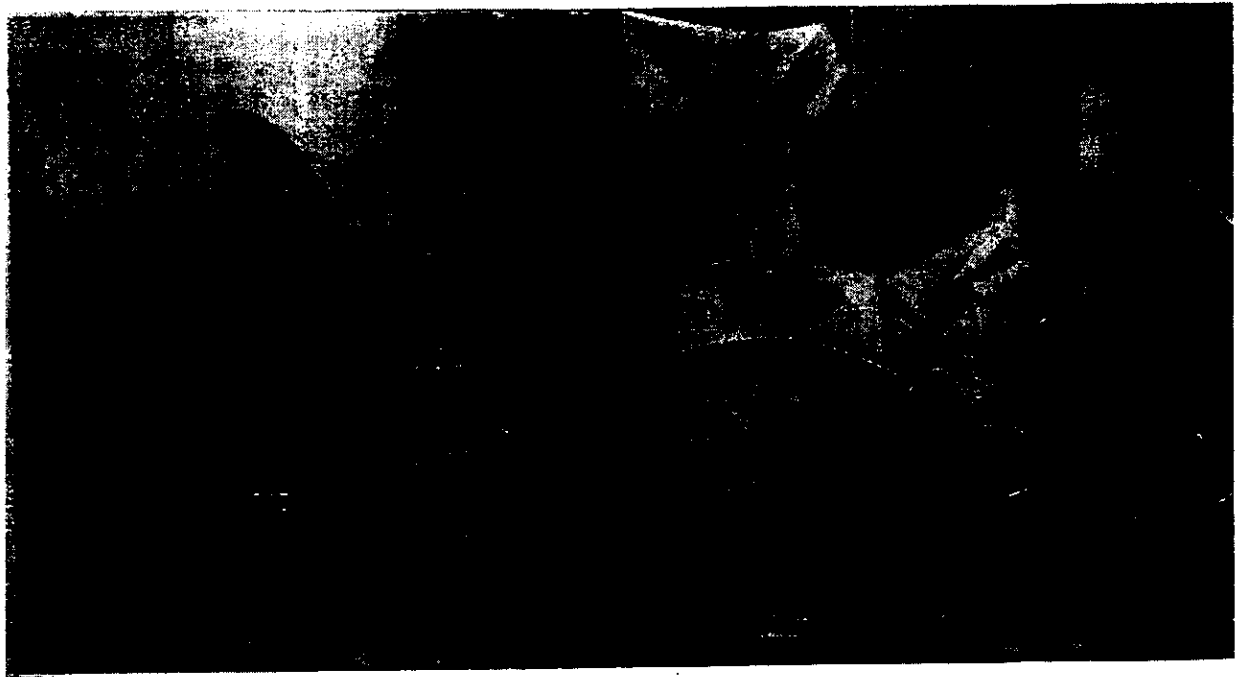


01091

2
247

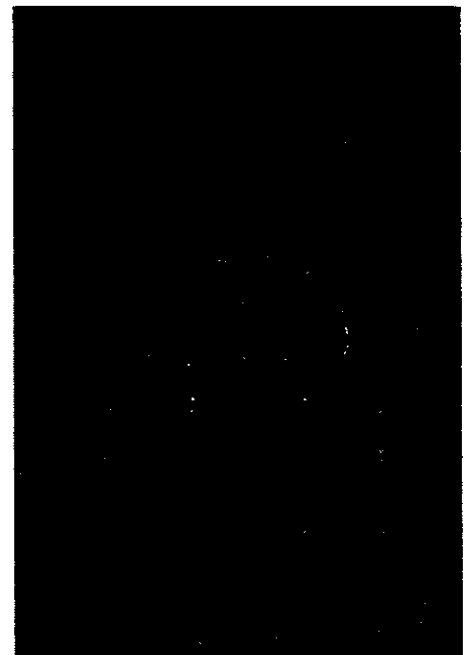
la máquina de pintar 2



Rivera, Orozco
y la invención
de un lenguaje



Renato González Mello



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1998

260338



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Segunda vuelta:

De la purificación a la comunión

Las vueltas de la vida

Lo anterior es, hasta cierto punto, prólogo. En el psicoanálisis, en el interrogatorio inquisitorial, en la confesión general, es indispensable que el sujeto diga, como pedían los jueces del Santo Oficio, "el discurso de su vida". Así hizo Orozco en *Autobiografía*, pero sólo hasta su regreso a México. Cómo y por qué esa limitación, es un problema del que no hablaré hasta la tercera vuelta, el "volumen 2" que no estará incluido en esta tesis. En esta segunda vuelta, veremos a Orozco entre su regreso a México, en 1934, y 1940. Esta última fecha no es, desde luego, el final de la historia, pero me parece definitiva: durante los siete años referidos Orozco formuló un nuevo lenguaje a partir de su bodega de viejos símbolos esotéricos. En la tercera vuelta se verá cómo usó ese lenguaje y se desprendió del mismo; pues la tercera vuelta, aunque es en el mismo sentido, sigue la dirección contraria, como una espiral que regresa.

La vuelta que iniciamos incluirá un análisis detallado de tres decoraciones murales: la del Palacio de Bellas Artes (1934), la de la Universidad de Guadalajara (1936) y la del Hospicio Cabañas (1939). No voy a referirme aquí más que incidentalmente al Palacio de Gobierno de Jalisco (1937): el esquema de espiral que ha tomado esta narración exige que ese fresco sea el inicio de la tercera vuelta. Me referiré también, aunque de manera breve, a los frescos del Dartmouth College (1932-1934) y *Dive Bomber and Tank* (1940). Ambos fueron realizados en los Estados Unidos.

La *demanda original*, a la que he atribuido un carácter mítico, se refería a la conformación de un lenguaje público. En la cultura norteamericana, el decadentismo simbolista no tenía un espacio público y legítimo. Lewis Mumford se quejaba en *The Brown Decades* de los años siguientes a la guerra de secesión, con sus excesos, frivolidades y pompas, pero revisaba cuidadosamente aquellas creaciones artísticas que hubieran dado cuenta de la

vitalidad whitmaniana de "America". Y este humanista norteamericano equiparaba ese *fin de siècle* americano, europeizado y decadente, con la época que siguió a la Primera Guerra Mundial, cuando las virtudes cívicas habían cedido paso a los vicios privados.⁸⁶³ Una lectura superficial de las novelas de Fitzgerald y Doss Passos puede dar la imagen de una tardía *Belle-Epoque*; pero la posición de Mumford era completamente hostil a ese derroche de apariencias, a ese espectáculo apocalíptico, a ese espíritu manierista e irónico que evadía el cuerpo, el sudor y la hierba silvestre. Para Mumford, los precisionistas eran la quintaesencia de ese espíritu abstracto y extraño.

No es puritanismo y ni siquiera es una negación o una falta de conciencia del sexo; pero constituye una negativa a aceptar la tierra, el sudor, la pesada sensación táctil de la carne y los músculos que se encuentran en Rubens y Renoir. Por lo que hace a la pintura, la consecuencia es cierta pulcritud en la línea, cierto aseo en la disposición... una pulcritud y un aseo como el que podrían hallarse en el departamento de un solterón.⁸⁶⁴

El espíritu "americano" debía alimentarse del deseo y el paisaje; de la naturaleza y el espíritu cívico democrático.

Es posible que Mumford haya intervenido para que a Orozco se le encargaran los frescos del Dartmouth College.⁸⁶⁵ En 1932, cuando se formalizó el encargo, el jefe del Departamento de Arte en esa universidad era Arthemus Packard. Conocemos las ideas de este último por un libro publicado en 1942 por la Sociedad Delfica.⁸⁶⁶ Packard veía una

contradicción interna en el romanticismo whitmaniano de la cultura estadounidense:

The educational objectives of modern America are richly tinged with the paradoxical implications of both these influences. We seem to be determined to turn every child in the land into a little lord or lady and, as far as possible, to convince them that they are endowed with a streak of genius which excuses them from the kinds of self-discipline and social responsibility which their nunderheaded elders have to accept in order that civilized society may exist.⁸⁶⁷

Según este educador, la idea del "arte por el arte", del arte puro, "has been characteristically propagated by the intellectually exclusive and socially anti-democratic elements in our society".⁸⁶⁸

Packard reprochaba su excesivo intelectualismo a las vanguardias europeizantes, su barroquismo aristocratizante. Las ideas estéticas verdaderas habrían sido, desde su perspectiva, las que mejor se conformaran a las leyes de la naturaleza.

[...] When the philosopher of Art seeks to analyze this mass of evidence for us and tries to abstract from it the basic 'laws of beauty', what does he find? He finds that men seem always to have derived their deepest sense of beauty from the perception of order, rhythm, balance and symmetry, repetition and variation, harmony of the part with the whole, economy of means to end, and inevitability in the sequence of cause and effect --precisely the things that science reveals to us in the operation of the 'laws of nature'!⁸⁶⁹

Pero habría sido un error constituir una ciencia del arte para encontrar esas leyes. Packard unía en uno solo el sentido común y la intuición, categoría esta última que tomó

863 Lewis Mumford, *Las décadas oscuras*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Infinito 1960, p. 22-26.

864 *Ibid.*, p. 184-185.

865 Lo anterior me fue comunicado personalmente por el profesor Stanton L. Catlin, quien a su vez recordó una conversación al respecto sostenida con el propio Mumford.

866 Arthemus Packard, *Excerpts From Our Artistic World*, Chicago, The Delphian Society, 1942, 884 p.

867 *Ibid.*, p. 62.

868 *Ibid.*, p. 70

869 *Ibid.*, p. 100.

prestada de Croce. El verdadero conocimiento estético, afirmaba, no producía conceptos abstractos, pertenecía a la intuición.⁸⁷⁰ Pero, ¿cómo, si desde su propia perspectiva la belleza era acorde con las leyes naturales? Tal vez la respuesta a esta interrogación habría sido para él una cuestión de sentido común. Como Whitman había dicho:

Within there runs blood
The same old blood! The same red-running
blood!
There swells and jets a heart, there all
passions, desires, reachings, aspirations,
(Do you think they are not there because they
are not express'd in parlors and lecture
rooms?)⁸⁷¹

En el texto de Packard hay una exigencia de conformidad con la naturaleza que nos hace remitirnos a las fuentes de la cultura norteamericana: a la Ilustración. También para Diderot la belleza estaba en todo aquello que desatara la idea de relación; y él tampoco confiaba a este respecto en las explicaciones.⁸⁷²

Para nuestra desesperación, los intelectuales norteamericanos han puesto sus ojos en México en busca de lo exótico. Debemos entender que esa búsqueda de la naturaleza, "el silbido del arriero mexicano y

las campanillas de la mula"⁸⁷³, como decía Whitman, era para ellos una búsqueda de sus propios orígenes. De ahí la fascinación de Stuart Chase por el trabajo comunitario en Tepoztlán.⁸⁷⁴ De esa búsqueda de los orígenes, también, el interés de los intelectuales norteamericanos por los artistas de México, y su peculiar reconstrucción de Diego Rivera como representante por excelencia del México indio. Lo que buscaban en los muralistas eran las virtudes cívicas, la ética pública que no veían en los modernos estetas europeos.

If, in the past, the growth of democracy seemed to impede the growth of Art, the way in which 'Art-interests' themselves have operated to impede the growth of democracy is one of the most interesting phenomena in the American social scene. There is no more striking illustration of what the sociologists call the 'cultural lag' than the remarkable persistence (and even active cultivation) in modern America of the charming notion that esthetic appreciation is a special manifestation of 'aristocratic' instincts. Unquestionably this is one of the things that has worked most powerfully to isolate the fine Arts from their normal relation to the practical Arts and to confirm them in their tendency to concentrate on trivial and meaningless interests as remote as possible from the interests of the average man.⁸⁷⁵

Lo anterior llevaba a Packard a una conclusión que nos ilumina bastante: la comunidad, el público, tenía derecho a censurar el arte "público" si no encontraba en él las virtudes cívicas jeffersonianas que eran deseables.⁸⁷⁶

Esto es muy importante porque nos permite comprender la némesis, la persistente

870 *Ibid.*, p. 164.

871 Walt Whitman, *Saludo al mundo y otros poemas*, (sel. tr. y pról. Carlos Montemayor), México, Aldus, 1997, p.88.

872 "Lo bello no es siempre la consecuencia de una causa inteligente: el movimiento establece a menudo, sea en un ser considerado aisladamente, sea en varios seres comparados entre sí, una multitud prodigiosa de relaciones sorprendentes. Los museos de historia natural ofrecen un gran número de ejemplos. Las relaciones son entonces el resultado de combinaciones fortuitas, al menos consideradas con respecto a nosotros. la naturaleza imita en mil ocasiones, al funcionar, los procedimientos de las artes." Denis Diderot, *Denis Diderot*, (sel., trad. y pról. Roger Pla), Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 117.

873 Whitman, *Saludo al mundo y otros poemas*, p. 113.

874 Aunque no por su cacicazgo político. Chase, *Mexico*, p. 128-129.

875 Packard, *Excerpts From Our Artistic World*, p. 197-198, 214.

876 *Ibid.*, p. 214.

oposición pública a los frescos de los mexicanos, como un discurso perfectamente establecido. Las reglas del mismo eran lo bastante normales como para que Edsel Ford simulara una protesta contra los murales de Rivera en el Instituto de Artes de Detroit, provocando así una fuerte reacción en favor de los mismos.⁸⁷⁷ Valga decir en crédito de Packard que, pese a su propensión al linchamiento estético, se negó a transigir con la comunidad del Dartmouth College cuando ésta protestó por los frescos de Orozco.⁸⁷⁸

A reserva de lo que diré más adelante, cabe decir que los mexicanos difícilmente cumplieron las expectativas puestas en su arte "público". Lejos de mostrar al hombre natural y sus virtudes democráticas, se esmeraron en trazar vastos proyectos de dominio mundial y elevación aristocrática. Su lenguaje esotérico no ha impedido numerosos intentos de interpretarlos como la pintura transparente y moralizadora que se suponía que fueran.

877 Smith, *Making the Modern*, p. 237-245.

878 Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 85-86.

El Dartmouth College

Los frescos de Orozco en el Dartmouth College se realizaron en tres etapas: en mayo de 1932, Orozco realizó el tablero titulado *Juventud* como demostración de la técnica de la pintura al fresco; en junio Orozco hizo su único viaje a Europa y desde su regreso, en diciembre de 1932, hasta febrero de 1934, pintó el conjunto de tableros de la Biblioteca Baker al que tituló *Épica de la civilización americana*.⁸⁷⁹ Para revisar los frescos, voy a valerme del discurso inaugural de los mismos que pronunció Lewis Mumford y que luego publicó, quizás ampliado, en *The New Republic*.⁸⁸⁰ En ese texto no se limitó a hacer una descripción y una interpretación de la obra del pintor; al hacerlo también esbozó nuevas expectativas respecto a su obra.

879 Para la cronología, véase Orozco, *Cartas a Margarita*, p. 247, 264.

880 Mumford, Lewis, "Orozco in New England", *The New Republic*, 10 de octubre de 1934, p. 234. Este importante pensador norteamericano influyó para que Orozco pintara sus murales en la New School for Social Research; Hurlburt, *The Mexican Muralists*, p. 43. Podríamos considerarlo, incluso en el sentido político, uno de los "partidarios" del pintor.

La máquina

En medio de una depresión brutal, Mumford se apresuró a describir los fuertes contrastes del entorno. Si la cercana población de White River Junction era un pueblo industrial en decadencia, el Dartmouth College, en Hanover, New Hampshire, era una universidad para las élites.⁸⁸¹ La crisis no había hecho mella en sus estudiantes.⁸⁸² Al iniciar su texto sobre los frescos de Orozco, Mumford aprovechó esta prosperidad en medio de la depresión para tomar partido en un asunto muy distinto a la pintura.

