de arte. Según él, la ruta trazada por el *Manifiesto*

podría conducir hacia una pintura puramente ilustrativa, descriptiva, hasta llegar al documento fotográfico impersonal o a la pintura *literaria* que descuida la forma para declamar o contar *anécdotas*.

Para este artista, como afirma en su escrito *Los frescos de Orozco en Dartmouth*, en cada pintura, como en cualquier obra de arte, siempre hay una idea, no una *anécdota*. La idea es el punto de partida, la primera causa de la construcción plástica, y está presente todo el tiempo como energía creando materia. "Las *anécdotas* y otras asociaciones literarias sólo existen en la mente del espectador, la pintura actuando como estímulo".

Según Orozco, la idea orgánica de toda pintura es obvia en extremo para el observador promedio (con mente y vista normales); el artista no puede ocultarla. Así, lo que busca este muralista es que el espectador mire por su cuenta, que en cada persona nazcan sensaciones y sentimientos propios.

En ese mismo texto arriba mencionado, Orozco opina que "las formas [en la pintura] están organizadas necesariamente de tal suerte que el todo trabaja como una máquina automática... [que] pone en movimiento: primero, nuestros sentidos; segundo, nuestra capacidad emocional; y, al fin, nuestro intelecto".

Al respecto, Jacobo Kogan, en su obra *El lenguaje del arte*, dice que "el lenguaje del arte debe hacer revivir lo que con él se comunica y a tal fin emplea todos los recursos que conmueven la sensibilidad, los sentimientos y la inteligencia".

Por otra parte, así como Orozco estaba en contra de la pintura *anécdótica* o *literaria*, también descalificaba a la que era puramente decorativa por considerarla superficial y banal, sobre todo en los momentos por los que en su época no sólo

atravesaba México, sino el mundo en general. Orozco atribula a la pintura un enorme potencial como un medio para el diálogo entre él y el público.

En este sentido, en su libro *Escritos sobre estética y semiótica del arte*, Jan Mukarovsky afirma que la obra de arte "no funciona en tanto que artística, sino también como *palabra* que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento...".

El que un arte decorativo, superficial y exhuberante se produzca en tiempos de paz, auge y cierta estabilidad, así sea ilusoria, según Orozco, sería correcto, porque expresaría esas circunstancias; pero no se puede esperar un arte así cuando el mundo arde en odio, en guerras de exterminio, de tragedia y dolor. A un mundo tal corresponde un arte de condenación, convulso y anhelante de salvación.

Es por ello que Justino Fernández, estudioso de la obra orozquista, considera que la pintura del muralista "dice cosas que no dejan tranquilo al público". Ya que el arte de José Clemente aparece en una de las etapas críticas de la humanidad y revela la conciencia de su tiempo, Fernández afirma que resulta un "arte de crisis cultural".

Un mensaje se compone con un objetivo (decir, expresar, explicar, dirigir, instigar o aceptar), y para alcanzarlo, se hacen determinadas elecciones que persiguen reforzar y fortalecer las intenciones expresivas, a fin de conseguir una respuesta.

Donis A. Dondis menciona en su libro *La sintaxis de la imagen* que "la composición es el medio interpretativo destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje visual por sus receptores. El significado está tanto en el ojo del observador como en el talento del creador".

Por esto, los trabajos de Orozco son expresiones desgarradoras y, en cierto sentido, mortificantes. Al respecto, el artista decía que "nunca hay que darle azúcar - arte diabético- al público, sino drama; el drama que siempre hay en el mundo y en el hombre - arte tremendo". Es por ello que José Clemente es el primero en llevar a los muros una pintura con temática social directa, en donde forma y contenido se conjugan para integrar un reflexionar sobre el hombre. "Yo no veo con los ojos, veo con el cerebro. Mi pintura es una pintura mental" -sostenía Orozco.

Así, Orozco aprovechó los muros para plasmar sus mensajes plásticos cargados de ideas, de lo que quería transmitir a sus espectadores. Como dijo el artista a la *Revista Tiempo* del 13 de septiembre de 1946: "en este mundo hay mucho que decir, yo prefiero decirlo pintando y sin reservas".

De esta forma, José Clemente fue perfilando lo que haría para pintar: conjugar la idea del mensaje con su forma para producir en el espectador emociones y pensamientos propios que le permitan interpretar los contenidos expresados a través de la plástica.

2.4 ARTE E IDEA

2.4.1 UNA TÉCNICA PROPIA

Cuando en 1923 José Clemente Orozco realizó sus primeros ensayos de pintura mural en el gran patio de la Escuela Nacional Preparatoria, se encontró con una serie de problemas técnicos por resolver. Para lograrlo, comenta en su texto *Notas acerca de la pintura mural en México en los últimos 25 años*, recurrió a cuatro fuentes con el fin de obtener conocimientos sobre el nuevo oficio:

1. El tratado de pintura de Cennino Cennini, artista del siglo XV, que habla sobre los métodos usados por los grandes pintores europeos y que instruye acerca de cómo pintar los muros al fresco.
2. La experiencia elemental, pero muy valiosa, de los albañiles mexicanos.
3. El examen minucioso de algunos frescos antiguos de México, precortesianos y coloniales, de donde aprendió sobre las causas de deterioro y destrucción.
4. Su propia experiencia directa y diaria en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria.

Teniendo estas pautas, Orozco emprendió su labor. Comenzó por elegir el procedimiento del fresco para sus murales, ya que es sencillo y muy difícil de variar. En tanto que se utilizaran ladrillos, piedras, cal y arena en la construcción de los edificios, el fresco podría ser usado. "El fresco no es una película independiente del muro, sino el muro mismo, colorido" –opinaba el artista.

Además, según afirmó José Clemente en su *Prefacio*, por sus dimensiones y por ser de carácter público, no había medio más apropiado que el fresco para hablar a los espectadores. En este sentido, el muro no sólo era una estructura arquitectónica, sino el canal a través del cual Orozco transmitiría sus ideas, recurriendo a la plástica para elaborar sus mensajes.

Para preparar los muros o bóvedas del antiguo edificio de tipo colonial, lo primero que hizo el artista fue quitar los aplanados viejos, dejando al descubierto el material de construcción. En seguida, se lavaron los muros con cianuro de potasio disuelto en agua para destruir las vegetaciones microscópicas que produce el salitre.

Después se procedió a resanar las cuarteaduras con material nuevo, poniendo tantas capas de mezcla gruesa y de pedacera de ladrillos como fueran necesarias para conseguir una superficie uniforme y un espesor capaz de contener agua en gran cantidad, la cual sirve para un endurecimiento perfecto y da firmeza a los colores.

Por otra parte, mientras que los antiguos fresquistas no hacían dibujos previos a sus composiciones, si acaso pequeños bocetos o apuntes de detalles importantes como torsos o cabezas, Orozco encontró que era preferible hacer un dibujo a escala, semejante al que hace un arquitecto para planear la construcción de un edificio. Para elaborar este dibujo-proyecto, había que tomar en cuenta todas las condiciones del espacio, proporción e iluminación, no sólo del sitio mismo, sino del lugar arquitectónico en donde la pintura existiría.

Una vez terminado el proyecto definitivo, Orozco transfería a la pared, bóveda o cúpula, solamente el armazón, las líneas generales que determinarían las proporciones fundamentales de la composición.

Posteriormente, el artista se dedicó a pintar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria combinando dos procedimientos para el colorido: por transparencia y por opacidad. En el fresco, los tonos pueden obtenerse como en la acuarela; es decir, usando cada vez menor cantidad de pigmento, agregándole agua para que se transparente el blanco intenso del aplanado; o bien, mezclando los colores con el blanco, que en este caso es el carbonato de cal, que es muy opaco.

El contraste en el sentido del color que Orozco manifestó desde sus obras iniciales constituye una de sus características esenciales. La brillantez de tonos unida a una obscuridad de toques es lo que corresponde a su manera de pintar, generalmente.

Comenta Renato González en su libro *Orozco, ¿pintor revolucionario?* Que José Clemente fue el primer pintor en percatarse del brillo que podría obtenerse por la transparencia de los colores. En el texto *Notas acerca de la pintura mural...* el propio artista recordaba sus experimentos, al narrar:

"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 su *naturaleza sucia* y de resultados muy semejantes a los de óleo".

Por el contrario, Orozco prefirió sacar el máximo brillo posible de la técnica. Los mejores resultados 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 y tenues pinceladas. Las capas microscópicas de pigmento serán transparentes y la luz se reflejará a través de ellas en la superficie blanca del aplanado de cal.

Algunos años después, el artista se referiría a esta modalidad de su trabajo pictórico como *lamidito*, según diría Carlos Sánchez, su ayudante en Dartmouth 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".

La importancia del progreso de Orozco radica en que nadie antes que él en México había sacado tanta ganancia de la cal y los pigmentos puros. El artista estaba consciente de su logro, por lo que en una carta escrita a Vasconcelos se lo hizo notar:

"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 hasta 8 m2 en un día (yo solo, sin ayudante). El promedio diario es de 2 m2 y 3 m2 según las dificultades del asunto.

"...estamos haciendo algo que no tenía ni tiene aún antecedentes ni tradición... y por consecuencia hubo que hacer ensayos y experimentos; pequeños fracasos engendrados de grandes éxitos. De hoy en adelante puedo trabajar de un modo seguro y preciso, porque soy dueño de una técnica completa y poderosa".

Así, como parte de la técnica orozquista, el color se ajusta o subordina al tema, le sirve, por ejemplo, para subrayar diferentes ideas en una misma pintura; para expresar, a gritos, con tonos chillones, una idea de protesta; para dramatizar la

atmósfera en que se desenvuelve una escena; lo hace oscuro, brillante o cálido cuando así conviene.

Además, el color está subordinado al efecto plástico en relación con el medio ambiente o la arquitectura y, así, lo vuelve transparente o sombrío, brillante y chillón, según la luz que recibe y la distancia a la que se debe contemplar, armonizándolo con los materiales cercanos.

Asimismo, si bien Orozco tomó en cuenta el ambiente arquitectónico para la elección de los colores, también tuvo presente la estructura del edificio para la realización de sus composiciones. Según afirma el artista en sus *Notas acerca de la pintura mural...*, para pintar los muros de un edificio, independientemente del procedimiento, hay dos maneras de hacerlo, las únicas posibles:

- a) Conservando la arquitectura.
- b) Destruyendo la arquitectura.

La primera sería una manera estática, sujeta a la fuerza de gravedad para armonizar con el edificio; en tanto que la segunda sería dinámica. Estas razones permiten entender el cambio entre los primeros frescos de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria y los actuales, en donde el pintor ajustó su dibujo a la arquitectura, la cual, a su vez, subraya y enfatiza lo que Orozco quiso decir.

Así, el artista puso a prueba todas las anteriores experimentaciones en sus primeros murales, considerando siempre las relaciones que la pintura mural debía guardar, necesariamente, con el espacio arquitectónico.

Orozco prestó atención a lo que su inicial experiencia en la Escuela Nacional Preparatoria le enseñó, con el objetivo de engrandecer cualitativamente a la pintura mural, a la cual tenía por "la más alta, la más lógica, la más pura y la más fuerte forma de pintura... [además de ser] la forma más desinteresada, porque no se puede hacer de ella asunto de ganancia privada; no puede ser ocultada para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos" - como lo mencionó el muralista en *Nuevo mundo, nuevas razas y nuevo arte*.

Así, siguiendo estas pautas técnicas, Orozco plasmó su ingenio en las paredes por medio de la pintura mural-pública, en la cual conjugó otros elementos, como el expresionismo, el cual da a sus obras su carácter tan personal.

2.4.2 UN ESTILO PERSONAL

Jorge Romero, historiador de arte, dice que varios autores definen al expresionismo como la "tabla de salvación de espíritus angustiados", sinónimo de patetismo, ya que es la representación de la "violencia desatada de las pasiones que no pueden engendrar sino antifórmulas"; sin embargo, para él, dicha corriente pictórica es "una modalidad particular en el manejo de los elementos plásticos que no se sujeta a lo representado... sino a una interpretación subjetiva que se extiende siempre en la dimensión metafísica".

Sea una u otra la definición correcta, lo cierto es que el expresionismo es un estilo artístico que pretende provocar la emoción, impulsar una respuesta emotiva máxima en el espectador. Es por esto que el expresionismo responde a un estado de ánimo.

Para alcanzar este objetivo, entre las técnicas más recurridas por los expresionistas se encuentran la exageración, la distorsión y la verticalidad, logradas por medio del uso de la línea, elemento esencial de la expresión, que llega a ser concisa, rigurosa, firme y gruesa.

A pesar de que los seguidores de este estilo tratan de forzar el estado de tensión emotiva, el elemento plástico dominante en sus composiciones es la línea, lo que significa una voluntad de orden y descripción.

En el expresionismo no se trata de reducir todo al cilindro, la esfera y el cono (como en el caso del cubismo); ni de encontrar el modo de expresarse con las formas geométricas más puras (como en el naturalismo), aunque se les aplique en algunos casos en las formas de representación; sino que se busca otorgar rigor

seudogeométrico a las formas dinámicas de la emoción, lograr el "equilibrio mental de elementos originariamente desequilibrados por la pasión" -opina Romero.

Siendo así, los expresionistas le confieren más importancia a la composición ordenada y equilibrada que a la disposición espontánea de los naturalistas e impresionistas.

Asimismo, el color desempeña un papel secundario. Los expresionistas, por lo general, no son buenos coloristas, más bien trabajan el claroscuro disimulado, ya que se limitan a emplear el degradado y nunca adquieren acordes tonales impetuosos como los utilizados en las obras de los impresionistas, ya que el color bajo de tono da a las figuras un aspecto más *brutal*.

Caso particular es el de los expresionistas alemanes porque en la mayoría de sus trabajos el color es tan estridente y contrastante que se les podían reconocer virtudes de coloristas.

Los expresionistas obtienen en general más éxito con la acuarela que con el óleo, ya que ésta les permite hacer los trazos largos, lo que no se lograría tan fácilmente con un material aceitoso. En cuanto al fresco, sostiene Romero que "... nunca han sido buenos fresquistas... los expresionistas, porque el muro tiene exigencias de concreción formal que no se pueden lograr únicamente con la línea".

De aquí se desprende otra característica que hace al muralista mexicano un gran pintor de calidad universal, ya que, menciona Luis Cardoza en su obra *Orozco* que es "el único expresionista que ha dejado murales"; aunque sería prudente tomar con reservas esta afirmación puesto que existen murales de expresionistas alemanes. No obstante, al parecer, en América no los había antes de José Clemente.

En sus obras murales, Orozco encauza la violencia y el dolor, llegando ocasionalmente a ser cruel, si existe la necesidad de señalar una cruda verdad. En sus pinturas, vive encerrado un mundo de sensaciones -ira, amargura, tragedia. "...lo que se siente cuando se mira uno de [los] frescos [de Orozco] es un pensamiento amargo y angustioso... [en ellos] hay sólo la presencia absorbente de la angustia, el sufrimiento, la tragedia, lo sublime, lo simple... lo vital" -opina Raúl Arenas en *El arte de José Clemente Orozco*.

Otra característica del expresionismo, patente en la obra orozquista, es la deformación de los personajes, con la cual llega incluso hasta hacerlos parecer caricaturas, esto principalmente en los paneles cuyo objetivo es satirizar a la sociedad. (Para lograr dicho objetivo, José Clemente recurre también a los tonos chillones).

Según Justino Fernández, en la obra de Orozco hay una primera etapa que va desde los muros de la Escuela Nacional Preparatoria (1923-1926) hasta la colosal figura de *Prometeo* (Pomona College, 1930) en la que crea unos entes artísticos en estrecha relación con los modelos, pero con libertad respecto de las formas naturales como para expresar el sentido en que Orozco quiere hablar.

José Juan Tablada afirma que "la alta tensión del apasionado expresionismo de Orozco resulta firmemente gobernada por su técnica e inmensa capacidad de pintor que maneja el dibujo con sobriedad y vigor, cuya composición es siempre rica y equilibrada, cuyo colorido representa el toque preciso para su emoción y que hace lo que quiere con la realidad física de los cuerpos. De tal forma, el expresionismo de Orozco es original y su *crudo realismo* es una certera penetración en la existencia humana". Al final de cuentas, concluye Tablada, "José Clemente era un maestro en la simplificación expresionista".

Según Donis A. Dondis, "el expresionismo ha dominado la obra de artistas... cuya expresión se caracteriza por una gran espiritualidad y la intensidad de sentimientos". En cuanto a la expresión particular de Orozco, ésta se distingue por elementos como la composición equilibrada, la línea, la deformación, los colores bajos de tono y otros chillones, así como la tragedia, la angustia y el dolor. Elementos que el artista va a conjugar con la idea orgánica, base de la construcción plástica de sus murales, los cuales se caracterizan por la interrelación del arte con dicha idea.

2.4.3 ENSAYO Y ERROR

Después de influir sobre la decisión de Vasconcelos con relación a que invitara a Orozco a participar en el proyecto de decoración mural, Tablada escribió: "El secretario de Educación, Señor Vasconcelos, quien está proporcionando al arte de su país reconocimiento de todo tipo, ha comisionado a Orozco para la ejecución de murales en un edificio destinado a la educación pública. El artista... indudablemente encontrará un asidero en esta oportunidad para demostrar su raro talento realizando una obra inmortal".

No obstante, el inicio de Orozco como muralista en la Escuela Nacional Preparatoria puede considerarse un intento fallido, pues pese a vivir durante diez años las perturbaciones provocadas por la Revolución, y recibir los grandes muros de dicho edificio público para decir en ellos lo que le pareciera necesario, lo que la gran conmoción social había puesto al descubierto y lo que le inquietaba y estremecía a todo un pueblo, Orozco inició su trabajo plasmando conceptos abstractos y ahistóricos en las paredes del *Patio Grande*.

Sin embargo, al darse cuenta de su error, decidió borrar esos murales y remplazarlos. Al respecto, el artista comentó: "Consecuentemente hubo un tiempo de preparación durante el cual muchos ensayos y errores vinieron y los trabajos producidos fueron puramente decorativos, con sólo tímidas alusiones a la historia, la filosofía y algunos otros temas".

Así, Orozco empezó su primer mural en julio de 1923. En ese entonces, le faltaba entrenamiento en un lenguaje plástico internacional, mismo que facilitó la transición al muro a hombres como Rivera y Siqueiros. La corriente parisienne en

boga era el cubismo, estilo que dichos artistas utilizaron para su trabajo en las paredes.

No obstante, lo que José Clemente poseía a fondo, y que le faltaba a sus compañeros, era una larga experiencia como caricaturista de periódicos, su familiaridad con los metales toscamente grabados de Posada y con las litografías, suaves en los medios y satíricas en la intención, de los caricaturistas políticos del siglo XIX.

Sin embargo, en un principio, un Orozco asombrado huyó de su propia tradición, así como lo había hecho del cubismo. En su lugar intentó, en sus primeros murales, crear un estilo clásico para hacer frente a los imponentes muros del siglo XVII.