Probably it explains the emphasis of Mr. Stuart Chase and the naïver Technocrats on the possibility of everyone's having, say, an income of \$ 12,000 a year...⁸⁸³

El Dartmouth College era un punto de referencia importante para la historia norteamericana. Fundado en el siglo XVIII para propósitos de evangelización, se prestaba a toda clase de reflexiones sobre la naturaleza de Nueva Inglaterra. Numerosas protestas de la comunidad habían objetado la nacionalidad extranjera del pintor; Mumford replicaba que "La vitalidad espiritual" de esa región se había nutrido de su propia savia tanto como de la biblioteca de clásicos orientales de Concord, que había inspirado a Emerson y a Thoreau. Los falsos bibelots coloniales, la arquitectura jorgeana anacrónica del Dartmouth College, no alimentarían gran cosa el sentimiento universal de la región.

⁸⁸¹ Mumford, Lewis, "Orozco in New England", p. 231.

⁸⁸² Studs Terkel, *Hard Times, an Oral History of the Great Depression*, New York, Pantheon Books, 1986, p. 101, recoge el recuerdo de una mujer: "My brother was still at Dartmouth, where he was fortunate enough not to know what was going on at home [...] My brother was socially oriented, a tremendous snob. While we were eating bully beef, he was living extremely well at Dartmouth [...] It was unbearable [...]"

⁸⁸³ *Ibid.*

Con esta ideología de patricio, Mumford quiso pensar que la utopía representada en los murales de Orozco era moderada:

Orozco offers no cheap grandiloquent salvation. He realizes, perhaps, that the masters of our present civilization had rather see it collapse by internal decay than be rebuilt by national measures that would remove the opportunities for their kind of 'success' and 'power' and 'leadership'⁸⁸⁴

Los proyectos de gobierno mundial, las utopías tecnocráticas y comunistas eran el reverso del espíritu universal de Nueva Inglaterra. Mumford desconfiaba de esos detallados programas de progreso industrial, desdeñosos de la Naturaleza. Los frescos de Orozco incluían varios tableros que aludían a las condiciones de Norteamérica e Hispanoamérica, y Mumford los describió usando las categorías que hemos revisado: el pintor había entendido, acerca de sus anfitriones...

Its order and its rationality: the neat country barn, the town meeting, the village School, the fundamentally cooperative group life, made possible by a tamping down of wanton impulse. Dominating the whole scene stands the schoolmistress, a gaunt unlovely female, a pioneer possessed of the more masculine virtues. Here are the fundamental institutions of our older America together with the more mechanized animus of the new: here, too, one senses the danger of such discipline. The children grouped around the teacher are too much of one mold, and that mold a stupid one. One can hear the high parrot chatter of I-pledge-allegiance-to-my-flag-and-to-the-republic-for-chick-it-stands. In opposition to this Northern conception of civilization is Hispano-America's instinct for life at its more primitive organic levels: better a simple peasant, thriving on a few tortillas and a little pulque, than a machine worker starving as the result of the abundance of goods he has

⁸⁸⁴ Mumford, "Orozco in New England", p. 231, 235.

produced.⁸⁸⁵ [II. 228 y s.]

La era neotécnica

Otros tableros dibujaban, ciertamente, una utopía; en especial los que estaban frente al mostrador de servicio de la biblioteca. Ahí se veía a los trabajadores construyendo un puente, edificios, navíos; a un obrero leyendo un libro. Mumford publicaría en 1934 *Técnica y civilización*,⁸⁸⁶ un texto que era, al mismo tiempo, una exigente diatriba contra la tecnología y una utopía sobre las posibilidades de la misma. Mumford dividía su historia en tres etapas: la primera, "eotécnica", comprendía los desarrollos logrados desde el Renacimiento; la segunda, "paleotécnica", abarcaba desde la Revolución Industrial hasta el siglo XX; la tercera, "neotécnica", estaba apenas iniciándose. La época "paleotécnica" había sido un retroceso: la "civilización de la mina". Malas condiciones de trabajo, "ley del hierro de los salarios". Se había abandonado el humanismo de la fase anterior.⁸⁸⁷ La fase neotécnica superaría, aunque no de seguro, las injusticias cometidas por la industria desde el siglo XVIII.

Como resultado de este tercer movimiento, la máquina deja de ser un sustitutivo de Dios o de una sociedad ordenada; y en vez de que su éxito se mida por la mecanización de la vida, su valor se hace cada vez más mensurable en

⁸⁸⁶ La primera edición del libro de Mumford está registrada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos: Lewis Mumford, *Civilization and Technics*, ("First Edition"), New York, Harcourt, Brace and Company, c. 1934. La relación entre el texto y el mural de Orozco fue señalada primero por Rita Eder, "De héroes y de máquinas", en *Orozco, una relectura*, p. 163-166.

⁸⁸⁷ Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, (trad. Constantino Aznar de Acevedo), Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 174. "Había aquí algo sin paralelo en la historia de la civilización: no una caída en la barbarie debida al debilitamiento de una más alta civilización, sino un salto a la barbarie, ayudado por las mismas fuerzas e intereses que originalmente se habían dirigido hacia la conquista del medio y la perfección de la cultura humana."

⁸⁸⁵ Mumford, "Orozco in New England", p. 232.

términos de su propia aproximación a lo orgánico y lo vivo.⁸⁸⁸

En tanto se realizaba la vuelta al humanismo, la civilización paleotécnica estaba lejos de haberse terminado. Por el contrario: seguía ofreciendo enormes progresos en la producción de mercancías. Su campo de experimentación era la guerra.⁸⁸⁹ El cañón había sido el antecedente del motor de explosión interna. Más importante: los ejércitos habían sido el primer modelo de la máquina moderna.

Los jefes del siglo XVI descubrieron la proporción en que el soldado como individuo era reducido a una unidad del poder y se le ejercitaba a ser un autómatas. El arma, aun cuando no se utilice para dar muerte, es, sin embargo, un medio para imponer una conducta humana que no se aceptaría a no ser que la alternativa fuera la mutilación física o la muerte: es, en resumen, un medio de crear una respuesta deshumanizada en el enemigo o en la víctima.⁸⁹⁰

Un ejército era, además, "un cuerpo de puros consumidores",⁸⁹¹ indispensable para la voraz necesidad de mercados de la civilización paleotécnica.

La masa militarizada era, entonces, el antecedente inmediato de la máquina. La organización en ejército era un mecanismo deshumanizador que preparaba el dominio de la máquina o, mejor dicho, de los amos de la misma.

Laurence Hurlburt se ha preguntado si Orozco ilustró en sus murales la utopía "neotécnica" de Mumford.⁸⁹² Es bastante posible. El edificio con los vidrios rotos a la derecha del tablero *Hispanoamérica* (II. 229)

888 Mumford, *Técnica y civilización*, p. 23.

889 Véase Eder, "De héroes y de máquinas", en Orozco, *una relectura*, p. 163-166.

890 Mumford, *Técnica y civilización*, p. 100'101, 107.

891 *Ibid.*

892 Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 76.

es muy semejante a una ilustración de *Técnica y civilización*: los muelles del puerto de Colonia, que Mumford celebraba como ejemplo de arquitectura neotécnica. (II. 230) Los tableros frente al mostrador recuerdan ideas y capítulos de *Las décadas oscuras*. En esa obra, antecedente inmediato de *Técnica y civilización*, Mumford había dedicado varios capítulos a la construcción del Puente de Brooklyn: sus dificultades técnicas, el heroísmo de los albañiles, la abnegación de los ingenieros. ¡Era toda una épica de la construcción! Y terminaba haciendo suya la opinión contemporánea de Montgomery Schuyler: el puente era bello porque "se trata de un organismo natural".⁸⁹³

El puente en construcción en el fresco de Orozco no era el de Brooklyn, sino el de Queensboro, que también se encuentra en Nueva York, y había sido el motivo de uno de sus primeros óleos en esa ciudad. (II. 235 e II. 158) El espíritu épico era del todo semejante al relato mumfordiano, y ahí estaba una trabe de metal, como Espada de Damocles, colgando sobre las cabezas de los obreros para recordarles los peligros de la "civilización de la mina". (II. 236) El tablero siguiente muestra la estructura de acero de un edificio en construcción y, frente a ella, un trabajador estudioso. (II. 237) Mumford se quejaba de la verticalidad de los rascacielos norteamericanos, que incluso habían adosado gigantescas pilastras de mampostería a sus fachadas para acentuar su sentido ascendente. Le parecía que ese estilo era completamente erróneo. Una vez más, el problema era su alejamiento de la naturaleza para constituir una espúrea religión de los negocios.

Más que nada, el daño está en la noción de que sobre la base de necesidades prácticas pueda o deba el rascacielos traducirse en una 'cosa orgullosa y ascendente'. Esto equivalía a darle al rascacielos una función espiritual; en tanto que, en realidad, la altura en los

893 Mumford, *Las décadas oscuras*, p. 86.

rascacielos significaba el deseo de administración centralizada, el deseo de aumentar la renta de la tierra o el deseo de publicidad, o bien estos tres deseos al mismo tiempo; y ninguna de estas funciones determina una 'cosa orgullosa y ascendente'. Sólo había un paso de la concepción de [Lousi] Sullivan a esos edificios en forma de torres, grandilocuentes o ineficaces, que marcan las dos últimas décadas del desarrollo del rascacielos norteamericano.⁸⁹⁴

Que muera Ciudad Gótica: un buen edificio moderno debía olvidarse de esas vanidades. "La jaula de acero no constituye en sí misma un sistema vertical de construcción; más bien, es un sistema de cubos articulados".⁸⁹⁵ Que Orozco estuviera al tanto de esas ideas es más que probable. Había podido leer *Las décadas oscuras*, que apareció en 1931. La recomendación de Mumford para que Orozco pintara en la New School y su nota sobre los frescos de Dartmouth demuestran su cercanía. Además, Mumford elaboró sus ideas acerca de los rascacielos para contraponerlas a las de un importante teósofo del Círculo Delfico: Claude Bragdon.⁸⁹⁶ Después de la fascinación que Orozco mostrara por los rascacielos en "New World, New Races and New Art", muchos de sus paisajes urbanos habían expresado desencanto. No sólo me refiero a *Los muertos*: También, y de manera especial, a *Construcción*, de 1930, que muestra un edificio casi en ruinas, un esqueleto cuyos planos y estructura suben y bajan como si la "máquina" de Le Corbusier estuviera cobrando vida misteriosa, un "sistema de cubos [trabajosamente] articulados". (II. 238) Orozco hizo una analogía arquitectónica organicista. En los tableros de "Hombre Industrial Moderno", a los que me he venido refiriendo, la horizontal domina las estructuras.

894 *Ibid.*, p. 124-125.

895 *Ibid.*

896 *Ibid.*

La máquina, una de las preocupaciones principales en la obra de Mumford, es uno de los temas fundamentales de *Épica de la civilización americana*. Las estructuras de acero ya referidas aparecen como el templo en construcción de una nueva Utopía; pero en otros tableros la imagen es distinta: revoltijos de fierros, montones de palancas, cilindros deformes, desordenados basureros de hojalata que a veces se amontonan, trepan los unos sobre los otros para afectar la forma de los tótems norteamericanos que están junto a ellos. (II. 225) La equiparación de la máquina y el ídolo es parecida a la de Rivera, pero tiene una intención opuesta: en la verticalidad de esas estructuras se alude a la falsa religiosidad, al paganismo de la máquina en el mundo industrial moderno.

Ahora bien: la clave de la interpretación de Mumford está en que la utopía de Orozco le pareciera moderada. Eso situaba sus murales en las antípodas de *Detroit Industry*, de Rivera. Orozco también se situó en el debate entre "entre la ciudad y el plan", propio de la cultura norteamericana. Sus murales no reivindicaban a "la ciudad", pero a diferencia de los frescos de Rivera en Detroit, "el plan" taylorista, la utopía industrial de *Los quinientos millones de la Begun*,⁸⁹⁷ está ausente por completo. El tablero de *Angloamérica* es una dura crítica de "la ciudad", de la democracia municipal norteamericana. De hecho, el folleto explicativo elaborado por el Dartmouth College afirmaba que era una representación de "Anglo-American attributes of cooperation, deliberation reasonableness, discipline".⁸⁹⁸ Lewis Mumford entendió perfectamente la ácida crítica de Orozco a ese mítico Edén de escuelas, graneros y *Country Halls*. Su asamblea es más

897 Me refiero a la novela de Julio Verne, *Los quinientos millones de la Begun*, Madrid, Alianza, 1976, 265 p., que recrea satíricamente el debate referido.

898 Ver *The Orozco Frescoes at Dartmouth*, (texto de José Clemente Orozco), Hanover, New Hampshire, Albert I. Dickerson, 1934, [12] h.

cercana en espíritu a la Gopher Prairie de Sinclair Lewis que a la Nueva Inglaterra tolerante y culta de Mumford. Si fuera posible decirlo, este tablero sería una especie de Thomas Hart Benton con humor ácido. Por eso es tan importante que Mumford haya reivindicado la figura de Zapata en el tablero adyacente: si la naturaleza no estaba en la máquina; si no estaba, tampoco, en la vida comunitaria; el guerrillero suriano era su encarnación.⁸⁹⁹ Tenía que haber Naturaleza, pues la nueva edad de la máquina la tomaría como modelo; de lo contrario, la civilización no podría salir de la "edad del hierro" ni de la planificación tecnocrática.

Las instituciones

El mural de Orozco tenía una dura crítica contra varias instituciones norteamericanas: la escuela, el Municipio, la fábrica, que ya vimos; también el ejército y la propia universidad. El primer tablero que se encuentra el espectador cuando entra a la Biblioteca Baker es uno de los más feroces: *Moderno sacrificio humano*, una recreación satírica de la Tumba del Soldado Desconocido que se encuentra en París. (II. 232) Otro de los tableros, *Dioses del mundo moderno*, muestra un esqueleto pariendo a otro pequeño esqueleto, este último ataviado con un coqueto birrete, mientras observan la escena otras calaveras doctorales. (II. 231) La guía oficial publicada en la inauguración de los frescos explicaba que la burla estaba dirigida contra "various universities, European and American", y que Orozco "calls for a new positiveness in the creative use of knowledge".⁹⁰⁰ Por cierto que el pintor había planeado un tablero en homenaje al fundador del Dartmouth College, Eleazar Wheelock, mismo que se quedó en el boceto.⁹⁰¹ (II. 213) Pero todo esto no debe llevar a la conclusión de que prefirió burlarse de sus mecenas; por el contrario: si hubiera incluido el tablero de Wheelock, habría podido pensarse que *Dioses del mundo moderno* recreaba la decadencia de la institución fundada por aquel estupendo pedagogo. Debemos recordar quiénes habían sido los mecenas de Orozco: la New School for Social Research, una universidad que promovía una nueva pedagogía sin calificaciones; Lewis Mumford, que se congratulaba por que la educación universitaria norteamericana hubiera abandonado el curriculum humanista, y sólo lamentaba que ello hubiera llevado a una excesiva especialización del

⁸⁹⁹ Afirmando que se trata de Zapata, aunque alguien pudiera ver el rostro más regordete de Francisco Villa, por los siguientes motivos. En primer lugar, la figura tiene un hieratismo completamente impensable para el "Centaurio del Norte". Ayudado por el cine, este último se había construido una figura épica; la imagen de Zapata, por el contrario, aparece con gran hieratismo en el discurso oficial, como ya vimos en los tableros de la SEP. Por otro lado, la reivindicación de Villa data, para el discurso oficial, de los años sesenta. Finalmente, Orozco había pintado tres cuadros con la misma figura del mural cuyo título es, precisamente, *Zapata*. Pintó, en los mismos años, uno referido a Villa, en el que éste aparece como bandolero inmisericorde y poco decoroso.