Cuenta Jean Charlot, pintor de origen francés, que José Clemente al escribir en esa época sobre el muralismo, empezó con una condenación general de las soluciones ya intentadas por sus compañeros:

"El verdadero nacionalismo no debe consistir en tal o cual indumentaria teatral, tampoco en ésta o aquella canción popular de mérito más que dudoso, sino en nuestra contribución para la civilización humana, ya sea contribución científica, industrial o artística, y es más *nacionalista* el pintor que trabaja dentro de la tradición italiana del cuatrocientos y quinientos, por ejemplo, que aquel que se emboba con los jarritos y cazuelas nacionalistas muy propios para decorar la cocina, pero no el salón y menos la biblioteca o el laboratorio.

"Por estas ideas renuncié, de una vez por todas, a pintar huaraches y calzoncillos mugrosos, y claro que deseo con toda el alma que la gente que los usa

los abandone y se civilice, pero no los glorifico, del mismo modo que no se glorifica el analfabetismo, el pulque o los montones de basura que *adoman* nuestras calles”.

Con estas ideas en su mente, Orozco elaboró un primer esbozo para la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria. Es Charlot quien recapitula el proyecto:

“Decoración del muro norte de los patios del Colegio Grande y de Pasantes de la Escuela Nacional Preparatoria. Tema general: *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, compuesto por siete temas parciales, a saber:

“1. Decoración de la puerta del salón llamado *El Generalito* y lado izquierdo del corredor: *La virginidad*: la integridad física y la integridad espiritual. Entonación fría, predominio de líneas horizontales y verticales, tranquilidad, calma. Composición secundaria: *La adolescencia*.

“2. Decoración del centro: *La juventud*: alegoría del Sol y un grupo de estudiantes. Entonación muy cálida, líneas de movimiento, grandes masas muy dinámicas y ascendentes.

“3. Decoración de la puerta principal y fragmento del muro a la izquierda: *La gracia*. Entonación cálida. Predominante femenina.

“4. Decoración del pasillo, en ambos lados: *La belleza*. Entonación cálida. Predominante masculina.

“5. Decoración de la puerta de la biblioteca: *La inteligencia*. Entonación fría y profunda.

"6. Decoración del centro (Pasantes): *El genio*. Entonación muy cálida. Líneas de movimiento ascendentes y muy dinámicas.

"7. Decoración del lado derecho del muro: *La fuerza*. Entonación cálida. Grandes masas dinámicas. Predominio de líneas horizontales y verticales.

"La decoración ha sido proyectada con los mismos módulos y ritmos que caracterizan la arquitectura del edificio, y de tal manera que sea absolutamente solidaria del mismo. El procedimiento empleado es el fresco clásico. Trabajo comenzado el día 7 de julio de 1923".

Este primer esbozo fue radicalmente modificado a medida que progresaba la ejecución de la obra. Sólo uno de sus numerosos temas llegó a ser realizado en un pánel completo: *La juventud*, con el cual Orozco había iniciado su tarea. Además, con el paso del tiempo, un Orozco insatisfecho con su trabajo inicial decidió rehacerlo, borrar todos aquellos pánels que no llenaran sus inquietudes. De tal forma, en la actualidad, el único mural que sobrevive de todos los que el artista pintó en su primera época es el fresco *Maternidad*, mismo que se encuentra en el corredor de la planta baja de la Preparatoria.

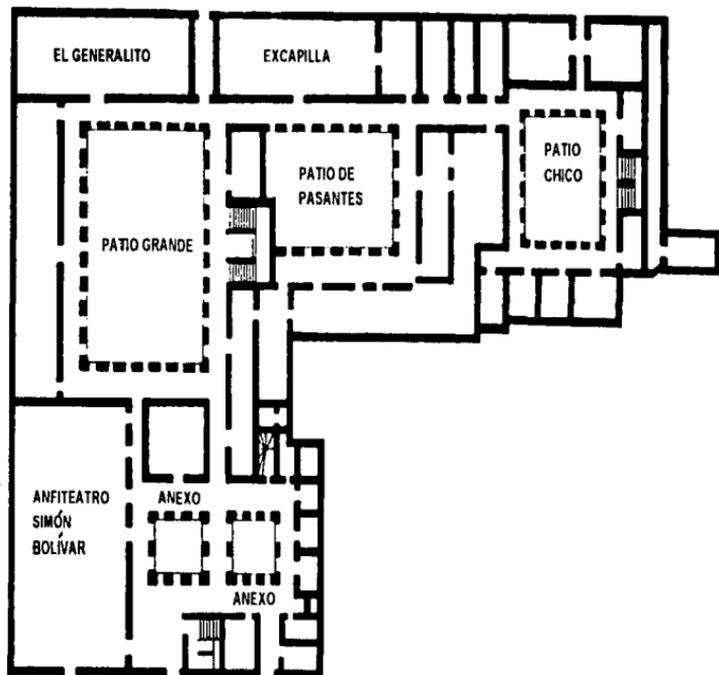
Los murales que Orozco substituyó fueron: *La lucha del hombre con la naturaleza* (reemplazado por *Destrucción del viejo orden*); *Los elementos* (modificado primero por *Tzontémoc* y después por *La trinchera*); *Cristo destruyendo su cruz* (substituido por *La huelga*); y *La trinidad revolucionaria* (hoy *La trinidad*). Por su parte, los murales borrados por completo fueron: *La primavera* y *Tropas defendiendo un banco contra los huelguistas*.

La reacción contemporánea a las primeras decoraciones de la Escuela Nacional Preparatoria no fue nada favorable. Salvador Novo, francamente desaprobó las "pinturas repulsivas, destinadas a despertar en el espectador, en lugar de emociones estéticas, una furia anarquista si se es pobre o, si se es rico, a hacer que sus rodillas tiemblen de miedo... Se ha repetido hasta el cansancio que el arte no es la naturaleza. Estas caricaturas no son la naturaleza y sin embargo son ridículas. Ya que una obra de arte, cuando no es bella, difiere de una caricatura en la medida en que lo eleva a uno, mientras que la última lo arrastra a uno hacia abajo".

Por su parte, Diego Rivera valoró discretamente los murales clásicos de la planta baja: "le fue útil a nuestro gran Clemente Orozco aprender la técnica del fresco... Hoy ha dominado la nueva técnica como lo hizo con sus admirables acuarelas; ha empezado a expresarse en los términos de la buena pintura y de la emoción profunda; esa bella obra borrará gradualmente las huellas de su aprendizaje, aclamadas con explosiones de regocijo, por aquellos que no entendían, como una realización que contradecía nuestra corriente. ¡¡¡Pobre gente!!! José Clemente no nació para ser un pintor de burócratas".

Mientras que D H. Lawrence vio la obra y tomó apuntes que incorporó en su libro *La serpiente emplumada*: "[Esas caricaturas eran] tan crudas... [que] resultaban sencillamente feas y ordinarias; caricaturas estridentes del capitalismo y de la Iglesia, de la mujer rica... por todos los patios del viejo edificio gris donde se educaban los jóvenes... Las caricaturas... son demasiado intencionadas; un vulgar ultraje sin arte alguno".

Sin lugar a dudas, las opiniones sobre los murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria se volverían más favorables al modificar y/o cambiar las pinturas originales por aquellas que vendrían a sustituirlas y que son las que se encuentran en la actualidad.



Plano del interior de la Escuela Nacional Preparatoria. Aquí se puede observar la ubicación del Patio Grande con sus respectivas escaleras, en donde se encuentran localizados los murales de José Clemente Orozco.

2.4.4 ES DE SABIOS RECTIFICAR

Para Orozco, una pintura es un poema hecho de relaciones entre formas (color, tono, proporción, línea, etc.), las cuales están organizadas de tal manera que el conjunto trabaja como una máquina automática que pone en movimiento: los sentidos, la capacidad emocional y el intelecto.

Luis Cardoza opina que "[Orozco] reúne en una imagen lo que siente, lo que piensa, lo que le quema. La imagen dice por sí lo que desea decir. No aclara con palabras, afanándose en darle trascendencia superior a la verdad de la plástica. La explicación -o más bien sus vivencias- se hallan en la pintura misma".

Por ese potencial que tiene la obra de arte de poner en movimiento las capacidades emocional, emotiva e intelectual de los espectadores, José Clemente se rehusaba a explicar sus obras, incluso se burlaba del público que, en vez de ver las pinturas, quería oír las. Así lo manifestó en *Orozco explica*:

"...el público insiste en conocer el argumento de la pintura. Le parece natural que cada cuadro deba ser la ilustración de una historia o de una tesis y quiere que le cuenten la divertida biografía y los ingeniosos dichos de los personajes en el cuadro-escenario, las altas y bajas del héroe, del villano... Muchos cuadros, en efecto, dicen eso y mucho más... [Sin embargo,] para asombro del público el telón se levanta y nada hay en el escenario sino unas cuantas líneas y cubos. Lo abstracto. El público protesta y exige explicaciones... se rehusa a ver la pintura. Quiere oír la pintura".

Al respecto, Orozco tenía razón. La pintura como lenguaje visual, debe ser vista. La emoción que produce una armonía de colores, una correlación de formas y

de espacios, por ninguna explicación puede ser sustituida. Es por esto que el artista en ningún texto escrito dejó descifrados los mensajes expresados a través de sus obras.

Orozco pretendía que cada espectador le encontrara su propio significado a las pinturas que observaba; que pusiera a trabajar las capacidades de las que se habla al principio y, finalmente, elaborara su interpretación personal acerca de lo que estaba viendo. Varios autores lo hicieron así: se expusieron a las obras y las decodificaron; nada más que, a diferencia de José Clemente, estas personas sí dejaron un testimonio escrito acerca de su experiencia comunicacional.

Es por ello que en este apartado se han conjuntado y sistematizado diversos comentarios de investigadores y críticos de arte que se han dedicado a estudiar la obra mural de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, con el fin de que el lector y el espectador cuenten con una visión más amplia acerca de los murales de este artista.

Sin embargo, hay que aclarar que lo que aquí se expondrá es una interpretación, elaborada y documentada, es cierto, pero al fin de cuentas, una interpretación más de las ideas plasmadas por Orozco que puede ser complementada e incluso modificada por otros puntos de vista.

Como afirma Teresa del Conde, "lo importante es que las pinturas siguen hablando desde sí mismas y que sus voces son captadas con timbres diferentes, acordes con los contenidos que cada quien revierte en ella. Para mí esa capacidad plurivalente de significar, es la que sigue engrandeciendo la obra de Orozco".

La obra de arte es un texto de símbolos a los que cada espectador atribuye un contenido. Sólo que el condicionamiento social en la adjudicación de ese contenido es mucho menos rígido y determinado que en el caso del lenguaje hablado. En este sentido, la obra de arte es más polivalente (y, por lo tanto, es más variadamente interpretable que un mensaje lingüístico.

Al respecto, se debe tener en cuenta lo que menciona René Berger en *Arte y comunicación*: "la forma del mensaje plástico... no corresponde jamás, ni puede corresponder de manera totalmente adecuada, a un significado preestablecido, [sino que] la obra de arte propone -ésa es su virtud- una nueva adecuación entre los signos que la constituyen y el significado que acarrear y que debe promoverse a cada nueva mirada... La obra de arte jamás está sujeta a un simple descifre".

Con la intención de hacer más entendible la siguiente exposición, los murales de la Preparatoria se agruparán bajo la clasificación que de ellos hace Justino Fernández, misma que es aprobada por diversos autores: los murales de la planta baja corresponden a la temática *Por los ideales*; mientras que los del primer piso son los de las *Falsedades sociales*; por su parte, los del segundo piso se conocen como los paneles de *El campo y el ideal*.

Como podrá observarse, la anterior clasificación no incluye a los frescos que se encuentran en las escaleras del edificio, por lo cual a éstos, con base en lo que en ellos está expresado, en el presente trabajo se les ubicará dentro de la temática *México mestizo*.

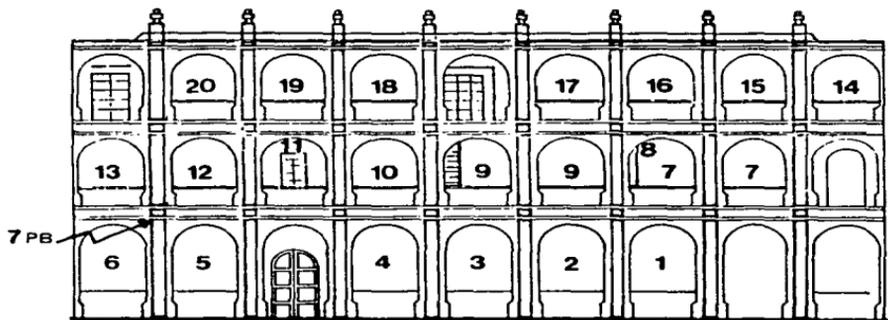
Antes de iniciar con la descripción e interpretación de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (490.27 m2 de superficie pintada), hay que mencionar que, a pesar de que el panel *El banquete de los ricos* se localiza geográficamente en

la planta baja de la escalera, temática y estilísticamente pertenece a los del primer piso y no a la temática de *Por los ideales* (planta baja). Por lo tanto, será incluido entre los murales de las *Falsedades sociales*.

Por su parte, el panel *Maternidad*, único sobreviviente del conjunto de murales cuyo proyecto se titulaba *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, por su tema y la manera en que está tratado, será considerado independientemente de todos los demás murales.

Finalmente, cabe mencionar que Orozco realizó los frescos de la Preparatoria en dos etapas. La primera comprende 1923 y parte de 1924, época en que también relaboró y borró algunas de sus obras. De dichas fechas datan los murales de la planta baja y del primer piso.

Posteriormente, en 1924, Orozco se vio forzado a interrumpir su trabajo debido a su expulsión de la Preparatoria, a donde retornaría hasta el año de 1926, fecha en que elaboró, según sus propias palabras, los frescos de la escalera y del segundo piso.



Esquema de la vista frontal del edificio en donde se encuentran tres series de los paneles de Orozco. Dicha construcción se localiza al norte del Patio Grande. De derecha a izquierda:

1. *Maternidad*; 2. *Destrucción del viejo orden*; 3. *La trinchera*; 4. *La huelga*; 5. *La trinidad*; 6. *El banquete de los ricos*; 7PB. *Manos estrechadas*; 7. *Los ricos*; 8. *La alcancía*; 9. *La basura*; 10. *Las ocechanzas*; 11. *La libertad*; 12. *Jehová entre los ricos y los pobres*; 13. *La ley y la justicia*; 14. *Revolucionarios*; 15. *La familia*; 16. *La despedida*; 17. *Trabajadores*; 18. *La bendición*; 19. *El sepulturero*; 20. *Mujeres*.

2.4.4.1 ANTES DE LA EXPULSIÓN (1923-1924)

2.4.4.1.1 MATERNIDAD

Ubicado en la planta baja, es el primer fresco que se encuentra a mano derecha. De influencia renacentista por la temática, Orozco realizó este mural con una distribución regida por un eje central representado por una madre y su niño.

La mujer es rubia y de aspecto virginal; se encuentra totalmente desnuda, sólo lleva puesto un manto negro y largo sujetado levemente sobre su cabeza. Sentada de frente al espectador, la fémina sostiene con sus manos a su hijo, a la vez que voltea hacia su lado derecho para darle un beso en la cabeza al bebé.

Por su parte, el hijo se halla parado sobre el muslo derecho de su madre. Al igual que ésta, el niño se encuentra de frente y desnudo, lo que deja apreciar su tez blanca. El azul intenso de los ojos del infante resalta entre las tonalidades rojas, ocres, amarillas y oscuras empleadas en esta obra.

Según Justino Fernández este fresco podría llamarse *El nacimiento del hombre*, ya que Orozco presenta el primer instante en que, sostenido por la madre, aquel ente ve la luz; frente a él, representado por una figura femenina desnuda, la vida ofrece sus atractivos dones; y a su alrededor se agrupan los atributos con que cada quien viene al mundo, simbolizado por cuatro figuras que rodean a los personajes principales.

A los pies y a la derecha de la madre se localiza sentada la figura desnuda mencionada por Fernández. Es una mujer rubia y delgada que muestra su espalda al

observador al momento de sujetar con su mano izquierda un racimo de uvas frente a su rostro. Según Jorge A. Manrique, en el arte cristiano, las uvas simbolizan el vino eucarístico y, por tanto, la sangre de Cristo; mientras que en el arte secular, son el atributo de Baco, dios del vino, y la personificación del otoño, una de las cuatro estaciones.

Por su parte, Fernández se inclina más por la idea de que el racimo de uvas es una alusión a la idea pagana de que el otoño, el periodo de la cosecha del vino, es el tiempo de la fertilidad, concepción que se apoya en que uno de los murales destruidos, que se llamaba *Primavera*, estaba ligado al de *Maternidad*.

Asimismo, dicho autor opina que en este pánel la mujer es símbolo de fecundidad, fuente de vida; lo mismo fue señalado por Orozco en su *Autobiografía* al decir que: "[A las damas católicas] les desagradaba especialmente la figura desnuda de una mujer con un niño, creyéndola una virgen; pero yo no había tenido la intención de pintar una virgen, sino una madre".

En un segundo plano, tapando unas pirámides rojas y luminosas del fondo, se encuentran cuatro figuras femeninas más (los dones del ser humano), de aspecto angelical, quienes se encuentran en actitud protectora hacia el niño y la madre, ya que tienen los brazos extendidos hacia ellos.

Según Renato González, la disposición de la mujer y los ángeles repite virtualmente la figura de la pirámide a sus espaldas. Dicho autor opina que seguramente Orozco buscaba que la imagen fuera sólida, a diferencia de los espíritus voladores del centro. "La *Maternidad*... [era] una especie de pórtico para lo que ocurría entre las pirámides" -afirma González.

Por su parte, Teresa del Conde observa que en esta composición existe un distanciamiento psíquico entre la madre y su hijo, ya que la mujer asume una actitud digna, casi hierática, no propiamente amorosa. Muestra al infante casi como un trofeo, trofeo divino, si se quiere.

Las figuras que aparecen en *Maternidad* rompen con el estilo de las demás pinturas de la Preparatoria, debido a que el tipo de estos personajes se asemeja al de las obras italianas, rompiendo con las figuras de carácter netamente mexicano que se aprecian en el conjunto de murales.

Desde el punto de vista de González, el dibujo de las figuras desconcierta, ya que el acuarelista que había logrado síntesis asombrosas en la representación del cuerpo humano, en *Maternidad* parece haber querido alejarse de esos resultados y ser miguelangelesco al representar cada músculo con detalle en líneas que mostraban el deseo de geometrizar.

A decir de González, en *Maternidad* Orozco demostró buena técnica, composición sometida a una trama geométrica y representación minuciosa del cuerpo humano, por lo que se puede pensar que su intención era clasicista.



Esquema del panel *Maternidad*, cuyo estilo es clásico y su temática ahistórica.

El mismo estilo clásico lo repitió Orozco en otras de sus composiciones. Sin embargo, al renovar algunos de los frescos que había pintado y al elaborar los nuevos, el artista tenía preocupaciones distintas. Según González, el cambio se dio entre 1923 y mediados de 1924, como consecuencia de:

- a) La rebelión delahuertista contra la imposición de Plutarco Elías Calles como el sucesor de Álvaro Obregón en la presidencia de la República, 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.
- b) Orozco decidió someterse a la arquitectura, a la tonalidad de su construcción, para que la decoración fuera un complemento de la arquitectura.

c) Orozco se dio cuenta de que el clasicismo mexicano consistía en usar símbolos propios y originales para temas universales, lo que lo puso ante el problema de superar la simbología teosófica (relacionada con la divinidad) que había adoptado en un principio; dicho de otra manera, esto le mostró que su pintura no tenía que ser tan literalmente universalista. Por ello, Orozco se alejó temporalmente de esa manera de pintar.

Según el mismo González, el cambio debió iniciarse cerca de abril de 1924, cuando José Clemente 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".

2.4.4.1.2 UN RECORRIDO POR LA PLANTA BAJA

Al suscitarse la rebelión delahuertista, Orozco relaboró sus murales con el fin de integrar una verdadera pintura de combate, lo que le trajo problemas. José Clemente lo narra así en su texto autobiográfico:

"A los preparatorianos no les caía bien la pintura. Puede decirse que a nadie le gustaba y eran frecuentes las quejas y protestas que los estudiantes llevaban a la Secretaría de Educación, y sabido esto por Ignacio Asúnsolo [escultor] se presentó una mañana en la Preparatoria... y empuñando su pistola 45 comenzó una balacera que agotó los tiros de sus tres cananas, y él y su brigada lanzaron mueras a los estudiantes reacios a la belleza".

De esta época conflictiva para el pintor datan los murales de la planta baja y primer piso. A los primeros se les ha clasificado dentro de la temática *Por los ideales*, de los que a continuación se hablará.

a) DESTRUCCIÓN DEL VIEJO ORDEN

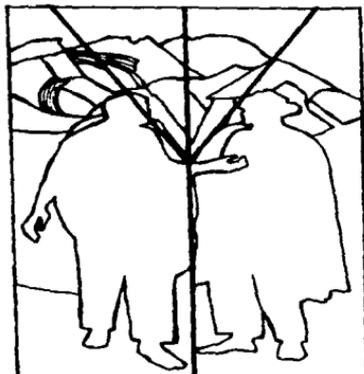
Del hombre como hacedor de su propio destino, deshaciendo y rehaciendo su mundo, el muralista ha dejado muestras en *La destrucción del viejo orden*, fresco que sustituye a *La lucha del hombre con la naturaleza*.

En este mural, Orozco logra el equilibrio a través de un eje central que separa simétricamente a las figuras. Sobre un primer plano se hallan dos hombres firmes y robustos, de tipo netamente mexicano, que voltean la mirada hacia el segundo plano.

Los dos individuos tienen aspecto de campesinos por sus vestimentas; uno de ellos, el que se encuentra a la izquierda del espectador, llama la atención porque porta unas cananas en su torso.

Por su parte, el segundo plano está compuesto por formas arquitectónicas confusas y derrumbadas que, según Fernández, simbolizan el antiguo orden, la época pasada. Lo que se viene abajo, en irreversible cataclismo, son las instituciones que la Revolución redujo a escombros. Las líneas compositivas en las que Orozco se basó para trazar los restos de las construcciones parten del antebrazo del personaje de la izquierda.

Contrariamente al derrumbe de dichas estructuras, la solidez de las figuras masculinas, como puede apreciarse en el texto de la *Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso*, sugiere la estabilidad a la que aspira el México posrevolucionario, que contrasta con el pasado en proceso de destrucción. El fondo del fresco, en colores rojos y ocre, enfatizan la idea de derrumbe y destrucción; mientras que en el primer plano contrastan el blanco y el negro.



En *Destrucción del viejo orden* se pueden apreciar las estructuras que la Revolución redujo a escombros.

b) LA TRINCHERA

En este pánel, Orozco reafirma el afán de expresar la epopeya de la Revolución. Sin embargo, según Antonio Rodríguez, en *La trinchera* Orozco no intentó recrear la Revolución al modo de una alegoría sobre la libertad en la cual los combatientes van hacia la muerte cantando himnos marciales y enarbolando fulgurantes banderas.

Dicho autor opina que la Revolución aquí recreada tiene la grave orquestación de un Réquiem. Ninguna hosanna se canta en su ámbito, sin embargo tampoco priva en ella el desaliento. Los hombres mueren terriblemente firmes en la lucha por una causa que tal vez no entienden muy bien; aunque para su pueblo (lo saben por intuición) sea vital.

Sobria y trágica, como la muerte, *La trinchera* está formada por dos figuras abatidas y dispuestas en forma de cruz, mientras que una tercera, al lado de aquellas, se halla inclinada. En este mural, los ejes diagonales sirven para definir la distribución.

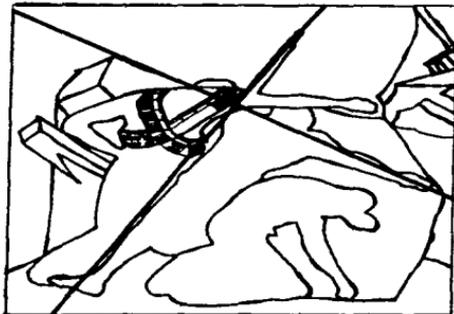
Los tres hombres, morenos y con los torsos descubiertos y musculosos, se encuentran parapetados detrás de un bloque de piedra. Dos de ellos -el de en medio y el de la izquierda al espectador-, con los brazos extendidos, forman con la perpendicular del fusil una cruz pétrea y humana. Con los brazos inclinados hacia la tierra que los atrae, los hombres están cayendo, al igual que la cruz, pero el cañón del fusil, proyectado en diagonal, restablece el equilibrio de la composición.

Del individuo de la izquierda, que se encuentra de espaldas al espectador, destacan las cananas al tiempo de desplomarse sobre el de en medio, cubriéndole el rostro con su brazo derecho extendido. El segundo hombre, de frente al espectador y cuyo brazo derecho está extendido sobre la cabeza del tercero, atrae la atención por el uso de luz y sombras que marcan los músculos de su cuerpo. Junto a ellos un tercer personaje arrodillado sobre el suelo oscuro, en actitud desesperada, oculta con su brazo izquierdo su rostro como si estuviera llorando.

En opinión de Fernández, en este mural, la muerte de un revolucionario es equiparada con la crucifixión de Cristo. Por su parte, para Rodríguez la cruz formada

por los brazos inclinados de los combatientes es símbolo de muerte, pero también de resurrección. Según este último autor, *La trinchera* tiene la dualidad de la muerte: en los hombres que sucumben y en la adolorida aurora que el cielo enrojecido anuncia.

Tan expresiva por la forma como por la composición -la cruz inclinada, los brazos que caen, la diagonal del fusil-, esta obra es, en palabras de Rodríguez, poderosa y sobriamente elocuente por la tierra viviente de los cuerpos quemados, por el gris luminoso de su ropa blanca y por el rojo de incendio que adornece el horizonte.



Esquema del mural *La trinchera*. Sobrio y trágico, este fresco expresa la epopeya revolucionaria.

c) *LA HUELGA*

Sustituye al mural *Cristo destruyendo su cruz*, del cual Orozco conservó la cabeza del Cristo. En *La huelga*, el artista continúa la narración gráfica del mural anterior, cuya acción transcurre, en parte, en el mismo lugar que la de aquél.

En este fresco, tres personajes de tipo característicamente mexicano protegen una estrecha puerta atravesada por una bandera roja. En el ángulo superior izquierdo de la puerta, por medio de la cual se puede ver el vacío, se encuentra la cabeza del Cristo con su aureola de luz, viendo hacia adelante, volteado sobre su perfil derecho hacia el espectador y resaltando en su rostro el contraste de luz y sombras.

Al lado izquierdo de la puerta hay dos figuras; una de ellas, la más próxima al umbral, se halla casi de espalda al espectador y tiene el torso desnudo, destacándose así su musculatura; mientras que el otro personaje se localiza de perfil izquierdo hacia el observador. Al otro lado de la puerta, mostrando su perfil derecho, se encuentra un tercer hombre, más robusto y musculoso que los otros dos, con el torso desnudo también.

Los personajes con el torso descubierto son obviamente hombres; el otro, si bien va envuelto en lo que podría ser un rebozo, su ropa, de la cintura hacia abajo, resulta confusa, en parte por la posición de la figura y también por ser del mismo color de los pantalones. La cabeza, debido al estilo poco detallado, podría tener el cabello corto o recogido, por lo que Manrique afirma que se trata de una mujer.

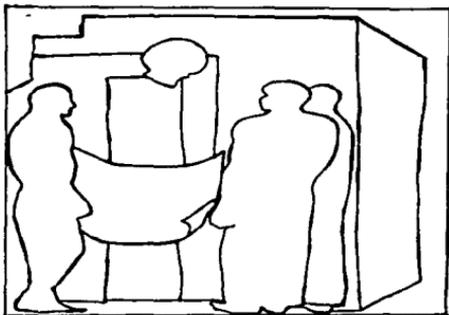
Las tres figuras se relacionan por medio de la bandera y dirigen la mirada hacia el vacío de la puerta.

Fernández afirma que la cabeza del Cristo puede simbolizar la cabeza de una víctima de la huelga o la inspiración de los trabajadores; mientras que para él, la bandera roja representa la huelga, derecho conquistado a través de la Constitución de 1917. Dos símbolos universales -Cristo y la bandera roja- y una puerta que cubre la incógnita del futuro.

En este panel, la composición, en la que predominan las líneas verticales, equilibra la desigualdad en la distribución de los personajes, asociando al que permanece solo con los colores más oscuros del vacío de la puerta y la bandera, así como con la cabeza del Cristo.

Por su parte, la bandera, por su ondulación y posición horizontal, introduce un elemento contrastante entre la rigidez del conjunto y los ejes generales. Asimismo, se proporciona profundidad a la escena al utilizar la perspectiva para mostrar un muro lateral de la construcción, ubicado del lado en el que se encuentran las dos figuras juntas. En cuanto a los colores empleados en este mural, el negro, blanco y ocre armonizan con las gamas predominantes del rojo.

Orozco retomaría más tarde el tema de *Cristo destruyendo su cruz*, en el que se muestra simbólicamente la actitud de Cristo ante el fracaso de sus prédicas - "amáos los unos a los otros"- en un mundo poblado de armas destructivas. Dicho mural existe en Dartmouth College (1932-1934).



Este esquema permite apreciar la distribución de los elementos que conforman el panel *La huelga*.

d) LA TRINIDAD

Este fresco, síntesis de los movimientos sociales y revolucionarios, sufrió transformaciones en su concepción inicial, pasando de un espíritu constructivo a una visión derrotista de la lucha revolucionaria, aunque la trilogía en distribución triangular se conservó.

En este mural viven de frente al espectador tres figuras morenas: a la izquierda, un campesino se encuentra arrodillado y pidiendo piedad; en medio, un obrero en pie, se halla empujando un fusil, mientras que una bandera roja le cubre

por completo la cabeza; y a la derecha, un soldado arrodillado, que tiene las manos mutiladas, volta a ver con desconfianza al obrero.

La figura central se encuentra en la parte superior y resalta por una compleción más robusta que las otras dos, incluso la forma de sus brazos es exagerada, distorsionada, ya que sus músculos están excesivamente desarrollados, casi deformes.

En este paño, la composición tiene dos maneras de organizarse: en el primer 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 con pinceladas amarillas y rojas.

Según Rodríguez, los brazos del obrero, excesivamente distorsionados por el esfuerzo, señalan la voluntad de acción; sin embargo, observa el crítico, esta figura tiene el rostro envuelto en algo que lo oculta: una bandera teñida de sangre y el resplandor de las llamas que le empañan la visión. Al respecto, Jean Charlot manifiesta que el obrero es un representante de la *democracia militante* y que la bandera roja ondeante se transforma en un gorro frigio, simbolizando la incertidumbre de la lucha. El trabajador es cegado por el entusiasmo del ideal.

Mientras tanto, los otros dos hombres que conforman *La trinidad* son presas del pavor: el campesino, símbolo del movimiento revolucionario, al cubrirse los ojos con las manos entrelazadas -en opinión de Rodríguez- parece no querer ver, por horroroso, lo que pasa a su alrededor, está angustiado. Por su parte, el soldado mutilado, según el mismo Rodríguez, sin las manos que dejó en la lucha, mira con espanto y cólera al que sigue combatiendo.

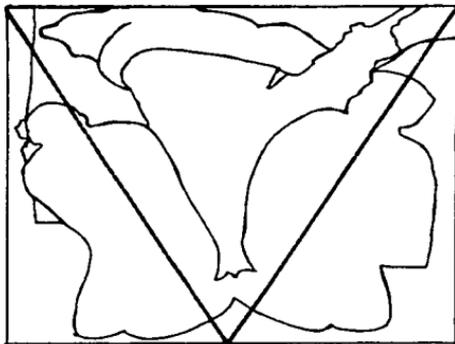
Para dicho crítico, este tablero *enigmático* sacude por la potencia de su construcción, por la agresividad de la *cuña* que se interpone entre los dos hombres arrodillados, y por la violencia de los rojos (de sangre y de fuego) que tñen la parte alta del mural.

Asimismo, Rodríguez piensa que los verdaderos propósitos de Orozco en este mural fueron: imprimir mayor significación a la imagen del hombre a quien la bandera -de la facción- impide ver lo que tiene enfrente; hacer perceptibles los sentimientos del que salió mutilado en la lucha y, por encima de todo, dar primacía al drama que cada uno de los tres hombres, como símbolo de todo un pueblo, vive en forma personal.

Según González, en *La trinidad* Orozco usó por primera vez el cuerpo humano como símbolo de un estado de ánimo, de una condición espiritual o de un drama general: "*La Trinidad* de la Preparatoria sólo autoriza a pensar que el pintor quería reflexionar sobre los efectos negativos de la violencia" .

Por otra parte, según la interpretación de Fernández, en este fresco Orozco muestra que la unión de trabajadores, campesinos y soldados no estaba funcionando. Lo mismo opina Antonio Castro Leal en *Orozco y los símbolos de nuestro tiempo*:

"En algunas pinturas de la planta baja, en la trilogía del obrero, el campesino y el soldado, en el cuadro *La trinchera*, la Revolución está concebida no como un ordenado movimiento ideológico, dirigido en un programa, sujeto a un plan bien estudiado, sino como lo que fue, un desbordamiento de cansancio y de dolor que arrastró la voluntad de los hombres y en el que el destino, más que los principios políticos, arrojó sin odio a los hermanos".



Esquema de *La trinidad*, obra en donde Orozco usó por primera vez el cuerpo humano como símbolo de un estado de ánimo.

e) *MANOS ENTRELAZADAS* o *ESTRECHADAS*

A la vez que Orozco planteó en *La trinidad* que la unión de trabajadores, campesinos y soldados no estaba funcionando, también simbolizó la solución de los problemas sociales al pintar en cuatro arcos del corredor del Patio Grande las *Manos estrechadas*.

Estas composiciones están regidas por un eje central y vertical, al tiempo que son integradas por dos figuras de manos fuertes, musculosas y grandes que se estrechan. La figura de la izquierda tiene junto una hoz, mientras que la de la derecha

un martillo. Al fondo y sobre la derecha, una estrella roja resalta entre las tonalidades grises y café empleadas en estos pequeños murales, los cuales simbolizan la unión del campesino (hoz) con el trabajador (martillo).

"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 sujetan de 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" -comenta Renato González.

Con estas hoces y martillos, con estos mensajes de unidad, se completa la serie denominada *Por los ideales*, en donde los hombres, sus ideales y el dolor conviven a lo largo del corredor de la planta baja de la Preparatoria.

2.4.4.1.3 VISITANDO EL PRIMER PISO

De la caricatura, Orozco tomó la fuerza del dibujo, el poder de la sátira y el vigor de la expresión que caracterizan a los frescos agrupados en la temática de las *Falsedades sociales*, en donde presenta el aspecto negativo del ser humano a través de diferentes situaciones en las cuales resulta iracundo, licencioso, disipado, falto a sus deberes, egoísta, falto de autenticidad religiosa, de caridad, vanidoso y materialista.

a) EL BANQUETE DE LOS RICOS

Ubicado espacialmente en el extremo izquierdo del corredor de la planta baja del *Patio Grande*, este mural, tanto por su temática como por la manera de abordarla, se puede clasificar entre los frescos del primer piso.

De trazos caricaturescos, típicos de los periodistas satíricos de la época revolucionaria, Orozco realizó este mural dividiéndolo en dos secciones. En la parte inferior se encuentran tres figuras de hombres que pelean entre sí. Del lado izquierdo del espectador y de frente, el primer individuo mira con desagrado al hombre que está junto a él, a quien sujeta fuertemente del hombro con su mano izquierda, mientras que en su mano derecha trae una espátula como queriendo agredir con ella al personaje que está asiendo.

El personaje de en medio, que aparece de espalda al espectador, es sujetado de su hombro izquierdo por el anterior, a la vez que golpea con su puño derecho la cara del tercer personaje. Su brazo izquierdo está extendido y en su mano porta una hoz.

El individuo de la derecha, de perfil izquierdo hacia el espectador, está cayéndose hacia atrás por el golpe que ha recibido en la cara, mientras que en su mano derecha sujeta un martillo.

Por su parte, en la sección superior, en un mundo opuesto al de los pobres, existen otros tres individuos, quienes están disfrutando de una orgía. En la cabecera de una mesa, a la derecha del espectador, se halla un potentado, a quien se puede identificar por su atuendo elegante. Éste señala con su mano izquierda (llena de anillos en los dedos) a los pobres. Su cara muestra un gesto burlón hacia aquellos que se encuentran peleando. En su mano derecha sujeta una copa vacía.

A la derecha de este personaje se encuentra una pareja formada por una mujer gorda, de aspecto vulgar y deforme, quien se halla sentada encima de la mesa; y por un hombre elegantemente vestido (ubicado a la izquierda de la fémina), quien sonríe con un gesto de complicidad a su compañera, al tiempo que su mano izquierda derrama la bebida de su copa sobre la mesa. En frente de él hay un plato vacío, y en el centro de la mesa, un frutero lleno, en donde una botella de vino está derramándose. La pareja parece ajena a la escena de la pelea de los pobres.

La sección superior del mural es de menor tamaño que la inferior. La diferencia de dimensiones de ambas, condición impuesta en parte por la arquitectura del edificio, se compensa al introducir en la menor elementos de fuerte atracción visual debido a sus vivos colores: el vino, las frutas y el recipiente.