⁹⁰⁰ *The Orozco Frescoes at Dartmouth.*

⁹⁰¹ Se encuentra actualmente en el Hood Museum of Art del Dartmouth College.

conocimiento;⁹⁰² Arthemus Packard, que alertaba contra el excesivo intelectualismo de las teorías estéticas europeizantes y contra las academias de arte. Pensar que la creatividad artística residía en las instituciones educativas era tan ilusorio para este último como creer que las iglesias eran capaces de satisfacer las necesidades espirituales del hombre; y Packard llevaba más lejos las consecuencias de esta mentalidad reformista:

So democracy exists not in a constitution, or a legal code, or in letting everyone vote on election days; it exists in the motives and attitudes of Human beings in their ordinary relationship with one another, and in their own inner lives. [...] In other words, Human institutions are not the ends of culture but the means. The end is always more satisfactory Human living.⁹⁰³

De nuevo estamos ante las fuentes originales del pensamiento norteamericano. Decir que México es un país católico y los Estados Unidos son protestantes sería evidente, pero no debemos olvidarlo. Las consecuencias que sacaba Packard de su rabioso individualismo y de su desconfianza de todo pensamiento institucionalizado eran manifiestas: los Estados Unidos no estaban obligados a extender su civilización material, sus instituciones, pero sí algo más importante: "The democratic idea itself". Era una obligación o un destino: "A duty to humanity at large".⁹⁰⁴ El folleto que seguramente él mismo redactó para explicar los murales no ocultaba esa idea de "misión": "Orozco attempted to focus upon the distinct but complementary contributions to an as yet unrealized synthetic new World culture"; y si Zapata era "rebellious against imperialist oppression", lo era "as possessing attributes desirable in themselves and complementary to

the attributes represented in the Anglo-American panel".⁹⁰⁵ Si Orozco había pintado algunos tableros decorativos que representaban basureros de águilas imperiales, sombreros de copa decorados con coronas imperiales, cascos con penacho de dragón, buitres parados sobre las llaves de San Pedro, Packard veía "institutional sterility and imprisonment of the spirit".⁹⁰⁶ Y si junto a esos tableros estaba *Moderna migración del espíritu*, que mostraba a Cristo después de haber destruido su Cruz... (II. 234) ¿De qué tenía que preocuparse Packard? "He [Cristo] stands against a great junk heap in which appear the destroyed symbols of antiquated creeds and of the confining forms of all religions".⁹⁰⁷ ¿Acaso ahí, precisamente en Nueva Inglaterra, los cristianos requerían de cruces para afianzar su fe?

Packard no necesitó de la interpretación esotérica para que el fresco le pareciera aceptable. Eso es muy interesante porque el hermetismo no debió serle del todo ajeno, si atendemos a que su libro de pedagogía artística lo publicó la Sociedad Delfica.⁹⁰⁸ La idea de una "civilización americana", con todas las ambigüedades implícitas en el topónimo *America*, es un mito fundador en Estados Unidos.⁹⁰⁹

No creo que Orozco desconociera esta mentalidad, sobre todo si nos atenemos a su manifiesto *New World, New Races and New Art*. El folleto publicado para la inauguración de *Épica de la civilización americana* tenía en su primera página una nota del pintor que es indispensable citar en inglés:

But the important point regarding the frescoes of the Baker Library is [...] the fact that it is an AMERICAN idea developed into

902 Mumford, *Las décadas oscuras*, p. 40-42.

903 Packard, *Excerpts From Our Artistic World*, p. 815-816.

904 *Ibid.*

905 *The Orozco Frescoes at Dartmouth.*

906 *Ibid.*

907 *Ibid.*

908 Ver arriba, nota 866.

909 Sobre este problema véase Juan Antonio Ortega y Medina, *Destino manifiesto; sus razones históricas y su raíz teológica*, México, Sepsetentas, 1972.

American forms, American feeling, and, as a consequence, into American Style.⁹¹⁰

Cuidémonos de las interpretaciones unívocas y simplistas. Si una obra de arte es una máquina que produce significación, las de los muralistas tenían por lo menos dos mecanismos: el discurso abierto, público, y la poderosa doble tracción que brindaba la simbología esotérica. Ese recurso nos permite ahora abandonar la Carretera Panamericana, la "Épica" continental, para internarnos por veredas más abruptas.

La unidad de la obra

Aunque las interpretaciones que he reseñado eran bastante complejas, y la de Mumford es deslumbrante todavía hoy, debían una buena parte de su brillo a un aplastamiento de las complejidades propias de la obra. Cada tablero fue visto, tanto por Mumford como por Packard, como un editorial de periódico; como si se tratara de un ensayo. Eso nos obliga a buscar el reverso de lo que ellos afirmaron: su imagen negativa. Debemos restaurar la narración abierta de *Épica de la civilización americana* y, también, su significación en tanto que alegoría esotérica. Es algo parecido a lo que ya hicimos con la SEP, pero ahora estamos obligados a hacer una reflexión previa, pues será la opinión del pintor mismo la que nos guíe a través del análisis. Contradiendo lo dicho por sus críticos y mecenas, en contra del título mismo del mural, Orozco afirmó en el folleto de la inauguración que *Épica de la civilización americana* no era una pintura narrativa.

In every painting, as in every Work of Art, there is always an IDEA, never a STORY. The idea is the point of departure, the first cause of the plastic construction, and it is present all the time as energy creating matter. The stories and other literary associations exist only in the mind of the spectator, the painting acting as stimulus.⁹¹¹

Con independencia de esas muchas posibles asociaciones, había una "IDEA ORGÁNICA" (así, con mayúsculas), que resultaría "obvia" para un espectador cualquiera.

La confianza de Orozco en la transparencia de sus representaciones es sincera. Toda doctrina esotérica occidental se presume universal, "desde el Egipto de Amenothep IV", como decía Rivera. Orozco afirma algo más: que "el espectador promedio

⁹¹⁰ The Orozco Frescoes at Dartmouth.

⁹¹¹ The Orozco Frescoes at Dartmouth.

con una mente normal y una vista normal" podría entender la "idea orgánica" de la alegoría. Y si, como veremos, esa idea no era de ninguna manera transparente, el pintor confiaba en que sus obras actuaran como un organismo centralizado; que la multitud de interpretaciones posibles llevaría a la idea del pintor, pues ésta formaba parte del conjunto de verdades eternas que postulaban masones, délficos y rosacruces. Que Orozco hable de "idea orgánica" tiene sentido. En el Dartmouth College abandonó la yuxtaposición y la construcción, retomando los recursos clásicos que, a decir de Diego Rivera, debía usar todo artista con formación académica, "si la tuvo". Y Orozco también la había tenido. Mucha.

Este retorno a la *composición*, a la *invención*, a la doctrina horaciana del *ut pictura poesis*,⁹¹² tiene una lógica que el lector ya habrá entendido: de lo que se trataba era de asegurar la unidad de la obra: que ésta fuera el principio y el fin, el cosmos organizado, la unidad indisoluble de la producción plástica: "In every painting, as in every Work of Art [...] the idea is [...] the first cause of the plastic construction". Que Orozco se refiera a la "idea", y no a las reglas de la narración, nos deja ver los motivos para el uso persistente de la simbología esotérica. Si su ciclo mural era narrativo, no era el relato el que brindaría unidad a la obra, sino la "idea"; esto es: la alegoría. Esta última no tenía por qué ser evidente: actuaría como "estímulo"; "as energy creating matter". Vale decir: no importaba gran cosa si el espectador era capaz de descifrar el código. Bastaba con que tuviera el sentido común suficiente para hacerse cargo de la unidad de la obra: "The stories and other literary associations exist only in the mind of the spectator, the painting acting as stimulus".

Después de su experimento en la New

School, malgrado a los ojos de sus contemporáneos y también ante los del propio Orozco, este regreso es bastante comprensible. Orozco no dio un nuevo paso adelante, como Rivera en el Rockefeller Center; volvió a empezar desde donde ambos habían iniciado el debate, en México, en los muros de la SEP y de San Ildefonso. Como en aquellos casos, usó una narración abierta para ocultar una alegoría esotérica; olvidándose temporalmente de las yuxtaposiciones y fotomontajes. Será, pues, necesario analizar los frescos del Dartmouth College como alegoría esotérica. En este caso lo exotérico y lo esotérico están trenzados tan apretadamente, que el análisis deberá hacerse al mismo tiempo. Vale adelantar una conclusión: Orozco se esforzó por que los dos sentidos del mural coincidieran lo más posible, de manera que la unidad de la obra no se viera subvertida.

912 Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

El cadáver y la resurrección

Para el análisis esotérico de los frescos será necesario ignorar la secuencia narrativa de los mismos y ver sus relaciones axiales. (II. 212) Voy a considerar primero los tableros de los extremos. El espectador ingresa a la biblioteca por la puerta que está en el poniente. A sus costados encontrará los tableros de *Migración* (antigua) y *Antiguo sacrificio humano*. (II. 214 y s.) El primero no tiene un contenido esotérico explícito; sin embargo, como el resto de los tableros sí alude a una doctrina hermética, *Migración* (antigua) evoca al hombre en estado de naturaleza, previo a la purificación. Del otro lado de la puerta de ingreso está *Antiguo sacrificio humano*. La fuente de este tablero es una ilustración de la *Historia de las Indias*, de Fray Diego Durán;⁹¹³ sin embargo, hay diferencias notables entre ambas imágenes. (II. 216) Veamos la descripción del dominico.

El supremo sacerdote traía en la mano un gran cuchillo de pedernal, muy agudo y ancho; el otro traía una collera de palo, labrada a la figura de una culebra. Puestos ante el ídolo, hacían su humillación y poníanse en orden junto a una piedra puntiaguda, que estaba frontera de la puerta de la cámara donde estaba el ídolo, tan alta que daba a la cintura, y tan puntiaguda, que, echado de espaldas encima de ella el que había de ser sacrificado, se doblaba de tal suerte que, en dejando caer el cuchillo encima del pecho, con mucha facilidad se abría un hombre por medio, como una granada.⁹¹⁴

En el dibujo de la *Historia de las Indias* se

⁹¹³ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, (Ángel María Garibay K., ed.), México, Porrúa, 1967, v. 1, lám. 7. La identificación de la fuente es mérito de Patricia Martínez Gutiérrez, a quien debo agradecer que me haya facilitado una copia de su trabajo inédito "Iconografía prehispánica del mural de Orozco en el Colegio de Dartmouth", 1996, p. 7.

⁹¹⁴ Durán, *Historia de las Indias*, v. 1, p. 32.

ilustra la mecánica del sacrificio, y el resto de los detalles importa poco: el fondo de la escena es un paisaje. Se trata, pues, de un diagrama. El sacrificio de Orozco es público; es una representación, un rito de poder y no una práctica mágica o diabólica. A ello contribuyen las máscaras de los personajes y el ídolo que preside la ceremonia. También, en buena medida, el escorzo del sacrificado, que muestra su torso como si en sus entrañas hubiera algo para el escrutinio del espectador. Aunque el pintor lo mostró en una posición lo más descoyuntada posible, es de dudarse que el sacrificio que representó hubiera tenido éxito. Como explica Durán, a los sacrificados se les colocaba sobre el *técpatl*, la piedra de sacrificios puntiaguda. Recostada sobre la misma, la caja torácica de la víctima se abría para permitir la cómoda extracción del músculo cardíaco. La piedra del Dartmouth College sirve a otros fines: es una piedra cuadrada, una de las joyas inmutables de la simbología masónica. Eso permite sospechar que el "sacrificio" tiene mucho de estudio del cadáver, como era usual concebirlo en las cofradías esotéricas; y que, en suma, estamos de nuevo ante una alegoría de esa naturaleza (recuérdense, si no, las fantasías neoztequistas que postulan la práctica del sacrificio humano como una forma de investigación médica malinterpretada por los conquistadores).

Estos tableros están en el extremo occidental de la sala, de acuerdo con la dirección cardinal impuesta por el esoterismo: el poniente era el mundo material. En él residían el entendimiento, el sentido común, las facultades de la vida cotidiana. Dado que el espectador ingresa a la biblioteca desde el Occidente, su recorrido de los frescos puede considerarse un tránsito del poniente al oriente, sitio de la espiritualidad humana.

En el extremo opuesto de la sala, frente a *Antiguo sacrificio humano*, se encuentra *Moderno sacrificio humano*. (II. 232) Es una caricatura: sobre la tumba parisina del

Soldado Desconocido descansa un esqueleto con botas, cubierto de coronas y con una bandera multicolor. Un personaje flanqueado de vistosas trompetas dice un discurso. El cadáver que aquí se representa no parece útil para el estudio del iniciado. Estamos en una ceremonia nada secreta. La perspectiva es exagerada. Las banderas tienen trompos y pelotas, en vez de emblemas. El gesto del orador es sospechosamente solemne. Todo está amontonado y fuera de proporción.

Lo anterior parece contradecir la orientación cardinal atribuida a los frescos: el *Antiguo sacrificio*, en el muro occidental, parece, en su barbarie, harto más espiritual que el *Moderno sacrificio*, en el muro oriental. Pero ambos están en la parte norte de sus respectivos muros, y el norte es el sitio de la ignorancia, los sentidos, las impresiones y la muerte.⁹¹⁵ Los personajes de *Migración* (antigua) caminan hacia el norte. Ahí comienza el recorrido iniciático. Éste no ha terminado en *Moderno sacrificio*.

En el extremo occidental, pero en el tablero sur, se encuentra *Moderna migración del espíritu*. (II. 234) Es un tablero que también ha sido llamado *Cristo destruye su cruz* por su semejanza con un óleo posterior del propio Orozco. Es la clave del conjunto y conviene revisarlo con cuidado. El fondo es, de nuevo, un basurero: la cruz, una estatua de Buda, una columna jónica y una variedad de armas se apilan desordenadamente. En primer plano, Cristo enfrenta al espectador, hacha en mano. Acaba de derribar el instrumento de su martirio. Recordemos que la cruz + es la sal, el cuerpo, pues une al principio pasivo — con el principio activo |. Recordemos también que el hacha, como la mayoría de los instrumentos cortantes, es el fijador: el azufre de los filósofos, el fuego. Los ojos bizantinos y bien abiertos de Cristo ya los conocemos: es la mirada del que ha pasado por el proceso de iniciación.

La narración de los tableros adquiere de esta manera un sentido preciso: en el muro norte se relata una historia de decadencia, pues el norte es la sede de los sentidos, las percepciones y la muerte. Cristo se encuentra en el sur, y en el muro sur hay tableros con escenas de construcción: las estructuras arquitectónicas y puentes de los que ya hablé. Éstos culminan en el principio de la historia: en *Migración* (antigua) los hombres desnudos emprenden de nuevo el viaje que los llevará a la muerte y, después, a la purificación.

Moderna migración del espíritu tiene también un sentido abierto: es la destrucción del símbolo. *Migración* (antigua) comienza con hombres desnudos. (II. 214) Los sacerdotes de *Antiguo sacrificio* (II. 215) llevan máscaras. Al llegar al nicho oriental, el espectador encuentra tableros hipertrofiados, ahítos de símbolos públicos. (II. 233) En esa medida, *Moderno sacrificio* es satírico también desde un punto de vista esotérico: el conocimiento del cuerpo era uno de los más altos a que podía aspirar el iniciado, y no era para nada materia de discursos de plazuela. Cristo es también, en cierta medida, un cadáver: es una "migración" del espíritu; la Cruz está presente, representa al cuerpo y ha sido derribada; el cuerpo de Cristo, delgado, huesudo y anguloso, es prácticamente un *écorché*. Su gesto desafiante es el de Cristo resucitado. La iniciación está completa, pero Cristo mira hacia el extremo opuesto, donde los hombres naturales emprenden una vez más el camino de elevación espiritual. En este rehilete hay una idea de "eterno retorno".

Lo anterior está lleno de consecuencias políticas que me gustaría explicar después. Por lo pronto, veamos con detalle la narración del muro norte, que está dividido por el mostrador de servicios en *La llegada de Quetzalcóatl*, al poniente, y *El retorno de Quetzalcóatl*, al oriente. La primera sección cuenta la historia del rey de Tula y reproduce muchas de las leyendas que la historiografía construyó a su alrededor. El Quetzalcóatl de

915 Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, p. 92-93.

Orozco es un hombre rubio y barbado, como en las versiones que llegaron a suponer que se trataba de Santo Tomás de Mirapore.⁹¹⁶ Es, también, una especie de Pericles del Nuevo Mundo: bajo su influjo florecen las artes, la agricultura y las ciencias. (II. 220) Es, finalmente, un profeta con toda la barba; repudiado por su pueblo, cual debe de ser. (II. 223)

Me parece probable que Orozco se inspirara en un par de volúmenes que se encuentran en la Biblioteca Baker. El primero, de Samuel Goodrich, *Lives of Celebrated American Indians*, impreso en 1849. (II. 217) Una de sus ilustraciones muestra a Quetzalcóatl con el aspecto de Moisés que tiene en el mural de Orozco. Goodrich conocía las leyendas sobre la predicación de Santo Tomás, pero no les daba importancia. Su ilustración, sin embargo, era muy acorde con esas consejas.⁹¹⁷ Orozco debió conocer también *The Song of Quetzalcoatl*, un volumen de John Hubert Cornyn que traducía directamente del náhuatl algunos fragmentos del códice florentino.⁹¹⁸ Orozco parece haberse inspirado en una de sus ilustraciones, también reproducida de la monumental obra de Sahagún, para el tablero titulado *Guerreros aztecas*. (II. 218 e II. 219) Pero sobre todo, son dos ideas de Cornyn las que más se hacen

visibles en el mural. La primera es que el gobierno de Quetzalcóatl fue una "Edad de Oro"; (II. 220) la segunda, que la huída y el retorno de Quetzalcóatl constituían una épica. Debido a su importancia, lo cito extensamente.