La lectura de Rodríguez acerca de *El banquete de los ricos* dice que en este mural se aprecia una pequeña orgía de capitalistas que transcurre, para regocijo de ellos, mientras que los obreros, irracionalmente desunidos, rifen con extrema brutalidad entre sí. Fernández agrega que la vehemencia e importancia de la lucha

entre los trabajadores es destacada a través de los tonos intensos de sus pantalones, constituyendo un punto de fuerte atracción visual.

Para Cardoza, este mural resulta dramático y satírico a la vez por el contraste de los dos tipos de vida: por un lado, los ricos unidos y disfrutando de los manjares, mientras que se burlan de los obreros, cuya división sirve de arma a los capitalistas para seguir explotándolos.



Esquema de *El banquete de los ricos*, un mural en donde el contraste entre ricos y pobres es manifiesto.

b) LOS RICOS o LOS ARISTÓCRATAS

Continuando con el estilo caricaturesco del mural anterior, Orozco aprovechó este espacio para ridiculizar a las damas de la clase alta que anteriormente habían censurado su pintura (*Maternidad*) en el Patio Grande de la Preparatoria. El artista en su *Autobiografía* relata el incidente de la siguiente forma:

"En otra ocasión se presentaron las damas de la Cruz Roja o Verde, no recuerdo bien, que necesitaban el patio mayor de la Preparatoria para hacer una kermesse de caridad; pero en lugar de pedirme cortésmente que suspendiera el trabajo por unos días, me ordenaron con altanería que me retirara, mandaron deshacer en el acto mis andamios y sobre las mismas pinturas en ejecución clavaron los adornos para la fiesta. Expresaban en voz alta su disgusto y desprecio por mi trabajo". Por su parte, Alma Reed precisa que se trataba de la Sociedad de Damas Católicas, y confirma que en ellas se inspiró el pintor para realizar este mural.

En opinión de Rodríguez, en este mural, a los ricos, como personajes de la alta sociedad, Orozco los retrata bajo la forma de aristócratas ridículos y de matronas obesas, cargadas de joyas que dan puntapiés a los pordioseros.

En efecto, en un primer plano aparece una señora pobre con su hijo pidiendo limosna a los ricos, cinco personajes que desfilan, uno tras otro, en un segundo plano en dirección de una pequeña construcción (Manrique afirma que se trata de una iglesia), la cual se encuentra en el extremo izquierdo del mural, por lo que los personajes caminan de derecha a izquierda, mostrando su perfil izquierdo al espectador.

La mujer pobre se halla tirada a lo largo del suelo solicitando caridad con su mano derecha, mientras que con el brazo izquierdo se apoya en el suelo. Su

apariciencia es lastimosa por su extrema delgadez. Sobre su pecho lleva envuelto a su bebé, quien es, literalmente, un esqueleto.

El grupo de los ricos está encabezado por una figura masculina delgada, quien es la más próxima a la Iglesia. Este personaje de semblante rapaz camina con una postura tan erguida como orgullosa y porta en su mano izquierda un bastón que, según el texto de la *Guía de murales...*, sugiere el mando.

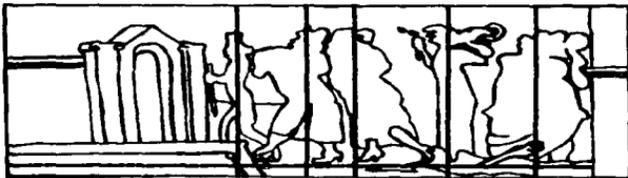
Detrás de este individuo camina una mujer gorda, cuyo rostro demuestra prepotencia y seguridad. Siguiéndola, viene una figura femenina robusta, quien con su pie aparta de su camino a la pordiosera, a la vez que dirige su rostro hacia abajo en una mueca de altivez y profundo disgusto.

La siguiente mujer es de complexión muy delgada y de porte erguido, quien, al caminar, cierra los ojos en un gesto de indiferencia. Completa este desfile de ricos otra señora corpulenta que dirige la mirada hacia arriba con disimulo para justificar su falta de generosidad, la cual es patente, según el texto de la *Guía de murales...*, en el hecho de que su enorme bolsa cuelga cerca de la mano suplicante.

Por tratarse de un desfile, así como por la arrogancia de los personajes de la alta sociedad, la composición está trazada con ejes verticales, excepto por el contraste manifiesto, a nivel visual y simbólico, de la línea horizontal que describe la mujer pidiendo limosna. Además, en el caso de las féminas aristócratas, sus brazos y manos contrastan por su tosquedad con la elegancia de estos personajes.

El pánel en su conjunto simboliza para Fernández un grupo de ricos que acude a la Iglesia para acallar sus conciencias; sin embargo, según dicho autor, estos personajes carecen de autenticidad religiosa, de caridad, ya que a su paso patean y

humillan a los pobres, acción con la que demuestran su egoísmo y vanidad. Sus desplantes de soberbia y desaire hacia los marginados se reflejan en su vestimenta y su porte.



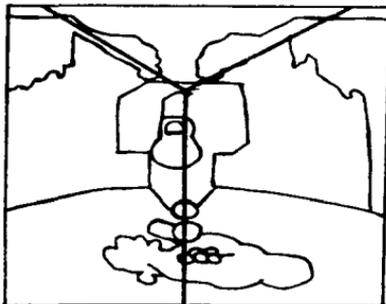
Esquema del fresco *Los ricos*, espacio que aprovechó Orozco para ridiculizar a la Sociedad de Damas Católicas, cuyas integrantes censuraron el mural *Maternidad*.

c) LA ALCANCÍA o TRIBUTO A LA IGLESIA

Al centro de este fresco destaca un cepo en el que dos brazos delgados cubiertos de harapos depositan una moneda cada uno. Irónicamente, en la parte inferior, una mano regordeta con un gran anillo recibe los donativos de los pobres; en su poder tiene ya cinco monedas, mientras que dos más están cayendo en dirección de la mano robusta.

La alcancía constituye el centro de atracción visual hacia el cual guían, diagonalmente, las manos de los donantes, colocadas a derecha e izquierda en forma simétrica para completar la trayectoria del óbolo.

Si bien en el mural anterior se observó a los aristócratas faltos de caridad, en este, paradójicamente, la gente pobre es la caritativa; son las personas que no teniendo recursos dan el *Tributo a la iglesia*, la alcancía de los ricos, quienes rapazmente se aprovechan de las creencias religiosas para, además de explotarlos físicamente, hacerlo también ideológicamente. Los pobres son los que dan de comer a los ricos.



En este esquema se puede apreciar la distribución de los elementos que conforman el pánel *La alcancía o Tributo a la iglesia*.

d) LA BASURA, EL BASURERO o MULADAR DE SÍMBOLOS

Este pánel posee una jerarquía visual especial con respecto a los otros del mismo piso, ya que la mayoría de los personajes de los demás murales parecen dirigirse hacia éste, en el cual predominan los colores azul, ocre, amarillo, verde, blanco y negro.

En *La basura*, Orozco plasmó en una composición piramidal una serie de símbolos relacionados con la democracia, el fascismo y la monarquía, como el gorro frigio, el haz de madera con un hacha, el Águila Imperial, la cruz gamada, un par de coronas; además de las imágenes de las tablas de Moisés, un báculo, papel y tintero, un cetro, espadas y lanzas. Todos éstos, según Rodríguez, símbolos de las desigualdades sociales.

El carácter inservible de dichos objetos lo evidencia el pintor al rodearlos de elementos propios de un basurero. Encima de los desechos, tres buitres, espacialmente ubicados en forma triangular, comen los desperdicios que hay en el basurero.

La lectura de Fernández acerca de este mural es que las falsedades sociales terminan en *La basura*, un montón de desechos en donde el poder y la vanidad, considerados como podredumbre, están confundidos con los cadáveres de animales, junto con demás desperdicios, alimentos de buitres.

Orozco retoma este mismo tema en 1937, en el Palacio de Gobierno de Guadalajara.



Esquema de *La basura*: un montón de desechos en donde se encuentran las falsedades sociales

e) LAS ACECHANZAS

Tres personajes masculinos en un solo plano conforman este pánel. De derecha a izquierda:

Un hombre robusto, que según el texto de la *Guía de murales...* respresenta a un líder sindical de la época, ubicado de perfil derecho hacia el espectador, trata de ocultar su lujosa vestimenta bajo un saco andrajoso. El rostro de este individuo es una parodia de la cara de Cristo, simbolizando ser el redentor de los obreros, en opinión de Manrique.

Dicho personaje vuelve su rostro para mirar a la figura del centro. Con su mano derecha sujeta una bandera rojinegra, símbolo de huelga, al tiempo que con el dedo índice señala un gorro frigio que lleva en su otra mano. De su brazo izquierdo cuelga un bastón, sinónimo de mando.

Por su parte, la figura de en medio es la de un trabajador que, de perfil derecho hacia el observador, con sus instrumentos para laborar a su lado, sigue al hombre robusto. Su aspecto es el de un sujeto embrutecido: tiene los dientes superiores muy salidos y la lengua colgando. Este personaje sujeta en su mano derecha una bandera rojinegra.

Finalmente, la última figura, volteada sobre su perfil derecho, es un hombre embozado, de sotana negra, que intenta apuñalar por la espalda al trabajador. En este fresco, donde predomina la línea vertical, destaca por contraste la leve diagonal del individuo amenazante.

Así, en este mural, el hombre robusto simboliza al salvador del obrero que, idiotizado, le sigue, al tiempo que va a ser apuñalado en la espalda por un hombre de sotana negra que representa al clero. En esta escena grotesca, según Rodríguez, el obrero embrutecido es empujado y atraído por fuerzas ajenas a él (el clero y el capital respectivamente).

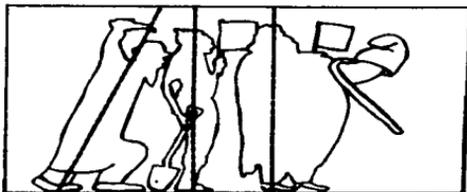
Según González, en *Las acechanzas* Orozco satirizó a Morones, líder de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), lo que ocasionó que el artista fuera expulsado de la Preparatoria. En su texto autobiográfico, el pintor lo narra así:

"Al dejar el señor Vasconcelos [simpatizante de De la Huerta] su puesto de secretario ya no fue posible seguir trabajando. Siqueiros y yo fuimos arrojados a la calle por estudiantes y nuestros murales fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos".

Al mismo tiempo que expulsaron a Orozco de la Preparatoria, lo cesaron como profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Enrique Krauze, en su libro *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, afirma que los estudiantes que se mencionan arriba eran lombardistas y, por lo tanto, simpatizantes de la CROM, la cual controló en gran medida al movimiento obrero durante los años veinte. Entre 1923 y 1924, la CROM apoyó a Obregón contra De la Huerta, e hizo suya la candidatura de Plutarco Elías Calles a la presidencia del país.

Con esta situación adversa para Orozco y para los pintores vasconcelistas, según González, Diego Rivera pudo capitalizar *la grilla* para quedar como *el muralista mexicano*.



Esquema del mural que provocó la expulsión de Orozco de la Preparatoria. En *Las acechanzas*, el artista satiriza a Morones, líder sindical de la época.

f) LA LIBERTAD

Sobre la tercera ventana del *Salón Generalito* se localiza este pánel, donde Orozco ridiculiza a la libertad al representarla mediante una figura femenina grotesca, marioneta de rostro ajado, cuya patética expresión no logran cubrir los afeites.

Esta figura se encuentra en un primer plano colgando horizontalmente en el aire, su cabeza apunta a la derecha del mural, mientras que está siendo sujeta por el lazo amarillo de un telón rojo que se ubica en un segundo plano de la obra y que une temáticamente este pánel con el siguiente.

La mujer tiene aspecto de prostituta vieja con el rostro muy pintarrajeado. Sobre su espalda, se aprecia un par de alas maitrechas, por lo que se puede deducir que ésta es la figura de un ángel, la cual lleva una cadena rota en sus manos y en su cabeza un gorro frigio. Al llevar la boca entreabierta, este personaje deja ver sus colmillos.

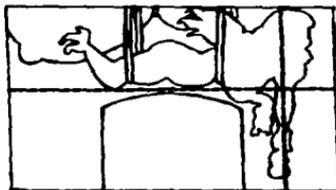
En este fresco, Fernández interpreta que Orozco ridiculiza el concepto de la libertad al compararlo con la figura de una prostituta vieja, significando que la libertad está corrompida. Además, continuando con la visión de dicho autor, el artista expresa que, de ser un ángel, la libertad pasó a convertirse en una marioneta que se sostiene en el aire con la ayuda de una cuerda, ya que sus alas están inservibles. Por otra parte, el gorro frigio, símbolo de la esclavitud, complementa la visión satírica del artista; a la par que, al representar a la libertad como una vieja, Orozco expresa que es un ideal desgastado.

La composición de este fresco se adapta a la arquitectura del edificio por medio de un eje horizontal que pasa por la parte superior del arco de la ventana y

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Capítulo 2. Medio y mensaje

por otro vertical que va de la cabeza a la cadena que sostiene la mano del brazo izquierdo extendido, aprovechando la zona del muro que cuenta con la longitud suficiente para ello. Los colores utilizados son rojo, ocre, siena, amarillo, azul, negro, blanco y gris.



Esquema de *La libertad*: una ridiculización del ideal corrompido y desgastado

g) JEHOVÁ ENTRE LOS RICOS Y LOS POBRES o EL JUICIO FINAL

Continuando con el discurso crítico del primer piso, el autor ofrece una parodia de la creencia cristiana sobre la vida ultraterrena. En ella, *Dios* es flanqueado por ricos y pobres.

La figura caricaturesca de *Jehová*, grande y robusta, está de frente y sentada; una aurora ilumina su cabeza. En el rostro muestra un gesto de hastío, de fastidio, mientras que escucha las súplicas de los ricos. Este personaje sujeta en su mano

izquierda un globo terráqueo, a la vez que su puño derecho está fuertemente recargado sobre su pierna derecha.

A la derecha del *Ser Supremo*, en el extremo izquierdo del mural, y de perfil derecho hacia el espectador, se hallan cinco ricos en actitud ridículamente piadosa, luciendo con orgullo sus aureolas. Tres de ellos son hombres que, como se afirma en el texto de la *Gula de murales...*, aparecen ataviados a la manera de la aristocracia porfiriana, mientras que la vestimenta de las dos mujeres remite a una época posterior.

Mientras tanto, a la izquierda de *Dios*, una familia pobre camina hacia el extremo derecho del mural. La familia está conformada por cinco indígenas: el padre, la madre y tres hijos. Persiguiendo a esta familia, dos demonios de aspecto cómico la empujan con sus trinchas, presionando a sus miembros para que caminen más rápidamente.

En opinión de Rodríguez, en *El juicio final*, un *Padre Eterno* barbón y colérico deja que los ricos, con sus rezos y dádivas, se acerquen a él y permite que unos raquíticos demonios expulsen del reino de *Dios* a los pobres y los envíen al infierno.

Todas las figuras anteriormente mencionadas se localizan en el primer plano del mural, a la vez que, en el segundo, un cortinaje rojo equilibra la composición al repetir el motivo teatral, continuación del mural precedente. La composición distribuye a cada lado de *Jehová*, personaje principal, a ricos y pobres de manera simétrica. Contrasta la diagonal del trazo de estos últimos como la de los diablos con la vertical predominante en el fresco.



Esquema del fresco *Jehová entre los ricos y los pobres*, en el cual Orozco caricaturiza el concepto de la vida ultraterrena.

h) LA LEY Y LA JUSTICIA

Para completar la serie caricaturesca del primer piso, Orozco pintó la representación de estos ideales decimonónicos, cuyo aspecto los desmitifica.

Una pareja en aparente estado de ebriedad bailotea con desenfado. En el lado izquierdo del panel, el personaje masculino, vestido elegantemente, empuña un espadín en su gran mano derecha y entre su brazo izquierdo y su costado, a la altura de su axila, aprisiona un documento enrollado. El aspecto de este hombre es vampiresco, ya que tiene las uñas muy largas y, al abrir su boca, deja asomar sus colmillos, a la vez que le guiña el ojo pícaramente a su compañera.

Al igual que su pareja, la mujer también es robusta, y en lugar del aspecto solemne y honorable (tradicional en las alegorías de la justicia), Orozco la

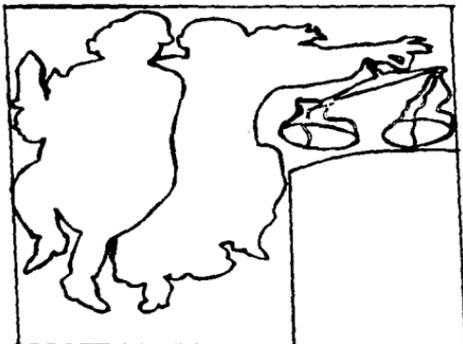
transforma en una prostituta, cuyo vestido está manchado del lado izquierdo y a la altura del abdomen por la huella de una mano ensangrentada.

Este personaje, representante de la justicia, sujeta endeblemente con dos dedos de su mano izquierda una balanza, la cual tambalea notablemente. Su rostro está exageradamente pintado y el ojo derecho lo tiene cerrado, a la vez que el izquierdo está cubierto por una venda que rodea su cabeza. El brazo izquierdo extendido de la mujer se adapta a la superficie que queda por encima del dintel de la ventana que se encuentra junto al mural, cuyos colores predominantes son el siená, rojo, ocre, blanco, negro, gris y azul claro.

El mismo tono satírico empleado por el artista a lo largo de los murales del primer piso está también presente en *La justicia y la ley*, representados por dos figuras que, en vez de cumplir su misión, andan de parranda.

Fernández interpreta que el hombre, quien simboliza la ley, en su mano lleva un puñal como instrumento para hacer justicia. Este sujeto, al abrir la boca, deja ver sus colmillos, listos para encajárselos a sus presas. Por su parte, para dicho autor, la mujer, quien representa a la justicia, sujeta frágilmente la balanza del bien y del mal en su mano, lo que no le permite distinguir entre ambos conceptos. El vestido que porta se encuentra manchado por la sangre de las víctimas a quienes no se les ha hecho justicia por medio de la legislación.

Desde el punto de vista de Rodríguez, en esta grotesca y repulsiva unión de la *Ley* (enfundada en el atavío de un capitalista) y de la *Justicia* (con tipo de prostituta), Orozco expresa claramente lo que para él significaba este matrimonio de intereses conjugales mutuos al servicio de una sola clase: la burguesía.



Esquema de *La ley y la justicia*, conceptos desmitificados por el artista.

Esta visión desmitificadora de la Ley y la Justicia es la misma que puede apreciarse a lo largo de los paneles del corredor del primer piso, en los cuales el artista lanza una clara protesta en contra de la falsedad y la injusticia social. Sin embargo, víctima de la censura, Orozco fue expulsado de la Preparatoria cuando un funcionario fue el protagonista de su satírica pintura. Para defenderlo, según el propio artista, "*El Sindicato de Pintores y Escultores no sirvió para nada, pues los compañeros se negaron a apoyar nuestra protesta*".