All legends, traditions and chronicles are agreed that, during the Administration of Quetzalcóatl, was the wonder age of the Toltecs. To this glorious period in the history of the Indian races the poets of succeeding centuries looked back with inexpressible longing and regret mingled with hope; for tradition firmly believed by the Nahua peoples recounted the promise given by Quetzalcóatl, on the eve of his departure from the shore of the Gulf of Mexico, that he would return and reestablish his kingdom in the Land of Tula and revive the golden era of the Toltecs.

This tradition was so firmly believed, down through the ages, that Moctezuma II had no doubt the Spaniards under Cortes, when they landed on the coast of Mexico, were Quetzalcóatl [sic] and his followers returning to re-establish the rule of the messenger of the Sun. For this reason the most renowned of Aztec conquerors and feared of Indian sovereigns did not dare to oppose the advance into the heart of his dominions of the daring little band of Spanish adventurers. He temporized with them, tried to introduce them to go away and sent them regal presents fitting to the high estate of ambassadors from another court [...]

Tradition recounted that, under the teaching of Quetzalcóatl, the Toltecs became master builders, skilled stone cutters, decorators and marvelous goldsmiths. They made fine carvings on gems and stones, smelted the precious metals and manufactured artistic jewelry which their merchants carried to far-distant nations. Among the treasured gifts which Quetzalcóatl was said to have brought with him from the Land of the Sun was the Art of picture writing which enabled the Toltecs to record, in permanent form, the outstanding events of their national life, their religious ceremonies and their scientific

⁹¹⁶ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*; p. 289-291, menciona algunas versiones modernas de la vieja creencia de que Quetzalcóatl era, en realidad, Santo Tomás de Mirapor; o bien alguna divinidad egipcia.

⁹¹⁷ Samuel Griswold Goodrich, *Lives of Celebrated American Indians*, Boston, Rand and Mann, 1849, p. 88-90.

⁹¹⁸ La mayor parte de los textos traducidos por Cornyn procede de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, libro 3, capítulos IV-IXV. Yo consulté la edición de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana: Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España: primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino* (introd., paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana), 2 ed., Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza, 1989, v. 1, p. 209-218.

knowledge.

Quetzalcóatl reorganized the civil and ecclesiastical governments of Tula, introducing many new religious and other ceremonies, among them penance, confession, ceremonial bathing and mortification of the flesh. From him the Mexican priests, down to the days of the last of the Moctezumas, claimed to have inherited their ritual. He reformed the calendar so that it was more perfect than any calendar of his age. He taught astronomy, astrology and agriculture, composed rituals and established the ceremonies connected with them, imparted the knowledge of medicinal plants, the manufacture of paper, the composition of books, the making and playing of musical instruments, singing and dancing, the recording of chronicles and the preservation of religious and secular poems.⁹¹⁹

Hay, por último, otra característica del texto aludido que me interesa. Los fragmentos del *Códice florentino* traducidos por Cornyn describen una constante oposición. Quetzalcóatl, o bien el mago (Touenyo), suben al monte Tzazitépec y se dirigen al pueblo en voz alta. Ello da pie a una minuciosa descripción de las masas.

[...] Came the Toltecs to the market;
Came they walking, came they running;
Masses came agglomerating;
Came to see the wondrous wizard;
Crowding, ever crowding, came they.
'Neath their feet they tramped each other;
Lifeless left they one another.
Pressing on toward the wizard,
Ever round about him crowding,
Lifeless left they one another.⁹²⁰

⁹¹⁹ John Hubert Cornyn, *The Song of Quetzalcoatl*, Yellow Springs, The Antioch Press, 1931, p. 44-48. Orozco pudo perfectamente haber leído dicho libro, pues se encuentra en la Biblioteca Baker con una dedicatoria del autor fechada poco después del año de edición.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 116. El fragmento aparece en el libro 3º, capítulo IX, del *Códice florentino*. Puede verse la versión en español en Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

La historiografía de la época parece haber convenido en que la zona arqueológica que nosotros llamamos Teotihuacan es la mítica *Tollan*, o Tula, a la que se refieren las leyendas de Quetzalcóatl. (II. 221) Cornyn ilustra su recopilación con numerosos paisajes teotihuacanos. Es posible que Orozco se haya inspirado en esas ilustraciones para su panorama de la ciudad; aunque en su mural hay dos pirámides casi iguales entre sí, y no dos distintas para el sol y para la luna. (II. 220) También es posible que la cabeza de serpiente en el primer plano de *Guerreros aztecas* (II. 219) sea una interpretación libre de la ilustración con ese motivo en el libro de Cornyn.⁹²¹ Patricia Martínez, en un trabajo inédito, ha señalado que la mayoría de los dioses que acompañan a Quetzalcóatl en *La llegada de Quetzalcóatl* viene del *Códice borbónico* y hace una interesante observación acerca de su significado:

La secuencia que Orozco nos presenta es Xipe-Tótec-fertilidad; Tezcatlipoca-destrucción; Quetzalcóatl-redención; Tláloc-lluvia; Mictlantecuhtli-muerte; Hitzilopochtli-guerra; Huehuetéotl-fuego; seguido de trabajo, orden, edificación. Estas parecen ser indicaciones teosóficas.⁹²²

Tal vez no teosóficas, pero definitivamente

primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino, 2 ed., (introd., paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana), México, CNCA-Alianza Editorial, 1989, v. 1, p. 214-215. Sin embargo, el texto castellano no es igual al de Cornyn, pues este último tradujo directamente la columna en náhuatl. Como es bien sabido, el texto náhuatl y el texto castellano del *Códice florentino* no tienen una coincidencia exacta, y el primero de ellos no ha sido traducido al español en su totalidad por los especialistas. Me guardo bien de intentar una traducción de la traducción de Cornyn.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 23. Las cabezas de serpiente emplumada son, por otro lado, abundantes en México; y la que pintó Orozco tiene diferencias importantes con la ilustración de Cornyn.

⁹²² Martínez Gutiérrez, "Iconografía prehispánica del mural de Orozco en el Colegio de Dartmouth", p. 9.

esotéricas. Xipe-Tótec, asociado a la fertilidad, era seguido por Tezcatlipoca, cuyo espejo humeante aparecía, como es de rigor, en su pie izquierdo. Y si hay humo, seguramente hay combustión, lo que explicaría el *surgimiento* de Quetzalcóatl, que emerge de entre las pirámides como un Cristo resucitado. Si el negro de Tezcatlipoca puede aludir al plomo, y por ende a la muerte, la túnica blanda de Quetzalcóatl es un símbolo masónico de purificación.

A su derecha se representa a Tláloc, con las dos serpientes en forma de máscara que forman las cuencas oculares. Para Orozco, imbuido de un esoterismo cuyos códigos arbitrarios escandalizarían a los antropólogos de hoy, las serpientes sólo podían representar la tierra, y la advocación de Tláloc al agua confirmaba su pertenencia sublunar, su naturaleza mercurial. Pero otro de los atributos de Tláloc, el rayo, aparece aquí como fijador, como una fuerza ígnea que actúa *sobre* el cuerpo del dios. Mictlantecuhtli, señor del inframundo, es presentado casi como *la Muerte*, que es un símbolo occidental. No viene al caso discutir si los pueblos mesoamericanos tenían algún símbolo que remitiera a la muerte en general; o si improbablemente pensaban en ese absoluto de Occidente cuando veían un cráneo humano. En el mural de Orozco, Mictlantecuhtli aparece con el color que las simbologías esotéricas atribuían al plomo y, en general a la muerte: el negro. Hitzilopochtli aparece azul, como es debido, y con un pie de plumas que confirma su vocación aérea; y el aire, no lo olvidemos, era para los iniciados un fijador. También lo era el azufre, el fuego de los filósofos, el rojo de Huehuetéotl, que en el mural de Orozco sería equiparable a Vulcano.

A Patricia Martínez le han llamado la atención los penachos "aerodinámicos" de estos dioses, inexistentes en las fuentes pictográficas o pétreas. Ha conjeturado que podrían derivarse de ciertos oscuros relieves de Jesús F. Contreras, o bien de los cómics de

ciencia ficción, muy populares en los Estados Unidos.⁹²³ Encuentro una explicación más sencilla: los penachos no son "aerodinámicos"; son llevados por el viento hacia el oriente. Es Quetzalcóatl quien rige esta escena; una de sus advocaciones, *Ehécatl*, es la del señor del viento. Y el lector recordará aquel emblema de Michael Maier mencionado a propósito de Diego Rivera, donde el rey alquímico clamaba que lo rescataran de las aguas: el coral endurecido por el viento. De nuevo este mundo acuático, sublunar, que venía a ser fijado y ordenado por las fuerzas solares de la razón. Las barbas doradas de Quetzalcóatl confirman esa atribución solar.

Tal vez por eso el paisaje teotihuacano tenga dos pirámides del sol, ambas con el rojo vibrante de Huehuetéotl, de azufre. El panorama nos remite de nuevo a las utopías masónicas y rosacruces: la casa (roja) donde hay una sesuda reunión; el muro a medio construir, cuya horizontalidad es equiparada descaradamente con la de la figura que yace a su sombra. ¿Es un cadáver? Ya conocemos esta figura: yace, con la misma ambigüedad, en la orilla de una tumba en la Escuela Nacional Preparatoria. (II. 121) Y los trabajadores a su espalda, ¿sobre qué trabajan? ¿Sobre la tierra? ¿Sobre el cuerpo? ¿En los cimientos del muro... del Templo? Ya vimos que todos esos términos eran análogos.

La siguiente sección confirma esas sospechas. (II. 222) El hermetismo trinitario de la alegoría es, por así decirlo, transparente: el iniciado trabaja la tierra; el iniciado labra la piedra; en sus grados superiores, los iniciados han encontrado en la tierra y en la piedra (el cuerpo de Quetzalcóatl) las claves para comprender el Cosmos. "Lo que está abajo es como lo que está arriba", decía la Tabla Esmeralda: la Tierra y el Cielo; las escamas y las plumas de la serpiente emplumada.

En el último tablero de esta sección,

923 *Ibid.*, p. 13.

Quetzalcóatl parte en su balsa de serpientes y promete regresar desde el Oriente, hacia el que se dirige. (II. 223) La navegación tenía las implicaciones que ya hemos visto para ciertas doctrinas esotéricas.⁹²⁴ El viaje de este Quetzalcóatl-Jasón tiene insinuaciones que resultan indispensables para comprender la sección que sigue. El templo ha sido abandonado por el profeta y por las masas, que le dan la espalda y se apoyan en un paisaje pedregoso (la piedra bruta: el alma del no iniciado). Las aguas del mar son tormentosas, inestables, se revuelven. La balsa está medio sumergida y las serpientes no tienen plumas. Con su gesto retórico y sus ojos desorbitados, Quetzalcóatl muestra el camino de un recorrido órfico; de un descenso del que habrá de salir bien librado, pero a costa de numerosas pruebas. El tránsito entre *La llegada...* y *El retorno...* de Quetzalcóatl nos traslada de la Nueva Atlántida a la tierra absurda de Oz. Como Dorothy, buscamos el Este.

The Tin Man

En la última sección de *La llegada...*, Quetzalcóatl señalaba hacia un capricho piranesiano de capiteles románicos, armaduras, cruces y caballos. (II. 224) Con ello aludía a su conocida asociación con Hernán Cortés. *El retorno de Quetzalcóatl* iniciaba con *Cortés y la Cruz*. (II. 226) Al fondo de esta escena, las naves del conquistador se queman. El fuego, el azufre, actúa sobre el agua, el mercurio, como "fijador". Todo en esta composición lo confirma: la cruz, las piedras *labradas*, la espada de Cortés. Pero en *El retorno...* la simbología esotérica aparece como sátira: las piedras son una multitud suficiente para formar un pequeño cerro; los cadáveres también. La estupenda metáfora organicista de la máquina es reducida al absurdo: la armadura de Cortés es criticada por el capricho metálico a su derecha, (II. 226 e II. 227) pero en la analogía faltan las proporciones y la simetría que habrían hecho de ambos la imagen del orden cósmico. En *Angloamérica*, los escolapios junto a la profesora son equiparados a las mieses; pero no hay a quién irle entre Deméter y Perséfone: la maestra, los niños y la asamblea comunal son secos e inexpressivos. (II. 228) Vamos en descenso: del Monticello jeffersoniano a Gopher Prairie; de ahí a la tierra de Oz... ¡Hemos llegado al Springfield de los Simpson! Sería imposible hablar de fertilidad en cualquier sentido que trascendiera el mero aumento del número. La producción es equiparada con la generación, pero en términos nada positivos. De nuevo encontramos al iniciado en la figura de Zapata; (II. 229) que como Hiram Abiff está a punto de ser asesinado a traición. Pero los edificios neoclásicos aparecen al fondo como un montón de ruinas y la nueva arquitectura, que Rivera había equiparado con el Templo de Salomón, ha sufrido ya el embate del desorden: del vandalismo. Una chimenea, al

924 Ver arriba, p. 116.

fondo, está mutilada y no hay humo que indique cualquier proceso alquímico. Algunos potentados nadan en sus caudales como Rico Mac Pato; no hay sentido de responsabilidad alguno en el tema de los salarios. *Dioses del mundo moderno* (II. 231) anticipa la burla de *Moderno sacrificio humano* hacia uno de los símbolos clave de la simbología masónica: el cadáver como objeto de estudio. Para que no quepa duda sobre qué se ridiculiza, hay pequeños esqueletos con birrete, metidos en frascos y vitrinas de cristal, que se amontonan junto a los libros. El esqueleto que pare viste unos guantes blancos muy raídos (otro símbolo masónico). Al fondo, el fuego lo consume todo; ¿será un fuego iniciático o uno falso, externo, impostor? El esqueleto está ligado a las fuerzas de Saturno, de la Tierra y, como todo en esta sección, al plomo. El mito de la muerte de Saturno a manos de Zeus es usualmente interpretado como metáfora de la obra regia: el fuego sobre el plomo.⁹²⁵ Pese al tono satírico de esta sección, que se acentúa en *Moderno sacrificio...*, (II. 232) el recorrido culmina con *Moderna migración...*, (II. 234) tablero donde el sentido iniciático predomina sobre la sátira. A partir de ese tablero el sentido de las alegorías se invierte.

En el tablero central de la sección llamada *Hombre industrial moderno* una estructura de acero es equiparada al cuerpo recostado de un trabajador. (II. 237) Éste lleva guantes blancos, un símbolo masónico.⁹²⁶ Junto a él está apoyado un marro, que podría sustituir al malleto del oficial. Al trabajador recostado al aire libre ya lo vimos en el Patio del Trabajo, de Rivera, esperando la acción purificadora del sol. (II. 32) Que en el caso de Orozco sea negro no sólo alude a su africanidad, también a su condición terrestre por purificarse.⁹²⁷ El

martillo es vertical, pero el trabajador y el edificio son horizontales y terrestres. Así, estamos ante una equiparación que ya habíamos visto: el cuerpo del iniciado, el edificio y la tierra. La estructura del edificio fue expresamente equiparada por Lewis Mumford con el esqueleto de *Dioses del mundo moderno*.⁹²⁸ Sobre todo, la figura es muy semejante a la que se encuentra frente a ella: el hombre reclinado, muerto o reposando, de *La llegada de Quetzalcóatl*. Las metáforas son semejantes; pero las diferencias son significativas: el del muro norte estaba desnudo, el del muro sur viste emblemas de la Orden; el del muro Norte bien podía estar muerto, el del muro sur lee un libro; el del muro norte estaba por descender, el del muro sur espera la acción solar.