Al respecto, unas notas irónicas fueron escritas por José Clemente en su *Autobiografía*:

"Todavía no aprendíamos la técnica de la publicidad; de haberla conocido hubiéramos seguido trabajando a pesar de la oposición. Tal técnica es bien sencilla: se empieza por declarar a gritos que son reaccionarios, burgueses y decrépitos y quintacolumnistas todos aquellos a quienes no les gusten nuestras pinturas, y que éstas son patrimonio de los 'trabajadores', sin precisar de cuáles ni decir por qué.

"Luego hay que estallar en insultos contra todo el mundo y especialmente contra personas prominentes. En seguida se mete uno en camisa de once varas con la filosofía y las ciencias, ya que la mayoría de los oyentes tampoco entiende jota del papasal...

"Un truco muy bueno y que da mucha importancia es barajar el nombre propio con los de hombres ilustres, así como de pasada y al descuido, por ejemplo: Aristóteles, Carlo Magno, Yo y Julio César.

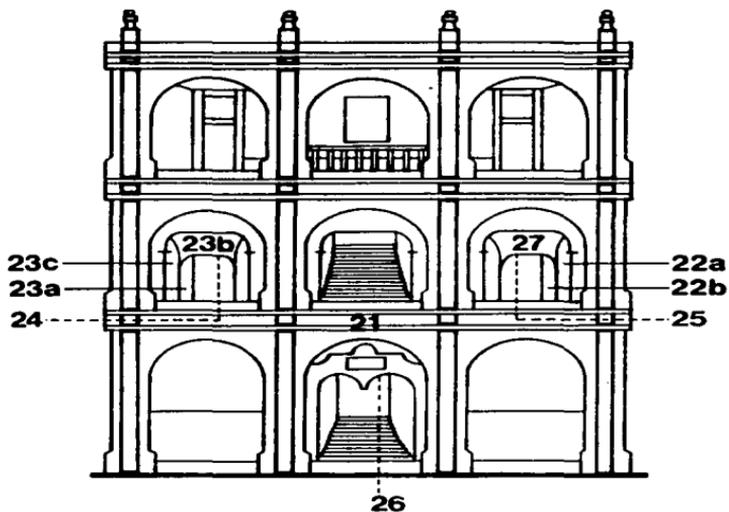
"La política también nos ofrece recursos inagotables: Biografía inventada del candidato, con episodios que nunca sucedieron y anécdotas falsas... El contrincante siempre un hijo de la matraca, lleno de lacras, al servicio de la dictadura.

"Luego vienen los recursos de los merolicos... Todo esto sin contar con la técnica publicitaria moderna para vender cuanto hay... Un gran recurso es salir encuerado a la calle y pararse de cabeza en la esquina de San Juan de Letrán y Madero a las doce del día.

"De haberlo sabido, ni a Siqueiros ni a mí nos arrojan a la calle como perros rabiosos".

Después de su expulsión, Orozco se dedicó a pintar al fresco el muro que corresponde al descanso de la escalera en la Casa de los Azulejos, a petición de Francisco S. Iturbe, dueño del lugar. La pintura tuvo por nombre *Omisciencia* (1925).

Poco después, en 1926, Orozco volvió a la Preparatoria a terminar el trabajo comenzado, esta vez contando con la ayuda de Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional. Según el artista, de entonces son las pinturas de la escalera y del segundo piso.



En este esquema de las escaleras del Patio Grande se puede distinguir la ubicación de los murales pertenecientes a la serie *México mestizo*. En orden numérico: 21. *Cortés y la Malinche*; 22 a) y b) *Razas aborígenes*; 23 a) , b) y c) *Los franciscanos*; 24. *Sin título*; 25. *Sin título*; 26. *La juventud*; 27. *Constructores*.

2.4.4.2 DE REGRESO A LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA (1926)

2.4.4.2.1 SUBIENDO LA ESCALERA

Los frescos que se encuentran en la escalera fueron hechos por varios artistas. Iniciaron Jean Charlot y Fernando Leal; el primero abordó el tema sobre la religión prehispánica, y el segundo, el sincretismo entre ésta y el catolicismo. Orozco pintaría, posteriormente, los frescos del segundo descanso, adaptándose a estos contenidos.

Así, José Clemente los retoma con *Razas aborígenes* del mismo lado que *La masacre del Templo Mayor* (Charlot), y la serie *Los franciscanos* del lado de *La fiesta del Señor de Chalma* (Leal); relacionándolos, en el centro, a través del símbolo del mestizaje, representado por *Cortés y la Malinche*. Otros elementos complementan la visión orozquiana sobre el devenir mexicano en los frescos agrupados en la temática *México mestizo*.

a) CORTÉS Y LA MALINCHE

Al subir el primer tramo de la escalera, se encuentra el tema histórico que cubre la bóveda o plafón: *Cortés y la Malinche*. En este mural aparecen tres figuras humanas, dos de ellas fuertes y de enorme tamaño, mientras que la tercera es pequeña y débil.

Las dos figuras colosales se hallan en un segundo plano, juntas y sentadas sobre grandes rocas. La del lado izquierdo del panel representa a Cortés, y la del derecho es la Malinche. Ambas se encuentran desnudas y de frente al espectador.

Cortés es un hombre barbado con cabello claro, casi blanco, ojos color miel, tez clara (lograda con tonos amarilláceos y grises), facciones finas y musculatura pesada, robusta. Se encuentra de tres cuartos de perfil sobre su izquierda, mirando hacia el horizonte.

Este personaje tiene el rostro enérgico y refleja una fuerte virilidad, acentuada en su mano derecha que sujeta la mano derecha de la Malinche, mientras que su brazo izquierdo, en actitud protectora, está extendido y pasa por enfrente del torso de la mujer, tapándole su seno derecho, hasta que la mano izquierda del español llega al brazo izquierdo de la indígena, sin tocarla.

A la izquierda de Cortés, surge la gran figura robusta de la Malinche, con un marcado aspecto indígena: la tez muy morena, las facciones toscas y el cabello lacio y negro, amarrado en dos trenzas que caen sobre su espalda. Su mano derecha es sujeta por Cortés. La disposición de los miembros superiores de ambos personajes dejan descubierto el seno izquierdo de la mujer, lo que representa para Manrique que la Malinche es la tierra misma, abierta a la fecundidad, presta a la lactancia.

La cabeza de la indígena está levemente girada hacia la derecha, de tal forma que apunta su mirada hacia abajo, a los pies del conquistador. La mujer permanece inmóvil y serena, según lo refleja su rostro inexpresivo; parece entregarse en forma sumisa al nuevo benefactor de su pueblo.

En opinión de Teresa del Conde, las figuras de Cortés y la Malinche son igualmente dignas y guardan entre sí proporciones equivalentes. La autora dice que, si bien Cortés extiende su brazo izquierdo en ademán de proteger o cubrir a la mujer, ambos se dan la mano con gesto de compañeros. No hay duda de que será él, para la supuesta prole, el instaurador de la ley, hecho que la Malinche asume en un acuerdo activo.

Por su parte, Antonio Rodríguez afirma que, de acuerdo con tan fácil lectura como la señalada más arriba, Orozco habría pretendido señalar que la Conquista fue precisamente la salvación del indígena por el mesías que desde el otro lado del mundo vino a arriesgar la vida para cumplir con su filantrópica misión. Por otro lado, la Malinche respondería, en tal visión elemental, al concepto de que ella se entregó, sin escrúpulos, al vencedor de su pueblo.

No obstante, para Rodríguez el fresco en su totalidad es mucho más complejo, ya que Cortés no aparece aquí como un desinteresado protector de mujeres e inválidos que mereciera de Orozco tan parcial enfoque, lo que se explica por la presencia de los demás elementos de la composición.

Ya se mencionó que tanto Cortés como la Malinche están sentados, pues bien, falta detallar algunas cuestiones al respecto. Mientras que la pierna izquierda del conquistador voltea hacia ese mismo lado hasta tapar un poco la pierna derecha de la mujer, el otro miembro inferior del español está casi de frente y pisando a una tercera figura que se halla en el primer plano.

Esta última figura se localiza tendida a los pies de Cortés y la Malinche. Es un sujeto de tez morena y cabello oscuro; pequeño y frágil en comparación con los otros dos personajes. Se halla boca abajo y viene de la profundidad, en escorzo, de

izquierda a derecha. El pie derecho del español pisa la mano derecha y atrás de las rodillas de esta figura.

Por encima de las cabezas de Cortés y la Malinche hay una especie de telón negro. Abajo del cuerpo tendido, en el arco de la escalera, aparece frente a un bloque de piedra de color rojizo un maguey (en el cual se aprecia el uso de luz y sombra) con algunas pencas cercenadas, que brota de la tierra.

Por lo anterior es que Rodríguez opina que la lectura del fresco es más compleja. Según él, a los pies del español yace derrotado el indígena, y más abajo aún, se encuentra un maguey cercenado sobre el fondo de una construcción prehispánica (representado por el bloque de piedra).

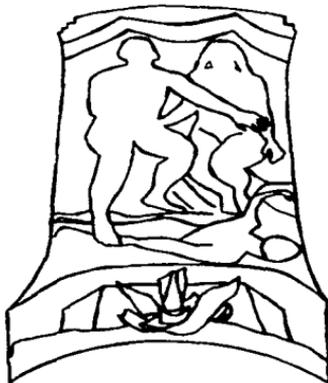
Para dicho autor, todo en esta imagen es doloroso: la construcción, una muy libre versión de una pirámide, está envuelta en el resplandor apagado del atardecer; y el maguey, que aquí aparece como la planta heráldica de México, se halla brutalmente mutilado.

Por tanto, para Rodríguez, ningún discurso defensivo o de alabanza de la Conquista se presenta; tampoco ninguna señal de que ésta fuera benévola aventura de hombres sedientos de proteger a los débiles. Así, la Conquista está señalada como un acto de violencia, pero también como el inexorable entronque de dos mundos que, por opuestos, son propicios al enlace y al cruce.

Por otra parte, un rasgo que llama la atención de este mural es que el pintor haya eludido la representación de los genitales de Cortés. Es imposible conocer la razón de tal omisión, aunque lo cierto es que hubiera sido más natural que si aparecieran.

"Si la obra ha de hablar por sí misma, dejemos que nos diga que virilidad y feminidad son algo más que genitalidad y también que ambas entidades no son excluyentes una de la otra, sino en todo caso, complementarias y aun concomitantes"
-manifiesta Teresa del Conde.

Finalmente, cabe mencionar que en este mural, la composición cromática de la pareja atrae la atención del espectador por encima de otros elementos de la obra.



En este esquema se puede apreciar que a los pies de Cortés y la Malinche yace la raza vencida.

b) RAZAS ABORÍGENES

Ésta es una serie integrada por dos paneles. El primero se localiza en el muro sur de la escalera y está integrado por tres figuras humanas, de derecha a izquierda del tablero:

Un hombre moreno con el torso desnudo, de espalda al espectador, extiende el brazo izquierdo con el puño cerrado y flexiona el otro hacia su rostro. Este personaje parece emerger de la figura negra que se halla en el centro.

El personaje de en medio es una figura de color oscuro, que está sentada en el suelo con las piernas recogidas y la espalda encorvada. Envuelto en una tilma, contempla el horizonte.

Por su parte, el último hombre, moreno también, está desnudo completamente y se halla sentado en el suelo. Frente a esta figura, en un segundo plano, aparece una pirámide prehispánica de color rojo.

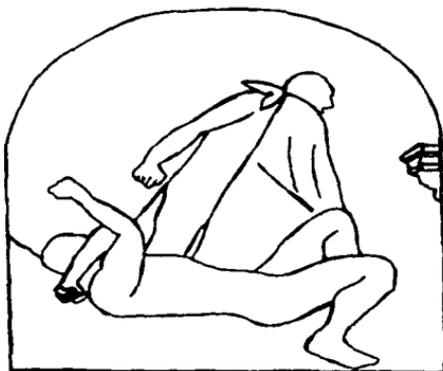
La distribución de los elementos en este mural responde a la línea diagonal impuesta por la escalera. Los colores predominantes son blanco, negro, siena, ocre y rojo.

Orozco complementó el tema de este fresco en el panel contiguo con un par de indígenas, distribuidos en una composición triangular. En el primer plano, se halla una figura indígena desnuda y delgada, tendida sobre una superficie oscura, en actitud de derrota. La figura se encuentra de perfil derecho hacia el espectador, con la cabeza en la parte izquierda del mural. Este personaje está tendido sobre su espalda, con las piernas flexionadas hacia el frente, a la vez que con su brazo izquierdo cubre su rostro, en actitud protectora

En el segundo plano, de perfil derecho hacia el espectador, se localiza un indígena en pie, semicubierto por una títma blanca. Su rostro enérgico expresa coraje y decisión. La fuerza de sus músculos denota movimiento que contrasta con la pasividad de la figura tendida.

Según Justino Fernández, *Razas aborígenes* es el mural que habla de la vida indígena antes de ser ligada a la cultura española, expresada como una vida primitiva, cercana a la naturaleza, religiosa, bárbara y brutal, de sacrificios humanos, pero también de trabajo y guerra.

Por su parte, Rodríguez afirma que la construcción prehispánica que aparece en el primer fresco de esta serie es un gran *teocalli* escurriendo sangre por los escalones; mientras que la figura de pie, caminando brutal e insensiblemente junto a otro que yace vencido, indica que la violencia en el hombre es de todos los tiempos y de todos los lugares, no sólo de unas razas contra otras, sino de los pueblos entre sí.



Esquema de uno de los paneles integrantes del conjunto *Razas aborígenes*, en el cual los personajes están distribuidos en una composición triangular.

c) LOS FRANCISCANOS

Es una serie compuesta por tres paneles que se localizan en el muro norte de las escaleras, el arco contiguo y la bóveda correspondiente.

En el primero, el de las escaleras propiamente dicho, como en el de enfrente (*Razas aborígenes*), tres figuras componen la escena. Dos indígenas desvalidos son asistidos por un fraile. En la parte central se localiza el monje -de frente al espectador- quien tiene los brazos extendidos. En la mano izquierda sujeta una vasija

con la cual dará de beber a un indio que se encuentra tumbado en el suelo y gimiendo. Mientras tanto, con el brazo derecho, sobre el cual trae una manta, intenta sujetar a otra figura doblada.

En el rostro del franciscano se puede apreciar gran dolor: tiene la frente arrugada, los ojos caídos y la boca abierta como dejando escapar un gemido de angustia; su cara está sumida en una profunda tristeza.

A la izquierda del franciscano (derecha del observador), se localiza un indígena tendido en el suelo sobre su espalda, mostrando su perfil izquierdo al espectador. Este sujeto tiene las piernas recogidas y apuntando hacia el monje; su miembro inferior derecho está vendado y su pie del mismo lado está deforme.

Dicho personaje se encuentra cubierto con una manta en el torso. Se le dibujan las costillas y los huesos de los brazos; en cambio, sus piernas son musculosas. Con su mano derecha deforme, exageradamente larga, el indígena va a sujetar el recipiente que el monje le está ofreciendo, a la vez que su cabeza se halla echada hacia atrás, preparándose para beber. En su rostro se aprecia dolor.

Por su parte, la figura localizada a la derecha del monje (izquierda del espectador) es la de un indígena delgado que trata de levantarse del suelo. Su cabeza apunta hacia el extremo izquierdo del mural. Su cuerpo está dispuesto boca abajo, con las piernas extendidas hacia el franciscano.

Este personaje, al levantarse, tira la manta que cubría su cuerpo. Se trata de incorporar ayudándose de una muleta que sujeta con su brazo derecho (la mano del mismo lado está deforme). En su rostro se percibe gran dolor: tiene los ojos en blanco para acentuar esta emoción y la boca gimiendo también.

En segundo plano, se aprecian unas montañas de poca altura. El fondo es negro y gris, mientras que los colores predominantes del mural son blanco, negro, siena y ocre.

En el arco contiguo a las escaleras, Orozco complementó el mural anterior, aprovechando la curvatura de la superficie para reforzar la sensación de protección. Este otro pánel muestra dos figuras humanas: un franciscano y un indígena.

El monje muestra su perfil izquierdo al espectador y está encorvado hacia el frente, abrazando a un débil personaje. En su rostro se aprecia piedad y sufrimiento. Su cara la tiene junto a la del indígena, casi besando su boca. Sus brazos rodean la cabeza del otro individuo. El tamaño de sus manos es notable por su longitud exagerada, al igual que el de su gran cuerpo.

En contraposición al gran tamaño del monje, la figura del indígena es pequeña y débil, esquelética. Se encuentra de perfil derecho al espectador, arrodillado a los pies del franciscano y ligeramente encorvada su espalda, mientras que los brazos los echa hacia atrás. Sus manos están deformadas y en su rostro se observa mucho dolor, casi un gemido de angustia.

Los colores predominantes en este pánel son ocre, blanco, negro y siena, al igual que los colores de la siguiente escena de los franciscanos, ubicada en la bóveda norte, la cual se parece en gran medida a la que recién se ha descrito. Incluso, Orozco enmarcó también el mural en un arco y son dos los personajes que aparecen en él.



En este esquema de uno de los paneles de *Los franciscanos* se observa el arco que refuerza la sensación de protección.

Una de las figuras representa a un franciscano grande, que se halla de pie, mostrando su perfil izquierdo al observador, al momento de encorvarse para abrazar a un indigena pequeño y débil. Su rostro, inclinado hacia el otro personaje, se aprecia piadoso y dolido. Sus brazos largos rodean la cabeza del indigena, a quien casi besa la cabeza.

Por su parte, el indigena se halla literalmente colgado del cuello del franciscano, mostrando su perfil derecho al espectador. Sus brazos rodean el cuello del monje y sus piernas cuelgan flexionadas y echadas hacia atrás, mientras que

entrecruza sus pies. Su mano izquierda es exageradamente grande. Su cuerpo está totalmente desnudo, por lo que se pueden apreciar sus huesos y que, a pesar de estar muy delgado, tiene un protuberante vientre.

Al fondo de las figuras humanas, en la parte inferior hay un montón de rocas, cuyo color es gris oscuro, a la vez que el cielo también es gris, pero degradado. Los colores predominantes en este mural son los mismos que los de los paneles anteriores de *Los franciscanos*.

De maneras distintas, los tres *Franciscanos* son coherentes con la arquitectura. En primer lugar, por los colores muy sobrios que usó el pintor, acordes con la penumbra del sitio en que se encuentran. En segundo lugar, los *Franciscanos* fueron deformados por Orozco para amoldarse al edificio. 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.

En opinión de Luis Cardoza, el franciscano que abraza en la bóveda de la escalera al indígena, literalmente lo absorbe, se lo incorpora, lo nulifica. Por su parte, Rodríguez piensa que Orozco pintó el aspecto caritativo de la religión en *Los franciscanos*, ya que el artista simbolizó la piedad en los frailes que se doblegan para proteger al indio, dando de beber al sediento, ayudando a caminar al inválido, fundiéndose en un abrazo fraternal con el enfermo, con el deforme; por lo que la manera de dibujar la anatomía de los monjes tuvo mucho que ver con esto, ya que ahora no había figuras poderosas, sino humildes cuerpos que se encorvan para mostrar sentimientos muy cristianos.

Según González, en estos paneles 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.

No era posible ignorar la superficie real del muro para construir un paisaje gigantesco; las figuras mismas tenían que darle existencia al espacio, y por ello necesitaban ser coherentes con la arquitectura.

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. Asimismo, Orozco compuso sus figuras en las relaciones planas; al ser coherentes con la arquitectura, podían ser monumentales sin necesidad de hacerlas ampulosas. Por lo pronto, el artista también abandonó la extrema geometrización.

d) SIN TÍTULO

Sobre el techo del descanso, Orozco continuó con la temática del mestizaje cultural en América al pintar una cruz en la cual se enroca una serpiente de cascabel. La cruz está dibujada en escorzo, teniendo su lado derecho en profundidad. La víbora, cuya lengua está extendida hacia la izquierda de la cruz, a un lado de los brazos de la misma, da tres vueltas alrededor del crucifijo. Ambas figuras son de color gris oscuro, mientras que el fondo es gris claro.

Según Rodríguez, en este panel el artista ofrece una visión de la Conquista, con sus medios espirituales de catequización, en la cruz agresiva y contundente como un hacha, en cuyos brazos se enroca una serpiente que obviamente no

simboliza al mito náhuatl, sino que representa a ese animal que secreta veneno y se arrastra, ocultándose por la tierra.



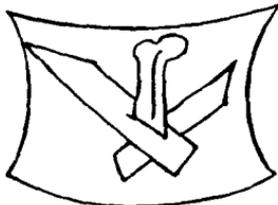
Esquema del fresco *Sin título*, ubicado en el techo del descanso de las escaleras.

e) *SIN TÍTULO*

Del lado opuesto del techo del descanso existe otro pánel sin título que equilibra el conjunto. En él está representada la figura de un hueso que atraviesa dos estacas que forman una V. Las tres figuras son de color gris oscuro, mientras que el fondo es un gris degradado.

En ningún texto de los utilizados para la elaboración del presente trabajo existe explicación alguna acerca de este mural. Incluso, quien escribe estas líneas tampoco ha sido capaz de descifrar el mensaje del fresco, lo que podría llevar a pensar que es un mural meramente decorativo, aunque esta afirmación no sea completamente

satisfactoria ya que Orozco rechazaba la pintura de este tipo, razón por la cual se invita al lector a que por sí mismo dé una interpretación de este pánel.



Esquema del segundo pánel *Sin título*. Este mural se halla del lado opuesto del descanso de las escaleras.

f) LA JUVENTUD o NUEVA JUVENTUD

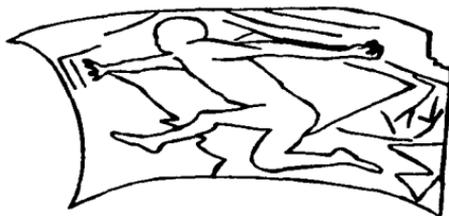
Este fresco está integrado por la figura de un adolescente que parece flotar en el aire al momento de separar un cortinaje, "dejando abierta la incógnita infinita del porvenir" -según Fernández.

El cuerpo del joven se halla de perfil izquierdo hacia el espectador, mientras que su cabeza calva se localiza casi completamente girada a su derecha. Es una figura delgada a la que se le marcan las costillas. Los músculos de los brazos los tiene muy delineados, no así los de las piernas. Su miembro superior derecho se

encuentra extendido hacia el frente de su cuerpo, a la vez que el izquierdo se dirige a la dirección opuesta.

La mano derecha se encuentra en posición de querer sujetar algo, mientras que su puño izquierdo parece fuertemente cerrado. La pierna derecha está flexionada y hacia el frente; por su parte, la izquierda se halla contraída también y hacia atrás.

Los colores predominantes en este mural que, en opinión de Rodríguez representa a la naciente raza producto de la mezcla cultural, son blanco y negro, los cuales, al combinarse, dan una tonalidad grisácea a la obra.



En este esquema se puede apreciar al símbolo de la naciente raza:

La juventud.

g) CONSTRUCTORES o EL CONQUISTADOR-EDIFICADOR

Sobre la bóveda correspondiente a la escalera del lado sur se localiza este mural dividido en dos planos. La parte superior está representada por un hombre grande, fornido y de rasgos europeos: ojos claros, facciones finas, barba cerrada y cabello rojizo, al igual que su piel.

Este personaje se encuentra de frente y con el rostro de perfil izquierdo, en actitud tensa e imperativa. Su brazo derecho lo tiene doblado en dirección de su corazón, delante del cual sujeta firmemente un plano. El otro brazo de esta figura se halla extendido y ligeramente hacia el frente, y en su mano lleva dos grandes escuadras, cuyo tamaño es casi igual que el de la figura de otro individuo que aparece en este mural.

A espaldas del personaje de tipo europeo, a la altura de su cabeza, hay una viga de metal que parece enmarcar por arriba y por la izquierda a la figura. Asimismo, detrás de él, otra viga se recarga sobre su espalda, a la altura de su cintura y llegando hasta el piso.

A los pies de este individuo, una figura morena más pequeña, delgada y desnuda, se localiza arrodillada de frente hacia el sujeto fornido, casi dando la espalda al espectador. Este personaje sujeta un cincel con su mano izquierda, dispuesto a labrar las dos piedras entre las cuales se encuentra.

Lamentablemente, en la actualidad esta última figura no puede apreciarse con gran detalle debido a que se encuentra dañada como consecuencia del terremoto de 1985.

Por la forma del pánel, Orozco distribuyó la composición a lo largo de un eje vertical, utilizando las escuadras como elemento de unión entre ambos planos. Los colores predominantes son rojo, ocre, siena, azul, blanco y negro.

Al modo de ver de Fernández, en este fresco Orozco representó el lado material de la Conquista, expresado por el conquistador, quien, con la ayuda del indígena, construirá un mundo nuevo. En este pánel claramente puede apreciarse quién llevará el mando: la actitud tensa e imperativa del europeo indica que él será el encargado de planear el nuevo mundo, razón por la cual en su mano derecha sujeta los planos de la construcción.

Por su parte, el indígena, a los pies del otro hombre, es la figura débil que servirá a aquella, fuerte e inmensa, a llevar a cabo el proyecto. No obstante, aunque menos relevante, el trabajo del indígena también es necesario y requerido en la nueva empresa.

La nueva empresa es la construcción del país, un México que es producto de una mezcla cultural y racial y que posee bases espirituales y materiales, aspectos que pueden identificarse en los frescos que se encuentran dando vida a la penumbrosa escalera central del Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Aquí se muestra el esquema de *Constructores*, donde el artista plasmó una visión del aspecto material sobre el cual está basado el país.

2.4.4.2.2 EN EL CORREDOR DEL SEGUNDO PISO

Finalmente, en el segundo piso de la Preparatoria se encuentran los murales que tratan la temática *El campo y el ideal*, serie que inicia con una escena de la lucha armada:

a) REVOLUCIONARIOS o LAS SOLDADERAS

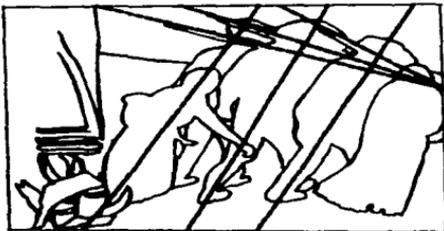
Este pánel habla de la unión entre hombres y mujeres del campo, quienes, juntos, abandonan la tierra para irse a luchar por sus creencias.

Cinco personajes dando la espalda al espectador se alejan fatigadamente, caminando por el campo, dirigiéndose hacia el extremo derecho del mural. De derecha a izquierda, se localiza en primer término una mujer, y junto a ésta, un hombre. A la izquierda de este sujeto camina otro con un par de cartucheras que atraviesa su espalda .

Atrás de este último personaje viene andando una mujer, quien lleva a su bebé en la espalda. Atrás de ella hay una penca de maguey que une este mural con el siguiente. Finalmente, junto al sujeto de las cartucheras, a su izquierda, un tercer hombre camina con el grupo. Los tres hombres caminan cabizbajos y cada uno lleva cargando en su hombro derecho un fusil.

En cuanto al conjunto, la discreta diagonal de los personajes remite a su cansancio y contrasta con la inclinación casi horizontal de los fusiles en sentido opuesto. Los colores predominantes en esta composición son ocre, siena, negro, blanco y gris.

Escena muy cargada de realismo, *Los revolucionarios*, en la visión de Rodríguez, no marchan hacia la lucha con un bélico entusiasmo. Los hombres que integran la composición y a quienes las soldaderas con sus hijos e itacates acompañan -continuando con la opinión del crítico-, van hacia su destino como "la piedra que se arroja al fondo del cañón, sin que nada la pare"; caminan en forma inexorable, al ritmo de la fatalidad que ordena su marcha.



En este esquema se puede observar la diagonal que remite al cansancio de los personajes que aparecen en *Revolucionarios*.

b) LA FAMILIA

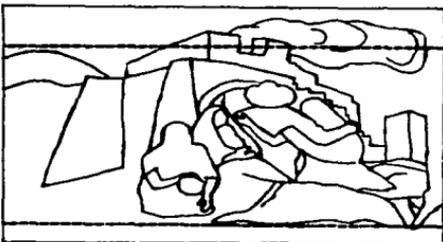
Manrique, aunque no completamente satisfecho con ella, atribuye la denominación *Familia campesina* a este pánel del segundo piso en donde seis personajes están reunidos para descansar (el mismo autor señala que los personajes se encuentran en un improvisado vivac, a la espera de la leva o la boia).

En el primer plano de la composición, se localiza una pareja sentada de espalda al observador. La pareja enlazada se encuentra contemplando una nube voluminosa que, según Rodríguez, está preñada de esperanzas.

A espaldas del hombre se halla otra mujer de frente, abrazando a su bebé. El niño duerme sobre el pecho de la madre con la cabecita girada hacia su derecha. Los labios de ella están cerca de la cabeza del niño, quien se halla envuelto en una sábana.

Junto a esta mujer con su bebé aparece otra fémina, de constitución robusta, sobre cuyo regazo descansa un hombre fatigado, a quien acaricia la cabeza. Por su parte, el varón se encuentra recostado sobre su lado izquierdo, dando la espalda al observador, con los pies apuntando hacia la derecha del mural.

El conjunto de los cinco personajes que aparecen en el primer plano descansando transmite una sensación de placidez, a través del predominio de la línea horizontal, que las nubes del segundo plano contribuyen a subrayar. En este último plano, un edificio, quizá una fábrica que, opina Rodríguez representa lo nuevo, lo recién edificado por la Revolución, completa la escena. Los colores predominantes en esta composición son ocre, siena, negro, blanco y gris.



Al fondo de este esquema de *La familia* se puede ver la construcción que representa lo recién edificado por la Revolución.

c) LA DESPEDIDA o LA DESPEDIDA DE LA MADRE

Pasando de la paz de la escena anterior, Orozco transporta al espectador a una trágica y dolorosa en *La despedida*, la cual representa a los soldados despidiéndose de sus seres queridos.

El mural está compuesto por dos parejas, cargadas hacia la derecha del pánel. En el mero extremo derecho, un hombre, mostrando su perfil derecho, sostiene a una mujer desfallecida por la impresión de la despedida, quien se cuelga del cuello del sujeto al momento que éste se inclina para darle su adiós. El varón lleva un puñal amarrado en su cinturón.

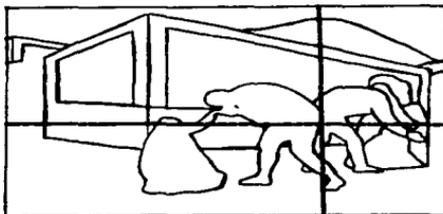
Más hacia la parte central del tablero, se encuentra una pareja conformada por un hombre y su madre anciana. La mujer, quien se sitúa de perfil derecho hacia el espectador, tiene el brazo derecho extendido a su costado y el puño fuertemente cerrado, como conteniendo una fuerte emoción; mientras que alarga su brazo izquierdo para que su hijo le bese la mano.

Antonio Rodríguez afirma que la madre, con estoica sequedad, los ojos sin pupilas puestos en un lugar incierto del espacio, despidió al hijo que se va. "Bien sabe ella cuán dudoso es su regreso; pero no le dice que se quede. Imposible, como la pirámide en construcción [del segundo plano], deja que en él se cumplan los hados".

El hijo de la anciana, comparado con ella, parece un gigante. Mostrando su perfil izquierdo, e inclinado hacia la madre en posición reverencial, este sujeto da la espalda a la otra pareja, mientras que se encorva para sujetar entre sus manos extendidas la mano de la anciana, a la vez que la besa. En su cintura lleva también un puñal amarrado.

Si bien la distribución de los elementos en esta composición está concentrada en la parte derecha del mural, existe una cierta simetría en la posición equivalente, aunque opuesta, de los dos grupos de personajes.

Las posturas, tanto de las mujeres en el suelo como la de los hombres inclinados hacia ellas, manifiestan un predominio de la línea horizontal, acentuado por la fachada alargada de la construcción de color azul que se localiza en el fondo, en medio del paisaje campirano. Los colores empleados aquí son azul, negro, blanco, gris, ocre y siena.



Esquema de *La despedida*, una escena trágica y dolorosa de la lucha armada.

d) TRABAJADORES

El discurso de este fresco se relaciona con el anterior, ya que aquí los hombres se despiden porque se marchan hacia otro lugar de batalla: el arado, en donde libran un combate diario con la tierra, las inclemencias del tiempo y con los hombres que explotan a los campesinos.

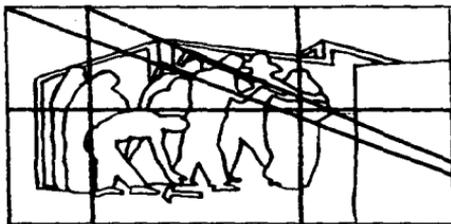
En esta composición, una construcción roja aparece en el fondo, mientras que cuatro hombres y cuatro mujeres forman el conjunto de las figuras humanas, en el cual se distingue un grupo de cinco personas que caminan, de espaldas al espectador, hacia el extremo derecho del mural.

La figura más adelantada es una mujer, quien es abrazada por un hombre que viene a su izquierda. Junto a dicho sujeto, ligeramente atrás de él, viene un individuo cabizbajo que sujeta en su mano derecha, y sobre su hombro de ese mismo lado,

una pala. Su desnudez deja ver su abdomen abultado y sus músculos dibujados. A la izquierda del personaje anterior camina una mujer de poca estatura. Junto a ella, un hombre cargando una pala sobre su hombro derecho.

Siguiendo al personaje con el torso desnudo, de perfil derecho hacia el observador, otro hombre está agachado para recoger un martillo que hay en el suelo. Junto a este trabajador, a su izquierda, aparece una mujer de frente, ensimismada, con expresión de resignación en el rostro. Atrás de ella, otra mujer, parada y de perfil, con actitud estoica ve partir al grupo. Estas mujeres dejan asomar actitudes de abnegación, de sobrellevar la rutina.

Por su parte, el hombre que se agacha para recoger sus herramientas une ambos bloques de los protagonistas -el grupo que camina y las mujeres que se quedan-, sirviendo de contrapeso visual dentro de toda la composición, la cual recuerda los trazos de *Revolucionarios*, ocupando las palas el lugar de los fusiles. Los colores predominantes son azul, rojo, siena, ocre, negro y blanco.



Esquema de *Trabajadores*, fresco cuya composición recuerda los trazos de *Revolucionarios*, ocupando las pallas el lugar de los fusiles.

e) LA BENDICIÓN

Este tablero se parece en gran manera al de *La despedida*, ya que en él, una madre bendice a su hijo, quien partirá hacia la lucha armada.

En el primer plano de este fresco y en el centro, dos arados encontrados remiten al ambiente campirano donde se desarrolla la escena. Mientras que en el segundo plano, se encuentra una construcción roja.

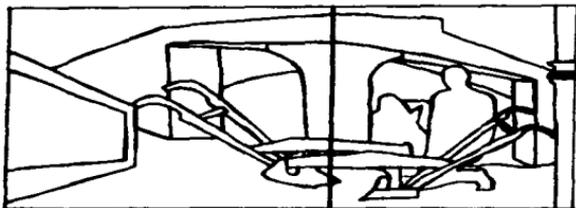
A través de uno de los vanos de la estructura se observa el paisaje, a la vez que el otro muestra a una madre de frente, sentada en el suelo, con el rostro inexpressivo, quien da la bendición con la mano derecha a su hijo, quien está arrodillado frente a la mujer (de espaldas al espectador), recibiendo la bendición.

Según del Conde, al contemplar este mural, reparó en su forma cerrada, en su expresión hierática, casi podría decirse que indiferente; así como en los muchos años de la mujer, incongruentes con la juventud del hijo; y en el gesto rígido y forzado con el que extiende la mano para recibir en ella el beso filial, o más bien religioso.

Para dicha autora, quien se despide de la mujer lo hace doblegándose en curva, en actitud de veneración, lo que le hace recordar a Cardoza, quien ha observado que el franciscano que abraza al indio en la bóveda de la escalera literalmente lo absorbe, se lo incorpora, lo nulifica.

Del Conde piensa que en *La bendición* se da el caso contrario; la figura casi monumental y, a la vez, servil del joven varón, lejos se encuentra de poder absorber el bloque compacto e impenetrable (la madre), aislado del entorno, como si fuera un ídolo milenario ajeno al culto que se le rinde, pero a la vez consciente de su condición de ídolo.

Este pánel dista mucho de estar entre las imágenes más enternecedoras que inspiró la Revolución, ya que, según del Conde, sin quererlo ni proponérselo, Orozco tocó un punto crucial que parece regir la mayor parte de las veces las relaciones entre madre e hijo. Por último, la autora opina que las frases *reverente* y *melancólico holocausto, conformidad y fatalismo* son del todo adecuadas para definir precisamente esta escena.



Esquema de *La bendición*, pánel cuya temática es muy parecida a la de *La despedida*. Aquí, una madre bendice a su hijo que partirá a la lucha armada.

f) EL SEPULTURERO

En este fresco, Orozco alude al panorama observado cerca de Orizaba durante los años de combate, respecto al entierro de los cadáveres caídos en la lucha. Jean Charlot describe el paisaje desolador que contempló José Clemente en ese entonces:

"La zanja a lo largo de la vía estaba llena de soldados durmiendo, acostados junto a cadáveres más tiesos que ellos... Los hombres que retornaban de las batallas caminaban a lo largo de la vía, con los camaradas muertos amarrados a las alforjas de sus caballos... hombres, mujeres y niños caían dormidos, arrojados entre los caballetes, las cabezas descansando en los rieles como almohadas... cansados sepultureros durmiéndose durante su trabajo, siempre renovado".