⁹²⁵ Evola, *La tradizione ermetica*, p. 92-97.

⁹²⁶ Wilmhurst, *The meaning of Masonry*, p. 37.

⁹²⁷ Aunque la negritud de la figura no me parece tan evidente, una colega del Hood Museum del Dartmouth College y el director de esa institución

me aseguraron que se trataba, sin duda, de un africano-americano. Me fio de esa opinión, pues la identificación racial es una habilidad de la vida cotidiana mucho menos desarrollada en México.

⁹²⁸ Mumford, "Orozco in New England", p. 234.

La obra y el tablero

Por un afán de claridad expositiva, me he referido a las distintas imágenes que componen este conjunto de frescos como si se tratara de distintos "tableros". Habría sido más correcto decir "composiciones"; pues no siempre hay en la biblioteca Baker divisiones arquitectónicas entre las distintas composiciones, paisajes, alegorías o caprichos. Orozco se enfrentó en este espacio a muros bastante largos y continuos, como los de la New School for Social Research. En aquel caso había intentado una yuxtaposición escalonada de imágenes; en el Dartmouth College intentó otra cosa: una división convencional de composiciones, escenas, cada una centrada en sí misma y cuidadosamente dividida de las otras. La guía oficial de los frescos los reprodujo como si se tratara de tableros ("panels") distintos y son, en realidad, composiciones claramente divididas.⁹²⁹ Para la correcta "lectura" del conjunto era necesario interpretar primero cada una de las composiciones, y luego hacerse cargo de la "idea orgánica", como decía Orozco.

Si ahora nosotros intentáramos reconstruir esa "idea orgánica" nos enfrentaríamos a un serio problema: el de la dispersión. Unas eran las ideas de Lewis Mumford, que no eran idénticas a las de Arthemas Packard, que a su vez no eran iguales a las de Orozco; y este último, por su parte, no utilizó un solo sistema simbólico. El conjunto del Dartmouth College, por más que Orozco evitara las contradicciones, tiene más de una "lectura" posible.

Tal vez por eso, lo que viene a la memoria ante el conjunto es el libro de Anita Brenner, *Idols Behind Altars*. Que dicho texto le causara a Orozco una profunda irritación no cambia las cosas: el conjunto del Dartmouth College parece en ocasiones una ilustración fiel de las ideas de quien fuera su

mecenas, y cuya enorme importancia ya hemos revisado. En efecto: la idea de la sucesión de profetas, que culminaría con Zapata; la imagen de la sociedad organizada en torno del Templo; la postulación del caos de los símbolos; esos eran las tres principales líneas de argumentación de Brenner.⁹³⁰ Su visión de las religiones prehispánicas es importante: tal vez con ella intentaba hacerse cargo de la dispersión en las composiciones de la pintura mural mexicana:

La divinidad prehispánica mexicana, como su arte, era una cosa abstracta. Los dioses a los que suplantaron las imágenes cristianas no eran seres, sino complejos dinámicos, en desintegración y reensamble constante, grupos de formas geométricas y símbolos filosóficos y asociaciones emocionales. Cada dios tenía múltiples formas, símbolos, atributos y "máscaras" [...] Así, un devoto azteca podía rezar: "Yo soy la flor, yo soy la pluma, yo el tambor y el espejo de los dioses. Yo soy la canción, yo lluevo flores, yo lluevo canciones".⁹³¹

Si los pintores mexicanos hubieran seguido la dirección cabalística propuesta por Brenner, acaso el desarrollo de su pintura hubiera sido otro. Packard y Mumford interpretaron los frescos de Orozco en términos distintos: los de la Ilustración. Salvo matices que veremos en las conclusiones de este estudio, también los pintores se ubicaron en el universo intelectual de la Ilustración; y de seguir hacia atrás veríamos que, mucho antes, José Juan Tablada había interpretado la obra temprana de Orozco remitiéndose a categorías de "naturaleza" y "cultura" de raíz dieciochesca. La obra de los muralistas podía ilustrar la narración histórica de Anita Brenner, pero no adecuarse a su modelo teórico. Brenner había propuesto un modelo de *dispersión* que, además, borraba las diferencias entre el símbolo y lo simbolizado, entre representar y

⁹²⁹ *The Orozco Frescoes at Dartmouth.*

⁹³⁰ Ver arriba, p. 153 y ss.

⁹³¹ Brenner, *Idols Behind Altars*, p. 113-116.

ser: para los antiguos mexicanos, aseguraba, los objetos no podían reducirse a símbolos. Las consecuencias de sus postulados habrían hecho imposible lo que tanto Orozco como Rivera querían mantener: la unidad de sus "obras" y un juego bastante sofisticado entre el símbolo y la multitud de sus significados.

La noción de "obra" como "máquina" no habría madurado si previamente no se hubiera defendido la unidad de la "obra" como representación simbólica. Sobraban motivos para dudar de ese principio de organización. Durante sus años como pintor cubista, Rivera se había enterado de los postulados de numerosas vanguardias que habían problematizado, en distinto grado, la noción tradicional de "obra". Ya hemos visto que Orozco no ignoraba, desde años atrás, los experimentos de Marcel Duchamp, que eran los más radicales a este respecto; además, recordemos que el ciclo del Dartmouth College se realizó inmediatamente después de su viaje a Europa. En Nueva York le habrán sobrado oportunidades de enterarse de toda clase de teorías vanguardistas. Por lo demás, en términos generales, la pintura occidental, después del impresionismo, se hizo a contrapelo de una tradición que hermanaba al arte y la literatura. La primacía otorgada a los problemas visuales y la discusión de la obra como "objeto", para los cubistas, o como mera convención, en el caso de Duchamp, ponían en jaque la doctrina horaciana del *ut pictura poesis* que había servido de fundamento para las teorías académicas de las artes. Es en este sentido que la formación académica de Orozco y Rivera se impuso: en la defensa de "la obra" como unidad compositiva y de significación cuyas cualidades debían ser la coherencia visual y argumentativa, la unidad de acción (en la pintura histórica), el valor representativo y narrativo de las imágenes.

Esto nos lleva a una conclusión parcial. Nos hemos enfrentado a imágenes que tienen dos lecturas posibles. No podríamos

interpretarlas recurriendo, por ejemplo, al modelo semiótico de la "obra abierta", propuesto por Umberto Eco. Si en cada imagen convivían dos códigos distintos no era para multiplicar las posibilidades de lectura hasta el infinito, como en una pieza de música serial, sino para reforzar la unidad de cada obra. Así en la SEP, donde el conjunto de composiciones, algunas bastante esotéricas y otras con un significado transparente, estaban unidas por el código secreto. Y si no todos pudieron descifrar el sentido esotérico de las imágenes, a muy pocos críticos se les escapó la unidad fundamental que buscaba Rivera en todas sus composiciones. Así en el Dartmouth College, donde Orozco se esforzó seriamente por reducir composiciones, códigos y relato a una "idea orgánica". Sería un poco ocioso tratar de descifrar el conjunto en busca de la misma: *Épica de la civilización americana* tenía composiciones que expresaban una gran variedad de ideas. Lo importante es que Orozco hablara de esta dispersión como si se tratara de un conjunto coherente.

Este es, entonces, el punto de partida de nuestra segunda vuelta. Es muy semejante a lo que ya revisamos del Patio del Trabajo, de Rivera, y en cierto sentido puede verse como un nuevo comienzo; sólo que ahora el resultado iba a ser muy distinto: para salvar la unidad de la obra, Orozco acabaría rompiendo los candados, volvería transparente lo esotérico, y postularía que cada obra es una máquina de crear significación.

Apolo y Pocahontas

Para amenizar la lectura, no resisto la tentación de relatar una anécdota. No tiene relación con el argumento principal, pero cierra de alguna manera el capítulo de los muralistas en los Estados Unidos. Leonard Rieser, que fuera decano del Dartmouth College, me contó que años después de inaugurados los frescos de Orozco éstos causaban malestar entre los estudiantes. Para verse fielmente representados en algún lugar, éstos encargaron un ciclo de grandes cuadros al óleo para decorar los muros de un club donde se reunían a tomar cerveza. El único cuadro de ese ciclo que se conserva en la actualidad muestra una parte de la leyenda de la fundación del Dartmouth College: cuando Eleazar Wheelock regaló un barril de ron a los indios de la región.⁹³² Como el equipo de fútbol americano de la universidad se llamaba “los Indios del Dartmouth College”, el pintor representó a los propios estudiantes vestidos con taparrabos, y con la inicial de su escuela pintada en el pecho. La escena es dionisiaca: una parranda de estudiantes. Aparentemente, en los otros cuadros había escenas orgiásticas de “indios” persiguiendo indias. En los años setenta, la *political correctness* y las muy justificadas protestas de los americanos nativos provocaron que los óleos fueran escondidos bajo una capa de pintura blanca. Sólo uno de ellos fue rescatado recientemente de ese triste, aunque justo destino; y me fue mostrado en el Hood Museum a regañadientes, después de insistir bastante. Los malos entendidos no terminan ahí: también Orozco había usado a los robustos jugadores del equipo de americano como modelos para *Migración antigua*.⁹³³

⁹³² En el dibujo de Orozco al que me referí páginas arriba, Wheelock también aparecía con su barrilito.

⁹³³ Jacquelynn Baas, “Los frescos de Orozco en la Biblioteca Baker” (manuscrito inédito), p. 79.



El Palacio de Bellas Artes

*Diré con una épica sordina:
la Patria es impecable y diamantina.*

Ramón López Velarde

*a pezones erguidos mira el cielo
y aún osa blasfemar, porque se ahoga!*

Salvador Díaz Mirón

Guerra, o *Catarsis*, como le puso Justino Fernández, será una imagen difícil de interpretar. (II. 239 y ss.) La demanda es prolija: el lector verá tres formulaciones, dos de ellas muy precisas y, en un caso, exigente, sobre lo que se esperaba de Orozco (una de ellas, la de Lewis Mumford, reseñada en el capítulo anterior). Las historias que voy a relatar me van a llevar muy lejos del fresco; tanto que, al terminar, me será difícil volver a él. El neopositivismo y la tecnocracia de Agustín Aragón Leyva, responsable directo de que se encargara la obra; la utopía maquinista "neotécnica" de Lewis Mumford, intérprete de la obra que el pintor acababa de terminar en el Dartmouth College; y, finalmente, el formalismo clasicista en ciernes de Jorge Cuesta y Luis Cardoza. Los tres constituyen universos difíciles de conciliar. Peor aún: no hallé un sólo artículo trascendente que se refiriese al mural de Bellas Artes en la época en que fue terminado.⁹³⁴ Ciertamente nos serán de ayuda los bocetos del pintor, la consideración de su técnica o incluso de la obra misma; pero podemos considerar que esta obra de Orozco de ninguna manera complació a sus críticos. Esa frustración será como una imagen de la obra en negativo que nos servirá, espero, para comprenderla mejor.

La cuarta década de nuestro siglo vio un nuevo florecimiento de las filosofías de la evolución y la ingeniería social. La

⁹³⁴ Además de la bibliografía que incluyo al final, revisé prácticamente todo *El Nacional* para toda la década de los años treinta y, cuando el caso lo ameritaba, revisé detalles de *Excelsior* y *El Universal*. Así lo hice en lo que se refiere a la inauguración del Palacio de Bellas Artes, y no encontré más que algunos comentarios no muy interesantes en los dos periódicos referidos. Lo que es más: una parte de los mismos, desarticulados y sin orden, fue francamente hostil. Quizá la mayor hostilidad, como veremos, vino de *Frente a frente*. Tampoco las antologías de diversos críticos, como las de Jorge Cuesta, Luis Cardoza y Aragón, Xavier Villaurrutia, etc., contienen algo de mencionarse. No hay, tampoco, ningún texto sobre este mural en la *Antología crítica* recopilada por Teresa del Conde.

terminación del Palacio de Bellas Artes fue parte de un proyecto urbanístico que, en último término, quería simbolizar ese progreso abstracto, ese proceso casi natural regido por leyes impersonales, aunque nada ajeno a la ruptura violenta. El mejor símbolo de dichas ideas es el monumento a la Revolución, construido expresamente para celebrar una ruptura cuyos alcances se postulaban tan extensos, que dejaba de ser ruptura y se convertía en normalidad, en "la Revolución de ayer, de hoy, de mañana, de siempre." El Palacio de Bellas Artes remataba, en el otro extremo de la Avenida Juárez, un proyecto edilicio que quería afirmar esa intemporalidad de la ruptura, si vale la expresión, y que había recurrido incluso a los viejos armatostes inconclusos que durante el régimen porfiriano se iniciaron con propósitos muy semejantes. Hasta aquí estamos en el terreno de la historia de las ideas, y sería más o menos sencillo demostrar que el mural de Orozco no se ajustó al propósito, encabezado por el mismísimo general Calles, de afirmar, construir y progresar; que esa pintura está lejos de la afirmación, del sí positivista. Ese sí que parecía categórico en el tablero de enfrente, donde Diego Rivera reprodujo su mural del Rockefeller Center.

Pero sería un error subsumir la historia de la imagen en la que es propia de las ideas, y que sólo nos revelaría una dimensión de lo visible. Hay, además, un problema distinto: de *mentalidad*. Éste no atañe sólo a las filosofías más o menos coherentes, incluso dogmáticas, que habían adoptado las élites políticas e intelectuales. La mentalidad pasa entre las clases sociales, no está cifrada en enciclopedias o tratados filosóficos, y es bastante longeva. Sus categorías importan a la vida cotidiana; y entre ellas me va a interesar una que hoy conocemos con una palabra casi clínica: el orgasmo. Para desentrañar la iconografía del mural recurriré a la clave esotérica desarrollada hasta aquí; también a los bocetos preparatorios del mural y a sus ideas visibles. Pero el análisis

quedaría incompleto si dejáramos pasar la característica más notoria del fresco: una figura femenina y desnuda, tirada de espaldas, con las piernas abiertas y el rostro desencajado. Es una representación del placer femenino; ¿cómo, pues, se concebía éste? ¿cómo lo consideraban los contemporáneos de Orozco? Esta pregunta me ha llevado a un par de textos, uno de ellos ilustrado, cuyos autores navegaron por olas civiles parecidas a las del pintor: el carrancismo, el jacobinismo, la sátira. En los capítulos respectivos, tal vez el lector eche en falta algo: una demostración. No será posible, como en el caso de Lewis Mumford, probar la articulación casi perfecta entre los murales y las ideas, en este caso las de Ciro B. Ceballos y Guillermo Dellhora; pero es que no se trata de eso; no son capítulos de historia de las ideas. Lo que intentaré probar es la vigencia social, en las cercanías de Orozco, de imágenes que representaban el placer femenino como una amenaza; que veían el peligro de la involución detrás de las muecas espasmódicas y los cuerpos arqueados por la tensión.

El mural de Orozco contenía una serie de ambigüedades que habrían resultado de por sí contradictorias con la filosofía oficial: ésa que proclamaba la evolución, la armonía y la normalidad del Estado. Pero la ambigüedad se situaba también en el plano de la mentalidad; para decirlo en pocas palabras: dibujaba el placer femenino, pero no la purificación de los iniciados, viriles y racionales. Y en último término, la peor ambigüedad era que mezclaba las cosas, que la figura era poco decorosa, que discutía con el esoterismo y con el evolucionismo oficiales utilizando un argumento que estos últimos constreñían a los manuales de higiene social. Cuando el general Calles decía "la Revolución es eterna"; cuando Agustín Aragón Leyva hablaba de las excelencias de la Ciencia; cuando Luis Cardoza y Aragón se refería desorbitadamente a Masaccio; cuando el presidente Rodríguez concluía el alambicado y pomposo Palacio de Bellas

Artes; justo en ese momento, Orozco perturbó al respetable con la precisión de una silueta femenina poco decorosa; se regodeó en los detalles de sus sensaciones; se carcajeó con ella en un paroxismo carnavalesco; hizo que unos imaginaran el llanto de Hécuba, "con berrido y mocos"; a otros los hizo lamentar su "morbidez". A las buenas intenciones del general Calles, del general Rodríguez, de Aragón Leyva, de Diego Rivera, de Luis Cardoza, de Justino Fernández, de Lewis Mumford; al idealismo desenfundado que las filosofías esotéricas imponían sobre la retórica pública; a una ideología que buscaba retomar el camino del Progreso, duramente zarandeado por la depresión (económica); a un optimismo absolutamente delirante, si hemos de tomar en cuenta la profundidad de una crisis cuya "realidad" no era cuestionable; a las virtudes públicas increíbles, por "públicas"; en suma: al sí de la cultura burguesa, Orozco opuso el no de la vulgaridad que se atrincheró en la mezcla de discursos para hacer imposible cualquier afirmación, que se pavonea de su machismo como señal de desclasamiento, que retrata con crudeza aristocrática, con plebeya precisión, con canallesca sutileza, lo que está ausente del decoro y la legitimidad.