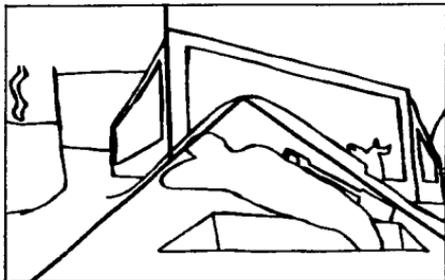
Al fondo de este pánel se aprecia una construcción azul en profundidad, mientras que en un primer plano, una zanja cavada por el sepulturero, quien se recuesta a descansar contra el montón de la tierra extraída.

El hombre, en escorzo, con la cabeza en la profundidad (lado izquierdo del mural), con el torso desnudo, se halla de frente al espectador; recostado sobre su lado derecho, con el brazo de ese mismo lado flexionado hacia arriba para descansar sobre su mano la cabeza. Su otro brazo lo tiene extendido a lo largo de su costado izquierdo. Mientras tanto, sus piernas caen dentro de la fosa. La postura de este sujeto remite, por un lado, al sueño provocado por el cansancio; y por el otro, a una persona íntimamente ligada con la muerte.

Recargada sobre la espalda del individuo se encuentra la pala con la que ha cavado el hoyo; y atrás de la tierra extraída hay un maguey con unas pencas cercenadas, las cuales acentúan la desolación de la escena. Todos los elementos de esta composición están distribuidos de manera triangular; la verticalidad de la construcción contrasta con las diagonales del primer plano.

Algunos tableros como el de *El sepulturero*, opina Rodríguez, podrán hacer pensar que, en el concepto de Orozco, la lucha armada es la fosa que el hombre abre para enterrarse a sí mismo o para que otros lo empujen hacia sus entrañas; pero al lado y por encima del combatiente que aguarda su turno junto a la fosa, ya con los pies dentro de ella, en espera de que los signos se cumplan, dicho crítico afirma que hay otros aspectos de la obra de la Preparatoria que hablan de la Revolución con optimismo y con esperanza.

Para Fernández, *El sepulturero* representa al hombre cavador de su propia tumba, autor de su propio destino; en cuanto que, para González, el maguay refuerza la expresión: es la vida frente a la muerte.



En este esquema se aprecia a *El sepulturero* con los pies dentro de la fosa que él mismo cavó.

g) MUJERES o FECUNDIDAD

En el último mural de esta serie, nuevamente dos arados, uno detrás del otro y en la parte izquierda del mural, ambientan la escena, la cual se completa con tres figuras femeninas y un bebé localizados en la parte derecha del fresco.

Al fondo de la escena, hay una construcción gris. La línea vertical de las mujeres destaca entre la horizontal y diagonales del arado y las construcciones. Los colores empleados en este fresco son azul, ocre, siena, blanco y negro.

De derecha a izquierda, aparece la primera mujer, cuyo cuerpo está de frente al espectador, aunque su cabeza se encuentra girada hacia el lado izquierdo de la figura. Esta mujer lleva sus manos a la altura de su oreja derecha para arreglar su larga cabellera. Al lado de ésta, dando la espalda al espectador, aparece una figura femenina robusta cargando a su bebé, quien se encuentra desnudo y de espalda también.

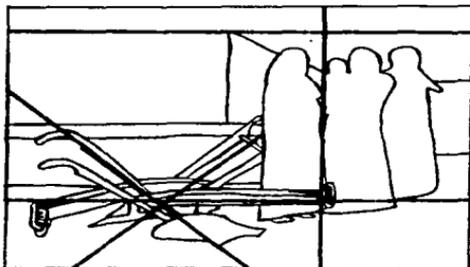
Finalmente, junto a la anterior, a su izquierda, una mujer embarazada que se localiza de tres cuartos de perfil derecho hacia el espectador, parece contemplar a *El sepulturero*. A esta fémina es a la única que puede apreciarse el rostro, que manifiesta, según Fernández, un sentimiento contenido.

En lo que a cierto grado de fatalidad se refiere, la mujer embarazada no difiere mucho, piensa Rodríguez, de la anciana de *La despedida*, ya que se encuentra aparte, solitaria, pensativa: "Tal vez su hombre no retorne nunca. Pero ella sabe, o intuye, que en el hijo que lleva en las entrañas está la continuidad fecunda, aunque azarosa y dramática de la vida".

Desde el punto de vista de Fernández, este último fresco es un canto a la fecundidad, simbolizada en la mujer encinta y la que carga a su bebé; idea reforzada con el arado que aparece en la escena. Es la tierra fértil que, al igual que las féminas, dará fruto, aunque el de ellas será el protagonista en la lucha por los ideales.

En contraposición con las figuras femeninas monstruosas y vulgares pintadas por Orozco en los paneles del primer piso, "¿quiénes 'se salvan' como seres femeninos investidos de ciertos valores? Las soldaderas, las mujeres indígenas que velan con trágico estoicismo al hijo o al compañero difunto, las incomparablemente dignas a la vez que arquetípicas mujeres campesinas... pertenecientes a la clase social sometida y explotada... En ellas lo femenino se encuentra valorizado como género, jamás como sexo" -sostiene Teresa del Conde.

Mujeres y hombres campesinos son los protagonistas de las escenas de trabajo y dolor que integran la serie de frescos del segundo piso, *El campo y el ideal*, con la que Orozco concluyó su labor en la Escuela Nacional Preparatoria.



Esquema de *Mujeres*, en donde Orozco representa a las féminas campesinas, seres investidos de valores.

CAPÍTULO 3

RECEPTOR

ES EL TURNO DE LA OPINIÓN PÚBLICA

La retroalimentación o *feedback* es la respuesta del receptor ante el mensaje. Esta reacción es la que completa el ciclo comunicativo o bien da inicio a uno nuevo cuando ocasionalmente el receptor se convierte en emisor.

En este apartado se presentarán algunas líneas con las opiniones de diversas personas vinculadas con el arte (historiadores, críticos y pintores) acerca del trabajo de Orozco. Algunas decodifican los mensajes, otras dan opiniones sobre los mismos, pero en general, todas son respuestas a los contenidos de los murales.

En cuanto a los frescos de la planta baja, Justino Fernández dice que "los temas de los murales de la planta baja simbolizan ideas universales a través de casos relativamente particulares, puesto que, a excepción de *Maternidad*, tienen carácter mexicano; en *La trinidad*, el ideal que enajena y produce dolor; en *La huelga*, el sacrificio en pos del ideal, una contraposición de valores materiales y espirituales; en *La trinchera*, patente también el sacrificio por los ideales, tan sólo el dolor y la tragedia combaten; en *La destrucción del viejo orden* se liquida un pasado, pero quedan en pie firme los hombres aunque los viejos ideales sucumban; en *Maternidad* hay una mezcla de paganismo y religiosidad".

Por su parte, continúa Fernández: "El corredor del primer piso puede decirse que es un monumento levantado como protesta contra la falsedad y la injusticia. Aquellos gritos desesperanzados que desenmascaran lo falso y vanidoso, corteza o concha firme de la sociedad, componen una loa a la verdad y una referencia al mundo transhumano".

Mientras que la unidad que Orozco ha realizado en las pinturas de la escalera se manifiesta en su idea del origen cultural de América como un mundo nuevo, con nuevas razas; con base en lo espiritual y en lo material; todo creado sobre el mundo indígena tenebroso, vencido y superado" -concluye Fernández.

Por su parte, en José Clemente Orozco; *España y México*, Agustín Aragón Leyva dice que "la escalera central del edificio de la Preparatoria es la apreciación más completa que se ha hecho del pasado moderno mexicano, a la par que la más sencilla, simbólica y profunda".

Acerca de los frescos del segundo piso de la Preparatoria, Renato González menciona: "Después de la Revolución, la tiranía huertista, el triunfo carranclán, el obregonista y el fracasado delahuertista, Orozco pintó esta reflexión sobre los ciclos de la vida y la muerte".

Con relación a esos mismos paneles, Justino Fernández dice que "en los murales del segundo piso hay un canto a la mujer mexicana del pueblo, del campo, sufrida, abnegada, maternal, fiel, creyente, religiosa, resistente a la vida hostil. Por otro lado, el sueño del hombre, cavador de su propia tumba, autor de su propio destino, que deja el arado, la pala, el hacha y el martillo para lanzarse a la aventura de la lucha armada".

Mientras que Antonio Castro Leal opina: "Ahí están, en esos mismos muros, en los paños del segundo piso, las imágenes más enternecedoras que ha inspirado la Revolución a ninguno de nuestros pintores... En todas esas escenas hay un ambiente cargado de conformidad y fatalismo, de sacrificio aceptado sin discusión, de reverente y melancólico holocausto. Y el viento, que agita las faldas de las mujeres

que acompañan a los revolucionarios que parten, remueve en el alma del espectador no sé qué sentimientos de conmiseración y piedad”.

En el libro *La pintura mural en la obra de Orozco*, Antonio Rodríguez escribe: “Esto es la Revolución de Orozco en la Preparatoria: entrega sin retórico lirismo a un propósito ineluctable; esperanza en la fecundidad de la lucha que todos sabían necesaria y justa... Orozco no exalta la Revolución, tampoco la niega; sabe que es dramática, mas no dice nada a nadie, cuando ella se ha vuelto una necesidad ineluctable, que la rechace”.

“En sus pinturas murales, Orozco ha ido expresando en su lenguaje pictórico, desgarrado y elocuente, sus emociones, sus inquietudes, sus pensamientos. Ahí en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria están la sonrisa y el desprecio hacia un mundo caduco que derrumbó la Revolución, mundo en el que la justicia era burla; la decadencia y la religión, hipocresía; la caridad, desprecio; y la aristocracia, cursilería y vanidad” -añade Castro Leal.

“La obra de la Escuela Nacional Preparatoria, Orozco la concibió con pocos elementos y grandes planos de claros y oscuros; su geometría está muy cerca de la de la escultura prehispánica. Los temas emanan de la Revolución, pero Orozco no es ahí narrador de hechos, sino sintetizador de grandes comentarios humanas, pintor de generalizaciones hondamente sentidas” -arguye Fernando Gamboa.

Asimismo, Justino Fernández hace las siguientes consideraciones: “Las [desaparecidas] pinturas de la Preparatoria tuvieron un sentido cosmológico, pero pronto apareció el dramatismo filosófico-religioso y social, llegando a ofrecernos aspectos de la tragedia más conmovedora”.

"En la escalera, el simbolismo histórico-cultural llena los tableros, mientras que en el primer piso adquiere un cortante significado crítico; en cambio, en las pinturas del último piso, lo dramático se envuelve en una atmósfera poética que expresa la fuerza de la vida presentada en contrastes, en situaciones límite" -concluye al respecto Fernández.

En *Sala de retratos: José Clemente Orozco*, Ermilio Abreu Gómez escribe que "la médula de este pintor radica en la violencia de sus interpretaciones. Denuncia en forma iracunda la injusticia, los remedos de la justicia social, las conquistas del patrón que explota, de la burguesía que medra... Todo esto está denunciado en su pintura... José Clemente Orozco representa la expresión más potente del arte pictórico en México".

Los personajes que pinta Orozco "no vegetan sino que luchan; no construyen sino que destruyen; no se ríen sino que se burlan, sarcásticamente, de ellos mismos; no ven sino que intuyen... Viven sus engendros tortuosos y oscuros en una atmósfera pesada y asfixiante, en la cual no pueden vivir sino las más altas virtudes y las más ruines violencias del hombre; se mueven en el ambiente de tragedia y de ironía de la sociedad actual" -sostiene Raúl Arenas.

En opinión de Ignacio de la Peña, "Orozco... no ama a la humanidad, sino que la desprecia. De su acervo hostil, misantrópico, amargado, brotan esas criaturas monstruosamente antiestéticas, esos rostros horribos deformados por el odio, el vicio o la bestialidad, esas siluetas demoniacas, de enorme fuerza expresiva, justamente porque es enorme la pasión que las inspira y las estampa en el... muro".

"Los frescos de Orozco son 'más que arte', no sólo son construcciones en forma y color sobre una pared sino que tienen una idea tras ellos que les da unidad espiritual" - afirma Lawrence Schmeckebier.

Por su parte, Mario de Michell manifiesta que "junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, [Orozco] constituye el exponente más significativo de la pintura mural mexicana surgida de la Revolución. Sin embargo, su forma de manifestarse ha resultado ser profundamente distinta, tanto de la de Rivera como de la de Siqueiros. A la sosegada narración plástica de Rivera y a la drástica estructura ideológica de Siqueiros, opondrá Orozco un arte de inspiración conmovida y profética, de apasionada violencia y grandioso fatalismo apocalíptico".

A continuación, algunos muralistas opinan sobre la obra de su compañero, éstas son las palabras de Jean Charlot: "La obra de Orozco es la rebelión y la victoria del espíritu expresándose por medio del antropomorfismo".

Las palabras de David A. Siqueiros: "... en la obra de ninguno de nosotros, quizás, son más manifiestas las vicisitudes de la... Revolución Mexicana que en la tuya. Eres, debo decirte con toda sinceridad, tanto por tu obra como por tus teorías político-estéticas, el espejo más exacto de lo que ha existido hasta ahora en el periodo lírico revolucionario, iconoclasta por lo tanto, de esa gran conmoción civil de nuestro país... El más grande pintor del más grande movimiento pictórico del mundo lo ha sido José Clemente Orozco"

Y los comentarios de Diego Rivera: "La obra de José Clemente Orozco es magnífica. México pierde lo mejor que tenía. José Clemente expresó como nadie, la sensibilidad de la patria. Captó, como ninguno, todos los dolores, todos los defectos,

las traiciones, las luchas, las glorias del suelo mexicano, y las plasmó en obras que perdurarán por siglos".

Probablemente estas últimas opiniones de Rivera y Siqueiros, los otros dos personajes más importantes del movimiento muralista mexicano, en las cuales consideran a Orozco como el mejor pintor del país, dan una impresión bastante clara de la grandeza de la obra de José Clemente.

Lenguaje pictórico desgarrado y elocuente, dramatismo filosófico-religioso, violencia interpretativa, grandioso fatalismo apocalíptico, rebellón y victoria del espíritu, arte de inspiración conmovida y profética, enorme pasión... Todos éstos son algunos de los términos con los que líneas arriba se describe a la obra de Orozco en la *Preparatoria*, en donde el artista hace referencia a la religión, los ideales, la Revolución, la sociedad, el pasado mexicano, los hombres, las mujeres... En fin, murales que provocan la reflexión de quien escribe este reportaje y le llevan a elaborar las siguientes conclusiones.

CONCLUSIONES

José Clemente Orozco empleó como sinónimos las palabras *fresco* y *mural* - aun cuando la primera se refiere a la técnica- y las definió como *muro colorido*, es decir, la conjunción de una estructura arquitectónica con una creación plástica.

Debido a que la creación plástica (pintura) llega a ser parte de la construcción arquitectónica (muro o pared), esto podría conducir al equivoco de no diferenciar entre el medio de comunicación y el mensaje transmitido. Sin embargo, dado que el medio es el instrumento por donde el mensaje viaja entre el emisor y el receptor, y que el mensaje es un conjunto de signos que contiene información, de ninguna manera puede considerarseles como una misma cosa.

La interdependencia entre arquitectura y pintura ha ocasionado que no se precise claramente la división que hay entre los conceptos *medio* y *mensaje*; sin embargo, en este apartado es conveniente hacer la diferenciación correspondiente.

En sentido estricto, en el caso de las obras realizadas por Orozco, los canales por donde viaja la información son las paredes, los muros en sí; mientras que las pinturas plasmadas en ellos son los mensajes. No obstante, sin la existencia de la creación plástica (los mensajes), los muros serían simplemente elementos de soporte o división de la construcción arquitectónica. Es gracias a la composición plástica que las paredes se convierten en canales de comunicación.

Más allá de precisiones conceptuales, José Clemente Orozco tuvo la intención de expresar sus ideas, y utilizó como canal para ello las paredes del antiguo edificio de la Escuela Nacional Preparatoria con el fin de que esas obras monumentales difundieran los mensajes del artista a un gran público. Así, al ser instrumentos para la transmisión de información, los muros se constituyeron como canales o medios de comunicación.

Conclusiones

Al hablar en este trabajo acerca de medios, es conveniente presentar la clasificación que de ellos hace Abraham Moles, autor clásico de la materia, en su *Diccionario de la comunicación*, con la intención de ubicar a esos muros que albergan mensajes como canales comunicativos.

De acuerdo con dicha clasificación, los medios se dividen fundamentalmente en dos: fisiológicos y técnicos. Entre los primeros se encuentran el sonido, el tacto y la vista: canales naturales, inherentes a cualquier ser humano que posea las capacidades sonoras, táctiles y visuales normales.

Mientras que entre los segundos -cuya función primordial es ser una prolongación de los canales fisiológicos- Moles ubica a la radio, el cine, la televisión y la prensa: instrumentos creados por el hombre y que se caracterizan por su tecnología electrónica y/o mecánica especializada.

Atendiendo a los planteamientos de Abraham Moles, resulta más conveniente el identificar a los muros dentro del grupo de los medios creados por el hombre; sin embargo, hay que especificar que solamente por esa característica podrían incluirse ahí, ya que para la transmisión de los mensajes no requieren del recurso tecnológico que distingue a los canales de comunicación masiva y por las razones que a continuación se expondrán.

A través de la televisión, el cine, la radio y la prensa se lleva a cabo la transmisión simbólica comúnmente llamada *comunicación de masas*, la cual involucra ciertas condiciones operacionales particulares, principalmente acerca de cuál es la naturaleza del auditorio, de la experiencia de comunicación y del comunicador.

El auditorio de los medios masivos está constituido por un número tal de individuos que el comunicador no puede interactuar cara a cara con sus miembros, además de ser un auditorio heterogéneo y anónimo; por otra parte, la naturaleza de la comunicación de masas se caracteriza por ser pública, rápida, simultánea y transitoria; finalmente, el comunicador trabaja a través de una compleja organización y de una gran división del trabajo.

En cuanto al caso de los murales, el tamaño del auditorio o público no es tan amplio como para considerarlo *masivo*, aunque sí es un grupo de receptores heterogéneo y anónimo. Por supuesto, de vivir el artista, la condición de anonimato podría eliminarse, siempre y cuando Orozco interactuara de alguna forma con su público, por ejemplo, dando entrevistas o presentando su trabajo.

Por otro lado, la naturaleza de comunicación a través de los muros es muy distinta a la de los medios masivos, ya que, si bien los mensajes contenidos en los primeros son públicos, es decir, no están dirigidos a nadie en especial, la comunicación por medio de ellos no es rápida porque no está dirigida a grandes auditorios en un tiempo relativamente pequeño y, mucho menos, de manera simultánea, sino que el receptor puede elegir el momento de exposición al mensaje; además, los contenidos de los paneles no fueron realizados para un empleo inmediato, sino para un registro permanente.

Asimismo, referente a los murales de Orozco, se trata de obras realizadas por la creatividad y el trabajo individual del artista en su función de comunicador.

Con estas diferencias evidentes entre canales fisiológicos, medios técnicos y los muros que difunden información, se vuelve necesario establecer una categoría, por decirlo así, *intermedia* entre los primeros y los segundos para dar cabida a los

últimos. Es por ello que quien escribe sugiere ubicar a los muros que transmiten mensajes como *medios de comunicación cultural* no sólo por ser creaciones del hombre, sino porque su contenido reúne ciertas características estilísticas que confieren a los murales la categoría de obra de arte.

No obstante, José Clemente Orozco va más allá aun de la creación de obras de arte puramente decorativas, ya que en los paneles plasmó mensajes de tipo ideológico; sin embargo, este término resultaría un tanto vago si no se especificara cuál es el discurso que se maneja en los mismos. Por ello, después de analizar sus temáticas, se ha clasificado a los frescos en dos grupos: mensajes oficialistas y mensajes clasistas.

I. MENSAJES OFICIALISTAS

Varios de los frescos de Orozco resultan oficialistas porque responden al pensamiento del grupo intelectual de la época, cuyo principal filósofo fue José Vasconcelos, ministro de Educación durante el gobierno del presidente Obregón; pensamiento condensado en los siguientes puntos:

- Corresponder en el arte a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos.
- Conducir a la colectividad a que testimonie en las representaciones del proceso social.
- Refejar el credo humanista y la épica de la Revolución.

- Producir símbolos y mitos en torno a la lucha armada.
- Localizar en qué consiste o puede consistir el país y pregonarlo épicamente.
- Promover la identidad nacional.
- Capturar artísticamente lo *genuino mexicano*.

De esta forma, Orozco incorpora en su discurso pictórico las demandas vasconcelistas al manejar dos conceptos centrales: la Revolución y el nacionalismo o identidad nacional.

a) Mensajes acerca de la Revolución.

Los murales comprendidos en este ámbito son aquellos que, en la clasificación comúnmente aceptada de Justino Fernández, se agrupan bajo las temáticas *Por los ideales* (primera etapa, 1923-24) y *El campo y el ideal* (segunda etapa, 1926). En dichos frescos se encuentran una interpretación positiva, otra negativa y una trágica de la lucha armada.

Dentro de la primera visión se ubican los paneles *Destrucción del viejo orden*, *La trinchera*, *La huelga* y *La familia*, en los cuales Orozco plantea que la Revolución redujo a escombros las instituciones del viejo orden, de la época pasada, y sugiere que el México posrevolucionario aspira a una estabilidad que contrasta con el pasado en proceso de destrucción.

Asimismo, el artista equipara a la lucha armada con la crucifixión de Cristo: símbolo de muerte, pero también de resurrección a una vida nueva, llena de esperanzas y de derechos, los recién establecidos por la Constitución de 1917, como la huelga: un logro de la Revolución.

Sin embargo, esta visión optimista no impide que Orozco descubra el aspecto negativo de la lucha armada, como puede apreciarse en los frescos *La trinchera*, *La trinidad*, *Manos estrechadas* y *El sepulturero*.

Desde tal perspectiva, los soldados son hombres que combaten por una causa que tal vez no entienden muy bien, pero que saben necesaria. La Revolución que plantea José Clemente no está concebida como un ordenado movimiento ideológico que sigue las directrices de un programa, sino que es un proceso en el que los hombres se encuentran desunidos y cegados por el ideal.

Es por esto que para el muralista la lucha armada es la fosa que el hombre cava para enterrarse a sí mismo o para que otros lo empujen hacia adentro. Así, el ser humano es el cavador de su tumba, autor de su propio destino.

Siendo así, Orozco ve en el proceso revolucionario aspectos positivos, pero también la desmitifica; más aún, en los paneles *Revolucionarios*, *La despedida*, *La bendición*, *Trabajadores*, *Mujeres*, *La trinchera* y *La trinidad*, cuenta que el movimiento armado fue un episodio trágico.

El artista reafirma su afán de expresar la epopeya de la Revolución enmarcándola en un ambiente donde conviven la muerte, la angustia, el dolor y la desesperación. Así, la lucha armada no está representada por Orozco como una

alegoría sobre la libertad, cuyos protagonistas van enarbolando su bandera, sino como un trance en donde los hombres, arrodillados, piden piedad; se cubren los ojos para no ver las atrocidades de la guerra; y se llevan las manos al rostro para llorar.

Asimismo, José Clemente muestra a hombres y mujeres que dejan su tierra y su casa para irse a combatir. Más dolorosas aún son las escenas en las que los varones abandonan a sus familias para ir en pos del ideal. Así, madres y esposas resignadas y desfallecidas por la tristeza ven partir a sus hijos y compañeros, incluso cuando saben bien que su regreso es incierto.

Esta interpretación dramática de la Revolución también sirve al discurso oficialista, pues el profundo dolor representado en los frescos imprime una mayor significación a la lucha, ya que por ella, hombres y mujeres sufren y dejan atrás todo lo que tienen. En este sentido, Orozco crea esas figuras que se convertirán en los héroes nacionales.

De esta forma, la Revolución para este artista fue una aventura, un episodio trágico y un movimiento con aciertos y fallas.

b) Mensajes de identidad nacional y cultural.

En los frescos de la escalera, los agrupados bajo la temática *México mestizo* (segunda etapa, 1926) Orozco vuelve los ojos al pasado para explicar el presente, para decir quiénes son los mexicanos. Así, en los paneles *Razas aborígenes*, *Cortés y la Malinche*, *La juventud*, *Los franciscanos*, *Sin título* y *El conquistador-edificador*,

Orozco plasmó un país con una nueva raza, con sentido religioso cristiano y con espíritu de trabajo y creación.

En esta serie, el artista parte de la concepción de la vida indígena, expresándola como una vida primitiva, cercana a la naturaleza, religiosa, bárbara y guerrera.

Más tarde, la llegada de los españoles no merece de Orozco un discurso de alabanza ni uno en su contra, sino que señala a la Conquista como un acto de violencia, pero también como el cruce de dos mundos opuestos que dará origen a una nueva raza y a un nuevo país, construido con la participación y el esfuerzo de nativos y europeos.

Así, el artista rememora el pasado mexicano y, en una época en donde hacía falta cohesionar a la sociedad por medio de mostrarle su identidad, sus raíces, lleva al pueblo mexicano a situarse en sus orígenes, a recordarle de dónde procede. De esta forma, Orozco manifiesta la idea del origen cultural de México, representado como un mundo nuevo que ha sido edificado sobre el mundo indígena, con una nueva raza y que está basado en lo espiritual y lo material.

Un aspecto importante que debe notarse en la obra de José Clemente es la correspondencia que hay entre su arte y sus palabras, ya que él afirmaba que el nacionalismo no consistía en pintar *huaraches* y *calzoncillos mugrosos* con el afán de glorificarlos, sino en la contribución del hombre a la civilización humana.

De esta forma, se puede apreciar su concepción de nacionalismo en los frescos de la escalera, donde el artista representa la superación del mundo indígena a partir de una mezcla cultural, es decir, plasma una idea progresista. Así, la nueva

raza da pasos firmes para su incorporación a la civilización humana, dejando atrás un pasado primitivo.

II. MENSAJES CLASISTAS

El concepto de la lucha de clases está presente en la serie de paneles clasificados dentro de la temática *Falsedades sociales* (primera etapa, 1923-24), en los cuales Orozco polariza a la sociedad en dos grupos: el de los que detentan el poder (económico, político y religioso) y los desposeídos, clases que viven en un continuo enfrentamiento.

A esta serie pertenecen *El banquete de los ricos*, *Los aristócratas*, *La alcancía*, *La basura*, *Las acechanzas*, *La libertad*, *Jehová entre los ricos y los pobres* y *La ley y la justicia*.

En este universo de contrastes, el artista representa a los explotadores y a los explotados con diferencias no sólo a nivel económico, sino a nivel moral también, ya que a los ricos los retrata bajo la imagen de seres hipócritas, faltos de caridad, ridículos, egoístas, irresponsables, corruptos y vanidosos; mientras que los pobres son personas inocentes y caritativas.

Asimismo, mientras que Orozco representa a las féminas de la alta sociedad como prostitutas y matronas, las de la clase baja son las mujeres sufridas, maternales, fieles, resignadas y religiosas. Esto se puede apreciar al comparar las figuras de las series de paneles *Falsedades sociales* y los de *El campo y el ideal*.

De esta forma, José Clemente satiriza a una sociedad en donde la gente con poder aparenta ser la redentora de los desposeídos y manifiesta que la realidad es otra: el poder -económico, político y religioso- y sus instituciones -la legislación, la iglesia, los sindicatos, entre otros- son armas para manipular al pueblo. Es por ello que el poder, en la visión orozquista, está considerado como podredumbre.

La sátira y la reflexión son elementos característicos de la obra de este artista. Basta recordar que en un principio Orozco ganó fama como caricaturista político, y la influencia que sobre él ejerció José Guadalupe Posada, para comprender en dónde se encuentran sus raíces, mismas que se reflejarán en sus murales.

De esta forma, aunque incluye el discurso oficialista en los frescos de la Preparatoria, esto no le impide criticar al gobierno, como puede apreciarse en *Las acechanzas*, pánel que es una protesta abierta en contra de Morones, líder sindical de la época, lo que ocasionó que el pintor fuera expulsado de San Ildefonso.

Una visión simplista y descontextualizada del trabajo elaborado por Orozco durante las dos etapas de su estancia en la Preparatoria llevaría a pensar que de la primera (1923-24) datan sus mensajes más críticos del orden y la sociedad al intentar ser una reflexión de lo que la Revolución había puesto al descubierto, así como al caracterizarse como una protesta contra las condiciones sociales en las que vivían los mexicanos y que remarcaba la lucha de clases y satirizaba los distintos tipos de corrupción que enfermaban a la sociedad.

Esto es verdad, esos contenidos de la primera etapa fueron tan directos y agresivos que ocasionaron que el artista fuera expulsado y que se viera incapacitado para continuar con su trabajo. Sin embargo, se caería en lo simplista al afirmar que

los frescos de la segunda etapa (1926) son menos combativos y comprometidos que los anteriores.

En efecto, Orozco volvió a plantear el tema de la Revolución (en la serie *El campo y el ideal*) y el de la identidad nacional (en la serie *México mestizo*); sin embargo, hay que analizar en qué condiciones lo hizo.

Dichos frescos datan de 1926, época en que Plutarco Elías Calles era presidente de México. Para ese entonces, los conceptos de la Revolución y el nacionalismo seguían siendo armas útiles para la integración de la sociedad y para la legitimación del régimen en turno, por ello los mensajes de Orozco continuaban dentro de la línea del discurso oficial; sin embargo, algo cambió en el panorama histórico nacional.

Dos hechos importantes son los que aquí interesan, ambos datan de 1926: primero, en este año se acepta la modificación de la Constitución para permitir la reelección, siempre y cuando ésta no fuera inmediata, para preparar el camino a Álvaro Obregón en sus aspiraciones presidenciales; segundo, la precaria estabilidad política se rompió en dicho año al enfrentarse violentamente la Iglesia y el Estado.

La reelección había sido una de las banderas que legitimó al movimiento armado en contra de Porfirio Díaz, sin embargo Calles dio marcha atrás. En este sentido, si bien Orozco vuelve a plasmar el mensaje oficialista revolucionario, ahora no sólo representaba el exaltar a la lucha armada, sino que era un recordatorio para el gobierno acerca de los ideales que se habían peleado en el combate, los cuales se empezaban a olvidar.

Por otra parte, la Constitución de 1917 reafirmó y aumentó las disposiciones en contra del clero con los artículos 3, 25, 27 y 130 con los cuales Calles alentó las corrientes anticlericales. Para muchas personas, la Revolución había significado inseguridad y destrucción ya que no había dejado ningún efecto positivo en su situación real; esto, aunado a la política callista, les pareció intolerable, por lo que dieron inicio a la Guerra Cristera en 1926.

En el ámbito artístico, Orozco sigue atendiendo al discurso oficialista de la identidad nacional; sin embargo, para construirlo retoma elementos como el sincretismo cultural y el racial, así como el aspecto religioso de la Conquista. En los pánteles de la escalera, en una época crítica cuando el gobierno y el clero estaban en abierta guerra, el muralista representa escenas conmovedoras en donde los frailes, miembros activos en la reconstrucción del país, se entregan a los indígenas para ayudarlos, para sufrir con ellos su dolor.

De esta forma, se puede apreciar que los murales de la segunda etapa del trabajo en la Preparatoria resultan tan combativos como los primeros. En este sentido, Orozco es un pintor que tiene la virtud de poder plasmar y transmitir los mensajes, las ideas, que invitan al espectador a reflexionar. El mismo artista estaba consciente de ello, por eso se definía como un *pintor cerebral* que veía con la mente y no con los ojos.

Hoy, a más de siete décadas de la creación de los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria, podría pensarse que los mensajes manejados en ellos ya no son actuales. Quizá a nivel discursivo sí hayan perdido vigencia, pues la lucha de clases, el nacionalismo y la Revolución han venido a ser sustituidos por otros conceptos como el liberalismo social, el desarrollo tecnológico y la globalización económica, entre otros. Sin embargo, en la realidad cotidiana que vive el país, las

desigualdades sociales siguen presentes y los conatos revolucionarios también, sólo basta recordar los sucesos de los últimos años en los estados de Chiapas y Guerrero.

Además, la vigencia de los frescos de Orozco radica en su trascendencia temporal. El artista sigue vivo en sus monumentales pinturas, las cuales expresan sus ideas. José Clemente continúa *hablando* a un público a través de sus murales, cuyos contenidos son intemporales, perennes, a diferencia de los mensajes de los modernos medios masivos de comunicación que se caracterizan por su naturaleza rápida, simultánea y transitoria.

Estas particularidades de los modernos medios de comunicación tienen su razón de ser en el poder de impacto social; sin embargo, cabe preguntarse si sus mensajes pueden resultar tan impactantes que lleguen a traspasar la frontera del tiempo, como lo han hecho los frescos de Orozco. Sin lugar a dudas, los paneles de este artista han rebasado -y lo seguirán haciendo- al tiempo, ya que han estado comunicando ahí, en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, a lo largo de más de 70 años.

La idea que guió este trabajo consideraba que *los murales elaborados por José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria son un medio de comunicación, ya que a través de éstos el autor transmite mensajes hacia un público-receptor.* Sin embargo, dadas las precisiones hechas al principio del presente apartado, resulta conveniente afinar dicha idea:

Los muros que albergan las creaciones plásticas de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria son medios de comunicación, ya que a través de ellos el artista transmite mensajes de ideología oficialista y clasista a un público-receptor.

Mensajes que seguirán llegando, al parecer, a varias generaciones más de hombres y mujeres de todas las nacionalidades que acudan a contemplar las obras del gran José Clemente Orozco.

Al fin de cuentas, como diría el artista en *México y su pintura*: "El arte de la pintura es... una de las formas más poderosas de comunicar a los pueblos los mensajes de hoy y de mañana".

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, René. *"Arte y comunicación"*, en *Arte y comunicación*. España, Gustavo Gill, 1976.
- Blake, Reed et al. *Taxonomía de conceptos de comunicación*. México, Nuevomar, 1993.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. España, Ediciones Paidós, 1985.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Orozco*. México, FCE, 1983.
- Cardoza y Aragón, Luis. *"Siete notas sobre muralismo mexicano"*, en *Signos*. México, Marcha Editores, 1982.
- Carrillo Azpeitia, Rafael. *Pintura mural de México*. México, Panorama, 1995.
- Castedo, Leopoldo. *"El muralismo mexicano"*, en *Historia del arte iberoamericano (2)*. España, Alianza Editorial, 1988.
- Charlot, Jean. *"Orozco, primeros murales"*, en *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México, Ed. Domés, 1985.

- Conde, Teresa del. et al. *J. C. Orozco, Antología crítica*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- Cosío Villegas, Daniel et al. *Historia General de México (2)*. México, El Colegio de México, 1966. p.p. 1357-1426.
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. España, Gustavo Gili, 1964.
- Fernández, Justino et al. *Homenaje a José Clemente Orozco en ocasión del primer aniversario de la fundación del Museo Taller dedicado a su memoria*. México, INBA, 1952.
- Fernández, Justino. *Orozco. Forma e idea*. México, Porrúa, 1975.
- Fernández, Justino. *Textos de Orozco*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- Gamboa, Fernando. *José Clemente Orozco*. México, Ediciones de Arte, S.A., 1948.
- González Mello, Renato. *Orozco, ¿pintor revolucionario?* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.
- Katz, Chaim et al. *Diccionario básico de comunicación*. México, Nueva Imagen, 1986.
- Kogan, Jacobo. "El lenguaje del arte", en *El lenguaje del arte*. Argentina, Paidós, 1965.

- Leñero Vicente et al. *Manual de periodismo*. México, Grijalbo, 1986.
- Manrique, Jorge Alberto. "Orozco's murals difficult beginnings", en *Orozco, mural painting*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1991.
- Moles, Abraham. *Diccionario de la Comunicación*. México, Editorial Planeta, 1975.
- Museum of Modern Art Oxford. "The Preparatory School Murals, 1923-1926: between allegory, caricature and historical depiction", en *Orozco! 1883-1949*. Inglaterra, MMAO, 1980.
- Michell, Mario de. *José Clemente Orozco*. México, Universidad Autónoma de Coahuila, 1983.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos sobre estética y semiótica del arte*. España, Gustavo Gili, 1977.
- Nelken, Margarita. "La impronta de Orozco", en *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*. México, INBA, 1964.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, Era, 1995.
- Orozco, José Clemente. *Cartas a Margarita*. México, Era, 1987. 362 p.p.

- **Rodríguez, Antonio.** *"La Revolución en la Preparatoria"*, en *La pintura mural en la obra de Orozco*. México, SEP, 1963.
- **Romero Brest, Jorge.** *"El expresionismo"*, en *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*. México, F.C.E., 1952.
- **Simpson, Máximo,** *"Reportaje, objetividad y crítica social"*, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Nos. 86 y 87. México, UNAM, 1977.
- **Uribe Hernán.** *"Apuntes sobre investigación y fuentes en el reportaje"*, en *Cuadernos del Centro de Estudios de la Comunicación. Géneros Periodísticos*, No. 7. México, UNAM, 1983.
- **Vasconcelos, José.** *Antología de textos sobre educación*. México, FCE, 1981. p.p. 10-24.
- **Wright, Charles.** *Comunicación de masas*. México, Paidós, 1990.