"Palabra constructiva"

La demanda (o el neopositivismo)

Haríamos mal en suponer que había una sola expectativa para cada obra de Orozco. Recién llegado de Estados Unidos, su mural en Bellas Artes debió conciliar las expectativas que había creado allá con las que había creado, desde allá, en México. En la primera mitad de los años treinta, Agustín Aragón Leyva estaba empeñado en una defensa del positivismo. Dos artículos sobre José Clemente Orozco le sirvieron para afinar sus ideas, ambos publicados en 1933; el primero de ellos con motivo de la aparición del catálogo *José Clemente Orozco* que publicó Alma Reed con el sello de los Delphic Studios.⁹³⁵ En este primer texto, Aragón Leyva caracterizó a Orozco para oponerlo a Diego Rivera: "Orozco es un inductivo, un realista; Rivera un deductivo, un libresco." Pero esa diferencia epistemológica no parecía preocuparle mucho. Aragón le dedicó más tiempo al apodo que tenía Orozco en la Preparatoria: "El abrojo".

Por el resentimiento, el hombre superior es capaz de elevarse a las alturas de las más excelsas creaciones morales, Cristo es el apóstol sin parangón que ilustra este aserto.

Orozco, "siempre en la penumbra, envuelto en el enigma de su aguda mirada miope", era la prueba de esa máxima. En los años veinte, su obra lo hacía "un Virgilio que sirve de guía a los infiernos de la vida humana". La virtud de Orozco era su ferocidad, que daría lugar a visiones finalmente optimistas, pues "con su pincel destruye el desorden reinante y anuncia la ciudad futura".

⁹³⁵ Aragón Leyva, Agustín, "José Clemente Orozco, España y México", *El Nacional*, 22 de enero de 1933, p. 3, 7. De ese texto proviene la mayoría de las citas textuales que siguen, a menos que se indique lo contrario.

El espontáneo resentimiento social de José Clemente Orozco desapareció tan pronto como su contacto con el arte, en su expresión sinfónica del fresco, le hizo conmoverse ante el poder monumental de la pintura para decir una divina palabra, pero palabra constructiva, palabra de amor, de esperanza, de fe, de síntesis.

Digamos que Orozco era optimista como un Savonarola. Por el contrario, Diego Rivera le parecía poco sincero y pedante. A Aragón Leyva no le gustaba su éxito de fíff privilegiado, su esnobismo.

...A fines de 1920 Diego Rivera inicia una serie de pinturas murales en las que expresa los impulsos de un intenso resentimiento social, con su correspondiente amargura, odio y despecho. Crítica, mas crítica sin fondo es la suya. Presente está en su obra, la comprobación es muy fácil. Nótase la forzada composición, el atrabiliamiento en las situaciones, lo buscado de los efectos. Obra insincera, obra que no invita al viaje sino a la referencia de un viaje a los infiernos.

Aragón Leyva era hijo de Agustín Aragón, uno de los discípulos más importantes de Gabino Barreda; pero al mismo tiempo, tenía como horizonte el gran prestigio que había alcanzado el pensamiento de José Ortega y Gasset. El propósito de sus textos en *El Nacional* era defender al positivismo de ese formidable reto. Reseñando *La rebelión de las masas*, llegó a la conclusión de que ni las masas podían prescindir de los individuos que las dirigían ni éstos de aquéllas. A Aragón Leyva le llamaba más la atención la transmisión del pensamiento "de un sujeto individual a un sujeto colectivo".⁹³⁶ Ese tema sería el único digno del arte del futuro, pues "el artista que no está imbuido de un dominante afán de convencer a su época, jamás llega a realizarse en la espléndida magnitud de un estilo."⁹³⁷

936 Aragón Leyva, Agustín, "El individuo frente a la masa", *El Nacional*, 13 de junio de 1934, p. 3, 7.

937 *Ibid.*

No era Ortega y Gasset su único rival imaginario. "Los viejos encantadores musitan en inexpertos oídos la gracia de la vuelta al instinto, del ascenso a la posesión de todas las fuerzas espirituales, del dominio de la personalidad por el contacto con lo intangible..."⁹³⁸ La "orientalización" de Occidente le parecía peligrosa porque traía de vuelta a las fuerzas del irracionalismo y la intuición, anunciadas por el pensamiento de Rousseau. El retorno a la naturaleza le parecía un intento de revertir la evolución, y de ese temor desprendía una parte de su hostilidad a Diego Rivera.⁹³⁹ Aragón Leyva expresó categóricamente su proyecto neopositivista en varios artículos. Tomo como ejemplo uno aparecido en 1935,⁹⁴⁰ donde argumentaba que el abandono del positivismo era resultado de una moda iniciada en 1910, al fundarse la Universidad.

Es así como en 1910, al fundarse la Universidad, una juventud emasculada y frívola aceptó la moda mental del espiritualismo, echándose en brazos de la tradición ilegítima de los primeros tiempos de la colonia y volviendo los ojos hacia la restauración de los gustos idos. Hasta resurgió por el año de 1915 el "arcaísmo" en la literatura y precisamente cuando las masas campesinas y obreras se agitaban por la reivindicación de sus derechos.⁹⁴¹

La Universidad fue blanco de sus ataques en repetidas ocasiones.

Desde que la brumosa filosofía intuicionista se apoderó de la Universidad, poco después de que el Ateneo de la Juventud dió el

938 Aragón Leyva, Agustín, "El progreso de la ciencia y el arte", *El Nacional*, 20 de agosto de 1934, p. 3.

939 Aragón Leyva, Agustín, "El retroceso de Occidente", *El Nacional*, 13 de septiembre de 1936, p. II.1. Véase también Aragón Leyva, Agustín, "El sentido integrador de la revolución en el arte mexicano", *El Nacional*, 6 de diciembre de 1932, p. 3.

940 Aragón Leyva, Agustín, "Las nuevas corrientes filosóficas; un muerto con buena salud", *El Nacional*, 4 de diciembre de 1935, p. II.1, 4.

941 *Ibid.*

espectáculo más sórdido, aunque elegante, de caída espiritual que ha visto México, erigiendo altares a las bellas letras y resucitando el humanismo de salón, la Universidad cayó en la decadencia mental que se complace en ignorar los valores de la cultura moderna y los cerebros más privilegiados, rendidos como maestros de juventudes, sufrieron la parálisis infantil de confundir a la ciencia con la técnica y de endiosar a un espiritualismo vago y amorfo como suprema norma. "Por mi raza hablará el espíritu". Lema de estilo y actitud más reaccionaria nunca se había fraguado en los tiempos actuales para un centro de enseñanza no sometido por la Iglesia.⁹⁴²

En la Universidad y su espiritualismo veía el origen del folklorismo romántico de la cultura mexicana, del "picturesque Mexico", del país que se anunciaba "nada más por las barbas".⁹⁴³ La "fe" de Aragón Leyva era dogmática:

Creo en la religión de la duda. Porque creo en la ciencia; tengo la convicción serena y experimental de que en el estado actual de la vida humana es la ciencia, de las cuatro categorías de la cultura que son ella misma, la filosofía, el arte y la religión, quien ha conquistado la primacía y que ella gobierna y determina a las demás.⁹⁴⁴

Creía cercano el día en que la filosofía científica dominaría "en el alma de todas las colectividades", substituyendo el "dominio de lo sobrenatural o revelado". Aragón Leyva negó que el pensamiento de Comte hubiera decaído alguna vez y defendió la memoria de su padre, alguna vez injuriado por su credo.⁹⁴⁵ "La filosofía científica es el oriente

decisivo de nuestra especie."⁹⁴⁶

Iba más lejos: le parecían patéticos los intentos de crear una poética comunista e igualmente nefasta la estética aristocratizante. Ambas provenían de la literatura francesa y ninguna poesía de gran aliento tenía esa nacionalidad: Dante, Milton, Shakespeare y Poe, por ejemplo, no eran franceses. Para estar a la altura de su tiempo, al arte le correspondía volverse hacia la ciencia.⁹⁴⁷ Aunque veía con buenos ojos la llegada del marxismo, desconfiaba de los jóvenes socialistas de los años treinta. "¡Cuántos que por moda se habían puesto la casaca espiritualista vistieron el overol materialista!"⁹⁴⁸

Mal podía simpatizarle Diego Rivera, miembro del Ateneo de la Juventud que había efectuado espectacularmente el cambio de disfraz hacia el materialismo.⁹⁴⁹ Su adhesión a dicha filosofía era contraria a la búsqueda empírica de la verdad preconizada por el positivismo: los marxistas buscaban en el nuevo libro sagrado su "resentimiento de segunda mano"⁹⁵⁰

Diego Rivera, brillante y alegre espíritu, joven triunfador, feliz pensionado en Europa durante muchos años de una sociedad corrompida por los vicios de la burguesía, tuvo desde sus mocedades esos triunfos continuos que dan al individuo prestancia, potencia, optimismo y la capacidad de sonreír amablemente y de hacer de la vida un grácil juego.⁹⁵¹

⁹⁴² Aragón Leyva, Agustín, "La cultura en México", *El Nacional*, 23 de octubre de 1934, p. 3.

⁹⁴³ Aragón Leyva, Agustín, "Temas de nuestro tiempo; 'picturesque Mexico'", *El Nacional*, 2 de octubre de 1936, p. II.1.

⁹⁴⁴ Aragón Leyva, Agustín, "Los hombres mágicos", *El Nacional*, 26 de marzo de 1936, p. II.1, 3.

⁹⁴⁵ Aragón Leyva, Agustín, "Las nuevas corrientes filosóficas; un muerto con buena salud", *El Nacional*, 4 de diciembre de 1935, p. II.1, 4.

⁹⁴⁶ Aragón Leyva, Agustín, "Introducción a la filosofía científica; creación de la cátedra Porfirio Parra", *El Nacional*, 26 de febrero de 1934, p. 3.

⁹⁴⁷ Aragón Leyva, Agustín, "La ciencia como actitud en el arte", *El Nacional*, 9 de julio de 1934, p. 3, 8.

⁹⁴⁸ Aragón Leyva, Agustín, "Las nuevas corrientes filosóficas; un muerto con buena salud", *El Nacional*, 4 de diciembre de 1935, p. II.1, 4.

⁹⁴⁹ Renato González Mello, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67, 1995, p.32-36.

⁹⁵⁰ Aragón Leyva, Agustín, "José Clemente Orozco, España y México", *El Nacional*, 22 de enero de 1933, p. 3, 7. El subrayado es mío.

⁹⁵¹ *Ibid.*

Orozco se quejaba del papel de iniciador de la pintura moderna mexicana que otorgaban las historias del arte a Diego Rivera,⁹⁵² así que se entusiasmó por el artículo de Aragón Leyva.⁹⁵³ Sus argumentos habían articulado el desagrado que el pintor sentía de tiempo atrás por el romanticismo con que la pintura mexicana evocaba el pasado. Aragón Leyva escribió párrafos que el pintor recordó durante muchos años. El subrayado es del propio Aragón Leyva:

*Es lamentable que pasados cuatro siglos, aún no exista un consenso de opiniones sobre el origen de la nacionalidad mexicana y que España y Anáhuac sean simultáneamente vilipendiados o exaltados a la adoración más incomprensible e irracional. [...] Diego Rivera ha hecho sobre España y Anáhuac una enorme ilustración documental de la rapiña y maldad comunes a todas las épocas de la vida en sociedad. Pero no indica ni sugiere nada del portentoso ascenso que ha diferenciado al hombre de sus antepasados arborícolas, a lo largo de una evolución tan dramática como complicada.*⁹⁵⁴

Este vociferante evolucionismo era heterodoxo. No habían sido Spencer ni Comte quienes habían dicho que el resentimiento era el impulso vital del cristianismo; tampoco era posible deducir de su pensamiento una crítica de arte que colocara al resentimiento, que es una emoción inconmensurable e individual, como categoría fundamental para la creación estética. A decir verdad, la importancia dada por Aragón Leyva a la actividad artística y a la obra de Orozco hace concebir muchas dudas sobre la solidez de sus convicciones manifiestas, sobre su positivismo. ¿Qué mundo era el suyo, donde los héroes no son transparentes heraldos del progreso sino oscuros, resentidos, miopes pintores de dioses

⁹⁵² Cardoza y Aragón, *Orozco*, p. 298.

⁹⁵³ Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 273, cita una carta llena de entusiasmo dirigida por el pintor a su comentarista.

⁹⁵⁴ Aragón Leyva, Agustín, "José Clemente Orozco, España y México", *El Nacional*, 22 de enero de 1933, p. 3, 7. Subrayado en el original.

caídos? ¿Cómo iba a ser más positivista Orozco que Rivera, con sus cantos a la máquina?

Aragón Leyva estaba planeando su respuesta a Ortega y Gasset, pero sabía que necesitaba aceptar los términos planteados por este último, a quien llamaba "mi amado maestro;" y al que, por decirlo así, debía derrotarlo jugando a las bochas, y no insistir en retarlo al boliche. Dedicó otro artículo a un fresco de Orozco; el *Prometeo* del Pomona College. Sorprende que este furibundo positivista, neopositivista, "revolucionario" al estilo mexicano, detractor de todo espiritualismo, se sintiera tan complacido con un símbolo clásico de rebeldía. Con el robo del fuego, "acto demoníaco [...] por primera vez la especie asciende, no ya en la escala de lo biológico, sino en la de lo espiritual."⁹⁵⁵ Ello no significaba que Aragón Leyva renunciara al concepto de evolución; su evolución, sin embargo, reconocía los accidentes violentos de la historia. El gesto de *Prometeo* era "demoníaco", pero su "revolución" se ajustaba al canon evolutivo exigido por la Ciencia con Mayúsculas.

Si *Prometeo* es, así en la historia como en el fresco, el símbolo imperecedero de lo revolucionario, lo es porque no destruye, sino quita, para dar, quita no la substancia, la cosa, la riqueza que se va a usar, lo que quita es el secreto de producir, de hacer, de crear. El hombre es dios mientras que crea. El que es creador es ya inmortal.⁹⁵⁶

Prometeo simbolizaba esa ordenada evolución y al mismo tiempo "lo que existe en el hombre como voluntad, como propósito y como acción para elevarse desde la animalidad al dominio de las fuerzas naturales de que se suponía gozaban los dioses y semi-dioses de la Antigüedad."⁹⁵⁷ ¿Propósito? ¡Voluntad! En ningún lugar se

⁹⁵⁵ Aragón Leyva, Agustín, "El *Prometeo* de José Clemente Orozco", *El Nacional*, 7 de junio de 1933, p. 3.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.*

habla de las leyes de la evolución. No exageremos la heterodoxia de Aragón Leyva: el propio Comte había dedicado el primer día del año a Prometeo en su "calendario positivista".⁹⁵⁸ Pero aún así, estamos ante un extraño positivismo. Aragón Leyva era ecléctico, otorgaba un papel privilegiado a la "historia", entendida ésta como realización de la creatividad potencial de los individuos, entendida también como rebelión personal, salida de los sótanos del resentimiento individual. Y si hemos de hablar más sobre el "positivismo" páginas adelante, nos encontraremos con lo mismo: con un "positivismo" que mira en la rebeldía una actitud nada "negativa"; un evolucionismo que aprecia la ruptura.

Esta heterodoxia tiene dos vertientes. Por un lado, ni siquiera Antonio Caso se había alejado completamente de lo que había de mesiánico en el pensamiento de Comte.

Comte es el representante más ilustre de la civilización latina en lucha contra el racionalismo de la Enciclopedia. El movimiento católico, acaudillado por de Maistre y de Bonald, depositó su parte de esfuerzo, verdaderamente constructor y orgánico, en la obra de Comte. La gran reacción romántica, que produjo en Alemania la opulenta evolución de los sistemas postkantianos, se comprendía, para Francia, no, seguramente, en la metafísica y la retórica del espiritualismo ecléctico, sino en la recia elaboración original del positivismo de Comte. En ella se libra la batalla del viejo 'esprit classique', que dijo Taine, de enciclopedistas e ideólogos, y el espíritu moderno, esencialmente histórico. Gracias a Comte se engendró, acaso por última vez en la evolución de la cultura, la alianza de las ideas y los sentimientos

católicos, con las formas vitales y progresivas del pensamiento independiente.⁹⁵⁹

Aragón Leyva detestaba el irracionalismo "oriental", era enemigo de todo pensamiento religioso, pero no del positivismo, al que se refería sin ambages como "fe". Lo que sobrevivió de "positivismo" en estos pensadores, de grado o a su pesar, fue la elaboración de catecismos, calendarios y sermones. La ideología "revolucionaria" en la que se inscribía Aragón Leyva era, al mismo tiempo, la retórica oficial. Tenía necesidad de orden y progreso, pero no tanto que cuestionara la legitimidad de un régimen originado en la insurrección popular, en la destrucción sangrienta. Si la Revolución fue un retorno al liberalismo clásico, nada puede extrañarnos que incluso los positivistas que sobrevivieron a la Revolución se vieran obligados a elaborar una ecléctica "filosofía de la historia". Es desde luego muy dudoso el valor filosófico que pudiera tener esta paradoja del "positivismo historicista" o, peor aún, del "positivismo pesimista". Ambas expresiones son tan rigurosas como "revolucionario institucional" o "nacionalista internacionalista". Inexistentes para la filosofía, son conceptos muy existentes en México.

Es precisamente ahí donde hemos de encontrar su relación con la pintura. Los textos de Aragón Leyva fueron un marco de referencia importante para Orozco. Lo nutrieron de argumentos en lo tocante al problema de la hispanidad: su opinión sobre ese problema era casi idéntica a la de su crítico. Aragón Leyva le hizo saber lo que se esperaba de su obra y Orozco no lo ignoró. El crítico se carteaba con Alma Reed por lo menos desde 1931. No sólo eso: fue él quien, como consejero de Sergei Eisenstein, entusiasmó al cineasta ruso con la obra de Orozco por primera vez.⁹⁶⁰ En febrero de 1933 Orozco recibió una copia de "José

⁹⁵⁸ Auguste Comte, *Systems de politique positive ou traité de sociologie, instituant la Religion de l'humanité*, París, Francia, Carilian-Goeury et Vor Dalmont, 1854, v. 4, entre las páginas 402-403, reproduce el calendario positivista. El primer día del año estaba dedicado a Prometeo, en un mes dedicado a Moisés y a la "Teocracia inicial".

⁹⁵⁹ Caso y Lombardo, *Idealismo vs. materialismo dialéctico*, p. 177-8.

⁹⁶⁰ Cardoza y Aragón, Orozco, p. 285.

Clemente Orozco, España y México” y le contestó muy complacido:

[...] El artículo que usted se sirvió escribir para *El Nacional* [...] me parece extraordinario y me apresuro a decir que no digo tal cosa por cortesía o porque la tesis me sea favorable, sino porque veo que ha aparecido en México la verdadera crítica [...] Me refiero a la buena fe y a la actitud del autor de tratar de buscar la verdad en una manifestación artística y su verdadero significado en el medio en el cual ha aparecido. Me imagino que usted podría hacer la historia y un estudio completo de toda la pintura y escultura mexicana contemporánea, desde su comienzo en 1900 hasta la fecha. Sólo algunos extranjeros han intentado hacer algo semejante. Varios artistas han desaparecido, ya muchas obras y muchos esfuerzos han sido injustamente olvidados. Aventureros sin escrúpulos han saqueado y siguen saqueando la riqueza estética del país como si fuera un bien mostrenco.⁹⁶¹

Fue Aragón Leyva quien, a mediados de 1934, puso las condiciones para que Orozco regresara a México. Le propuso al Secretario de Educación, Eduardo Vasconcelos, “que fuera usted invitado a pintar unos frescos cuando venga aquí”,⁹⁶² según le informó con diligencia Jorge Juan Crespo de la Serna. Este último también le insinuó las condiciones en que se realizaría la obra: Vasconcelos sólo podría patrocinar a Orozco “de aquí a noviembre y diciembre”; esto es: hasta el final del periodo presidencial de Abelardo Rodríguez. El resultado de estas gestiones fue el fresco de Orozco en el Palacio de Bellas Artes; y mientras Orozco pintaba, Aragón Leyva seguía sermoneando sobre los peligros del espiritualismo.

⁹⁶¹ Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 273. Es evidente que Orozco se refiere a Diego Rivera pero también al libro en preparación de Luis Cardoza y Aragón.

⁹⁶² Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 297.

La *demanda* se plantea con características desconcertantes. Es circular: el crítico actúa en, por lo menos, tres direcciones: emociona a Jorge Juan Crespo de la Serna para que éste, a su vez, le hable a José Pijoan de Orozco. Pijoan cayó en el lazo y encargó el mural de José Clemente Orozco en el Pomona College. Aragón Leyva le había hablado maravillas sobre Orozco a Sergei Eisenstein, que durante años pensó en escribir sobre el pintor. Eisenstein escribió en inglés un manuscrito que quedó inédito. ¿Pensaba publicarlo en alguna revista norteamericana? Escribió las últimas tres páginas en ruso y las tituló... “Prometheus”.⁹⁶³ No sólo eso: ¡También Eisenstein oponía a Orozco con Rivera! Orozco, “dionisiaco”; Rivera, “apolíneo”. Y como tantos otros, comenzaba reconociendo su amistad con Rivera, incluso su simpatía, sus muchos encuentros en todo el mundo, su plática pantagruélica. “Mais jamais je n'ai rencontré l'homme sur lequel je dois écrire - Orozco.”⁹⁶⁴

Aragón Leyva había seguido adelante: había escrito su propio texto sobre Orozco, definiéndolo como “resentido”. Años atrás, Orozco había reaccionado con furia ante una calificación semejante; ahora su reacción fue la contraria: le exigió a Aragón Leyva que escribiera más, que escribiera una historia de la pintura en México. Y Aragón Leyva, alentado, escribió un artículo; no acerca de una obra reciente, sino acerca del *Prometeo* de 1930, ya viejo en 1933: el fresco que él mismo había propiciado. Montado sobre este

⁹⁶³ S.M. Eisenstein, *Cinematisme, peinture et cinéma*, Bruxelles, Bélgica, Editions Complexe, 1980, p. 119. Aunque el recopilador de los textos sobre arte de Eisenstein supone que “Prometheus” fue escrito durante la estancia en México del cineasta, éste menciona como cosa pasada haber coincidido en la Ciudad de México con Orozco sin haberlo visto; lo cual es difícil, porque Orozco había estado en México en 1929, y Eisenstein llegó en 1930. Que el artículo estuviese escrito parte en inglés y parte en ruso hace pensar que Eisenstein quería publicarlo en alguna revista norteamericana; o quizás... que sólo buscaba asegurarse de que Orozco lo leyera.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

anillo perfecto, la reconstrucción de Aragón Leyva era, en realidad, una nueva demanda: le exigía que ilustrara toda una filosofía de la historia. No contento con eso, y repitiendo la experiencia, había convencido a Vasconcelos (el Menor) de que invitara a Orozco a pintar un nuevo mural. Son muchas las cosas que deberán analizarse en este proceso tortuoso; pero antes quiero añadir una nueva complicación.

Lo que llama la atención de la demanda es la cantidad de intermediarios que requiere. Aragón Leyva no siempre le escribe a Orozco; algunas veces le manda cartas a Alma Reed y, cuando se las envía al pintor, le da del "usted".⁹⁶⁵ Los encargos de obra mural no se originan en el funcionario, el comitente, el mecenas, el ideólogo; no vienen de Pijoan en el Pomona College, de Mumford en la New School o en el Dartmouth College, o de Castro Leal en Bellas Artes. Hay una larga cadena de correve-y-diles que terminan con una invitación al pintor, pero cuyo origen sería difícil hallar. ¿Era Aragón Leyva el origen? ¿Fue Mumford quien puso las condiciones? Decir eso sería perder de vista lo principal: la demanda da vueltas y se reitera. Mientras Orozco exige textos, Aragón dice lo que le gustaría ver; mientras Orozco busca pintar murales en Estados Unidos, Mumford habla de cómo será la civilización futura. En los años por venir, Orozco procurará los medios editoriales para los textos que le interesen; Aragón, desde ya, propicia los encargos de pintura con la que sueña. Aragón Leyva podría ser el origen del encargo material de la pintura, el instigador del contrato; pero aquí nos interesa más otro matiz de la *demanda*, nos interesa la demanda que se refiere a la composición, a las figuras de la obra y a su sentido. Esa es la que da vueltas,

la que pasa por muchas manos (en las de Pijoan se había modificado substancialmente), la que rebota del artista hacia su crítico. A esa demanda sería sumamente difícil encontrarle "origen", al menos en el sentido histórico y temporal. No nos engañemos: cuando Orozco le pedía a Aragón Leyva que escribiera una historia del arte, bien podía estar cumpliendo expectativas de su crítico; cuando Aragón, por otro lado, escribía sobre Orozco, sobre cómo era (y cómo debía ser) su arte, estaba obedeciendo al pintor, que le pedía más escritura. No sabemos cuál es el origen de la demanda ni nos interesa. Tal origen es mítico, es sólo un punto de referencia en la retórica de la crítica y de la pintura; un punto de referencia indispensable para la traída y llevada "comunicación". No hay tal cosa si el supuesto "mensaje" no responde a una expectativa, así sea una expectativa imaginaria.

La demanda une al artista con su crítico; los vuelve cómplices. Es la condición indispensable para la enunciación. Paradójicamente, el cumplimiento de esa expectativa con frecuencia garantiza el rompimiento de hostilidades (Orozco siempre tuvo muy malas relaciones con sus críticos). La reiteración de la demanda va perfilando el vacío, el deseo. La demanda es incapaz de cumplir el deseo, se limita a envolverlo, a suplantarlo; eventualmente, una de las partes se hace cargo de esa imposibilidad y renuncia a seguir en el juego. Eso parece haberle ocurrido a Aragón Leyva, de quien no encontré artículos sobre Orozco después de los ya mencionados (y siguió publicando en *El Nacional*, a veces esporádicamente, hasta por lo menos 1937).⁹⁶⁶ Esto es: que *no se refirió al mural de*

⁹⁶⁵ Muy al contrario del "tú" familiar con Charlot; muy parecido al "usted" con Tablada. Acaso este detalle no tenga importancia y mi asombro sea producto del tiempo transcurrido; sería posible pensar que en el México viejo los amigos más íntimos, incluso los esposos, se resistieran a romper el turrón.

⁹⁶⁶ Me apoyo para la afirmación anterior en una revisión de *El Nacional* que abarcó una década: de 1929 hasta 1940. Es posible (muy posible) que tal artículo sí exista y yo no lo haya visto por distintas circunstancias: no me fue posible ver absolutamente todos los ejemplares de *El Nacional* y, en realidad, me faltaron varios meses para tener una muestra completa. Creo, sin embargo, que dentro de los

Bellas Artes, a pesar de que él mismo lo había propiciado.

Aragón Leyva caminaba por una línea sumamente frágil. ¿Conocería a Orozco desde sus días preparatorianos? No parece difícil. Si se enteró del apodo que tenía, seguramente estaba al tanto de su sensibilidad, hipersensibilidad a que se hablase de su "resentimiento". En 1916 alguien lo había llamado "joven desencantado que lleva alma de viejo"; "prematureo vencido en las lides del amor"; había señalado sus gruesas gafas, la falta de su brazo. Tal era la retórica modernista⁹⁶⁷ de una crítica por lo demás halagadora y elogiosa. ⁹⁶⁸ En esa ocasión, Orozco había considerado que tales palabras eran "ofensivas" e "insultantes"; había calificado de "payo" a su comentarista y...

Muy pronto podrá asistir el cronista, si quiere, a una segunda exposición, y ya verá si es una "alma de viejo prostituido" quien se empeña en contribuir con un mísero grano de arena para la creación del futuro arte nacional.⁹⁶⁹

Era ya, desde entonces, el mismo trayecto; aunque en términos inversos y poco amistosos. El retrato de "Juan Amberes" no era muy distinto del que, casi dos décadas después, escribió Aragón Leyva: los dos se referían a su miopía y a su falta de mano, los dos hablaban de su "resentimiento", los dos hacían de este último una virtud. Y Orozco, a los dos, les exigió escribir más: a Aragón Leyva una historia monumental; a Amberes, "si quiere", una nueva nota sobre una

segunda exposición que a la postre no habría de realizarse. En el caso de Amberes, Orozco se sintió perseguido y en 1917, "no encontrando en México un ambiente favorable para los artistas", abandonó México.⁹⁷⁰ Había ido y venido, se había vuelto a Nueva York en 1927 y ahora, en 1934, una caracterización muy semejante, una nueva descripción de su "resentimiento" lo animaba a lo contrario: a ver un "ambiente favorable" en México *para él*, a suponer que tras el artículo de Aragón Leyva habría una aceptación por lo menos razonable de su trabajo. En 1934, con el Federal Art Project en marcha,⁹⁷¹ Orozco tenía sus razones para ser optimista sobre México; pero eso cambia poco las cosas.

Soledad de Orozco

Varios críticos de arte esperan a Orozco en México (otros más, según veremos, lo esperaban en Guadalajara desde años atrás). De Orozco y de Rivera se tienen las expectativas más hiperbólicas, basadas principalmente en las obras de la Preparatoria y la Secretaría de Educación. Alma Reed enviaba, a quien se lo solicitara,

⁹⁷⁰ Orozco, *Autobiografía*, p. 46.

⁹⁷¹ El Federal Art Project, una parte del Work Progress Administration rooseveltiano. Se trataba de un programa para otorgar encargos de pintura mural a artistas norteamericanos y, de esa manera, ayudarlos a sobrellevar la crisis. En lo material, este proyecto no limitó las posibilidades para que los mexicanos siguieran pintando en el vecino país: los encargos de Diego Rivera no habían venido del Estado, sino del gran capital; los de Orozco, de universidades subvencionadas por particulares. Sin embargo, es en estos años cuando la extranjería de los muralistas comienza a ser un argumento central en las protestas habituales contra sus decoraciones. Véase, por ejemplo, la protesta de la National Commission to Advance American Art, recogida en un artículo que, a su vez, Alicia Azuela incluye en el apéndice documental de *Orozco, una relectura*, p. 235. Debe señalarse que John Sloan abogó en favor de la pintura mexicana; no es menos cierto que el argumento nacionalista había hecho su aparición en Estados Unidos.

límites de lo razonable estoy en condiciones de hacer la afirmación anterior. Me alegraré mucho si alguien, por fortuna, encuentra un artículo de este escritor posterior a 1933. Eso me desmentiría, pero añadiría materia al análisis.

⁹⁶⁷ Cuando uso la palabra "modernista" me refiero, desde luego, al "modernismo" mexicano: una corriente literaria y artística finisecular. No me referiré al "modernism" que tanto interesa a la historiografía norteamericana a menos que así lo indique expresamente en el texto.

⁹⁶⁸ Del Conde, J.C. *Orozco, anología crítica*, p. 23.

⁹⁶⁹ Justino Fernández, *Textos de Orozco*, p. 39-40.

la monografía publicada por Delphic Studios en 1932.⁹⁷² Xavier Icaza escribe un artículo sobre el Dartmouth College tan pronto como recibe fotografías del mismo.⁹⁷³ No son, pues, desconocidas en México sus escenas urbanas, sus paisajes neoyorquinos, sus cuadros casi folklóricos o de plano folklóricos,⁹⁷⁴ sus obras surrealizantes, sus frescos en aquel país. Icaza afirma, en marzo de 1934, que las fotos del Dartmouth College le han causado "honda sorpresa",⁹⁷⁵ habla de El Greco y del arte bizantino; pero sólo acierta a hacer una descripción de las fotografías.

Jorge Cuesta y Luis Cardoza y Aragón (a quien me referiré en adelante como "Luis Cardoza" o "Cardoza")⁹⁷⁶ escriben sendos artículos al principio de 1934. Aunque el segundo tiene el libro de Delphic Studios, es a los murales de Orozco en la Preparatoria a los que se refiere cuando lo define como

...Pintor del cuatrocientos y del mañana, amigo de Masaccio, hondo, recio, patético, de humor amargo y lleno del sentimiento del Greco--. ¡Prodigiosa mezcla de lágrimas de hombre, de ternura de entrañas, diría Unamuno, con dura aspereza, exquisita y hermosa de refinamiento! Formado aquí mismo, como sin relación con el tiempo presente, para estar simplemente en el Tiempo, por serlo tan presente, porque en Orozco no sólo está la Revolución mexicana, sino la tragedia mexicana. Sabía lo que ignoraba, parecía nada ignorar sin haberlo sabido nunca. Orozco, hombre del teatro, hombre de pasión, fríamente inspirado, no sé por qué me recuerda la columna griega, una llama blanca como la llama del espacio si ardiese. Creador de personajes y dramas. En su teatro nada es teatral, todo es tragedia:

Prometeo mal encadenado. Soledad de Orozco, solo sin soledad. En sus tragedias hasta los decorados no sólo asisten sino que participan y hasta suelen ser protagonistas. Sus magueyes son personajes como las nubes y la línea del horizonte.⁹⁷⁷

Y Jorge Cuesta, muy cercano a Cardoza, también habla de San Ildefonso cuando dice, en marzo de 1934:

Pienso que, si se buscaran el lugar y la época cuya expresión podría considerarse más justamente, habría que señalar la Italia del Cuatrocientos; allí viviría con menos artificialidad el orgullo de su granito, junto a otros irreductibles y solitarios escollos del tiempo.⁹⁷⁸

El mural de Bellas Artes iba a hacer que estas expectativas se transformaran bastante; por lo pronto no quedaron satisfechas. Aquí vale notar, sin embargo, qué fue lo menos satisfecho de la demanda. Cuesta y Cardoza ubican a Orozco en la Preparatoria y, los dos, hablan del Renacimiento. Esto es: que estaban esperando a un pintor vasconcelista; querían un Fra Angelico, no un Bosco. Y es que fueron precisamente ellos dos quienes, ansiosos de caracterizar a Orozco como "clasicista", dieron el paso definitivo en sentido contrario.

972 Además del texto ya citado de Aragón Leyva, véase Cardoza y Aragón, *Orozco*, p. 280.

973 Icaza, Xavier, "La magna obra de Orozco", *Futuro*, México, 1 de marzo de 1934, p. 14 y ss, il.

974 Me he referido a la nostalgia de Orozco en "Orozco frente al nacionalismo mexicano", p. 109-110.

975 Icaza, Xavier, "La magna obra de Orozco", *Futuro*, México, 1 de marzo de 1934, p. 14 y ss.

976 Para no confundirlo con Agustín Aragón Leyva o, peor aún, verme forzado a escribir "Cardoza y Aragón y Aragón Leyva".

977 Cardoza y Aragón, Luis, "José Clemente Orozco", *Futuro*, 1 de enero de 1934, p. 20, il.

978 Jorge Cuesta, "La pintura de José Clemente Orozco", en *Obras*, (ed. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y L.M. Schneider), México, El Cuesta, Obras, 1994, v. 1, p. 272. El artículo se publicó originalmente en *El Universal*, 15 de febrero de 1934.

El vacío crítico

El "plastodonte blanco" y los primates

El fresco de Bellas Artes es violento y dramático, pero antes de entrar en materia debemos recorrer la recepción crítica que mereció la obra de Orozco. Una acogida casi inexistente, un verdadero vacío. Si hoy el fresco de Orozco grita, gesticula, perturba y conmueve; en 1934 no provocó esos sentimientos o bien sus contemporáneos procuraron callarlos. No sólo eso: los frescos de Orozco y Rivera fueron recibidos con hostilidad. Y eso que eran el decorado, la cereza del pastel, las guirnaldas de un ambicioso proyecto urbanístico iniciado tiempo atrás.

En enero de 1933, Plutarco Elías Calles y Alberto J. Pani, a la sazón Secretario de Hacienda, enviaron al presidente Abelardo L. Rodríguez una iniciativa para reutilizar la estructura de lo que habría sido el Palacio Legislativo porfiriano.⁹⁷⁹

[...] Es un hecho que la cúpula del proyectado Palacio Legislativo ha dominado altura y ha lucido la elegancia de su silueta, durante largos años y en preferente localización, hasta llegar a incorporarse fuertemente a la fisonomía de la ciudad. No es ya posible derribar esa cúpula sin producir una lamentable mutilación urbana.⁹⁸⁰

Pani y el Jefe Máximo de la revolución no pensaban que fuera buena idea llevar a término el proyecto porfiriano, de "costo inabordable". Rememorando la historia de México, afirmaban que "la gran Revolución Mexicana" había tenido tres etapas.

La primera etapa --que es la de la emancipación política-- comprende el lapso

⁹⁷⁹ "Un monumento en homenaje a la revolución mexicana", *El Nacional*, 26 de enero de 1933, p. 1, II.

⁹⁸⁰ *Ibid.*

de 1810 a 1821 durante el cual fue desenvuelta la guerra que independizó al pueblo mexicano de la Corona de España. La segunda etapa --la de LA EMANCIPACIÓN ESPIRITUAL-- está señalada por el triunfo de las armas y las ideas liberales sobre las del clero y de las clases conservadoras, triunfo que, al haber hecho fracasar la Intervención Francesa y la pretendida imposición de un Príncipe católico extranjero como Emperador, consagró, de modo definitivo, la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma. Provocada, finalmente, por una tiránica oligarquía que oprimió al pueblo durante más de treinta años, la tercera etapa --la de la EMANCIPACIÓN ECONÓMICA-- dió nacimiento, en el curso de una franca y encarnizada lucha de los desheredados contra todos los privilegios para lograr una mayor participación popular en el Gobierno y una repartición más equitativa de la riqueza, a la tendencia socialista manifestada en los nuevos principios que encarna la constitución de 1917.

La estructura de acero para el Palacio Legislativo podría ser recubierta de concreto para erigir un monumento a la "gran Revolución", cada uno de sus pilares llevaría alegorías alusivas a la Independencia, la Reforma, "la redención del campesino y la del obrero".⁹⁸¹

El nuevo monumento, afirmaban los dos hombres del régimen, sería impersonal.

[...] no habrá nombres ni retratos de personas. Glorificará, en abstracto, la obra secular del pueblo. Pero como el alma de la Patria palpita no sólo al impulso místico de los sacrificios pasados, sino también del bienestar presente y de la conciencia del deber que tiene cada uno de sus hijos de legar esta suma de bienestar, aumentada, a las generaciones venideras, el pueblo mantendrá vivos [...] los propósitos de desenvolvimiento político institucional enunciados en el Mensaje que el ex-Presidente que suscribe esta iniciativa dirigió al H. Congreso de la Unión el 1º de septiembre de 1928: el

⁹⁸¹ *Ibid.*

monumento, por tanto, deberá prolongar su acción conmemorativa, también hasta un futuro indefinido, glorificando

“A LA REVOLUCIÓN DE AYER, DE HOY, DE MAÑANA, DE SIEMPRE”. [II. 240]

En fin, uniendo la acción a la palabra, estos “dos primates de nuestra política”, como dijo despreocupadamente *El Nacional*,⁹⁸² anexaban, de manera comedida aunque perentoria, el proyecto ya elaborado por Carlos Obregón Santacilia.

En realidad, el proyecto era más amplio. Incluyó una vasta reordenación urbana que haría de San Juan de Letrán, previa destrucción de algunos edificios, uno de los ejes urbanos más importantes de la Capital, junto con la avenida Juárez.⁹⁸³ Varios edificios sospechosamente construidos en la misma época y también ligados a Pani, como el Hotel Alameda,⁹⁸⁴ nos permiten comprender una parte de la molestia pública contra los murales. Como ha vuelto a ocurrir recientemente, con la remodelación de los alrededores de la Alameda, también se trataba de hacer buenos negocios. Es característica la pericia con la que Calles y Pani decretan la imposibilidad económica de terminar el palacio legislativo. La disposición de Pani para desmontar las alas, también a medio construir, levantan sospechas sobre el fin que habrá tenido “tan importante

tonelaje de fierro”, como decía él mismo.⁹⁸⁵ El general Calles, acusaría un antiguo revolucionario años después, se enriqueció principalmente a través del negocio de la construcción.⁹⁸⁶ Las denuncias sobre corrupción en aquel vasto proyecto urbanístico no se hicieron esperar,⁹⁸⁷ y a pesar de ello, el comité que recaudaba fondos para la construcción del Monumento tuvo bastante éxito, sobre todo en los estados de Baja California y el muy callista de Jalisco.⁹⁸⁸

El proyecto callista no debe subestimarse como un simple, nuevo caso de rapiña sobre las arcas que estaban bajo la custodia de Pani. Se trataba, por una parte, de la continuación de un viejo ideal urbanístico porfiriano: la reconstrucción de la Ciudad sobre un patrón que conviniera a las necesidades celebratorias del Estado. Años atrás, durante su jefatura política en el Distrito Norte de Baja California, el presidente Rodríguez había construido un museo regional, un banco local, un mercado (como el mercado “Abelardo Rodríguez”, en construcción)... en fin: una serie de pequeños, chaparros, ridículos monumentos y edificios públicos, cabañas con pretensiones de gran Palacio en medio del desierto.⁹⁸⁹

Tampoco debe presumirse uniformidad

⁹⁸² “La revolución de siempre”, *El Nacional*, 27 de enero de 1933, p. 3.

⁹⁸³ Véanse fotografías del proyecto en “Gráficas”, *El Nacional*, 6 de junio de 1930, p. III.1. y en “El embellecimiento de la ciudad...”, *El Nacional*, 4 de abril de 1933, p. II.1, IL.

⁹⁸⁴ Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos exclusivamente para mis hijos*, México, edición del autor, 1945, p. 456-466, afirma que las obras del monumento y el Palacio fueron parte de un ambicioso programa de promoción turística que incluía otros edificios de la ciudad, pero se queja de las acusaciones de que ha sido objeto por la construcción del Hotel Alameda. Sobre este asunto he tenido la fortuna de hablar largamente con Mauricio Tenorio, que pronto publicará un artículo al respecto.

⁹⁸⁵ “Un monumento en homenaje a la revolución mexicana”, *El Nacional*, 26 de enero de 1933, p. 1, IL.

⁹⁸⁶ Se trata de Francisco Naranjo y lo reseña Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, p. 377. Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos* p. 605-641, describe, no sin cierta candidez, la manera en que sus decisiones como funcionario favorecieron sus futuros intereses empresariales.

⁹⁸⁷ Gorman, Raúl, “Acusan al Ing. Federico Mariscal de estar cometiendo graves irregularidades en las obras del Teatro”, Archivo General de la Nación, México (AGNM), *Presidentes, Abelardo Rodríguez*, 570/25-1, 7 de julio de 1933.

⁹⁸⁸ “En pro del monumento”, *El Nacional*, 6 de junio de 1934, p. 1, 2; también Allende, Sebastián, “Acusa recibo de diplomas a los que donen dinero para el Monumento a la Revolución”, Archivo Histórico de Jalisco (AHJ), 3 de octubre de 1933, F-11-933/F/1934, p. 3.

⁹⁸⁹ “Las grandes obras materiales en el Distrito Norte del territorio de la Baja California”, *El Nacional*, 20 de noviembre de 1929, p. III.3-4, IL.

o consenso en la clase política. Calles y Pani habían elogiado la estructura de acero del monumento porfiriano inconcluso, que acaso les pareció tan eterna, "bella y elegante" como la Revolución "de ayer, de hoy, de mañana, de siempre" que buscaban conmemorar; quizá vieron en esa futura estructura de concreto armado un edificio tan sólido como los muy modernos que sembraron a lo largo de la Avenida Juárez; acaso vieron también una figuración del sólido, eterno Estado con que soñaba Calles (por cierto, con buen éxito, como se ha visto). Un editorialista de *El Nacional* con sensibilidad comprendió el propósito:

Este monumento, asimismo, significa la idea pura --sin referencia nominal a apóstoles, reformadores, caudillos, pero abarcándolos a todos-- de la substitución de valores que anunciaba Nietzsche. Un poema universal de cemento y hierro, que glorifique a todo el que se haya preocupado por la elevación de la vida.⁹⁹⁰

A este par de pertinaces modernizadores, profetas del Estado como sitio impersonal donde son posibles todas las relaciones personales, amos del bulldozer y de los presupuestos, les molestaba sobremanera el inconcluso Teatro Nacional, de "detestable gusto". (II. 241) A Pani, a Calles, o a los dos, les parecía "una arquitectura de *papier maché* ejecutada en mármol de Carrara".⁹⁹¹ Y eso, eso que a ellos les molestaba tanto, eso que les parecía tan mal, era un proyecto que le interesaba personalmente al Señor Presidente. Sin importar cuánta lealtad personal sintiera o ejerciera este último hacia el caudillo de americana, no estuvo dispuesto a negociar en materia estética. A Calles y a Pani no les quedaba más remedio que celebrar el acuerdo presidencial para

terminar el pastel. Después de todo, era la Secretaría de Hacienda a la que se autorizaba para hacer tan importante erogación. Y los dos prohombres, los dos "primates", se deshacían en el elogio del proyecto final; esto es, en el autoelogio:

En uso de tal autorización se procedió a modificar el primitivo proyecto del Teatro, con los propósitos, primero, de simplificar su decoración interior y ponerla más en consonancia con el gusto de la época presente; segundo, de ampliar la capacidad de la Sala, que era reducidísima en relación con la enorme masa del edificio, y, tercero, de aprovechar los locales inútiles o superfluamente espaciosos, acondicionándolos para instalar, en la parte del frente y con total independencia de los servicios del Teatro, el Museo de Bellas Artes y una Sala de Exposiciones temporales y, en la parte posterior y con entrada por la fachada lateral Oriente, un Museo especial de Artes Populares.⁹⁹²

Qué se le iba a hacer: era muy poco económico, muy poco redituable deshacerse de tanto mármol de Carrara --con el acero del Palacio Legislativo era otra historia. Convenía entonces ponerle encajes más a la moda a la vieja enagua porfiriana; decorar sus interiores con mascarones mayas; convertirlo en un centro cultural moderno en el que, además de funciones de gala, hubiese inauguraciones, fotógrafos, se cortaran listones... Al gobierno revolucionario le interesaba la propaganda, y las salas del Teatro Nacional ya se utilizaban para usos diversos, como el infame "informe presidencial objetivo", catálogo de dudosos logros gubernamentales con fotos, maquetas y demás parafernalia.

El blanco de todos los ataques cuando este proyecto comenzó a fructificar fue el más blanco de todos, pero no el más sólido. Como el Estado Mexicano, que acaba de renacer de las cenizas de una prolongada dictadura, el nuevo, pomposísimo Palacio de

⁹⁹⁰ Córdoba, José, "Radiogramas; el monumento a la Revolución", *El Nacional*, 30 de enero de 1933, p. 3.

⁹⁹¹ "Un monumento en homenaje a la revolución mexicana", *El Nacional*, 26 de enero de 1933, p. 1, II.

⁹⁹² *Ibid.*

Bellas Artes comenzó a hundirse desde el principio. La prensa "reaccionaria" lo atacó y ridiculizó al unísono, y los "revolucionarios" se vieron en serios aprietos para justificarlo. Se arguyó el loable esfuerzo de un gobierno que, en plena crisis, se aventuraba a la tremenda erogación. Y fueron ahora los escritores "revolucionarios", de escritura tosca y polvosa, los que se quejaron por la muerte del arte.

Se observa que, desde la guerra mundial, la gente ha resuelto aventurarse en los profundos báratros, silenciosamente. Algunos moribundos de mal genio, suelen quedarse con una blasfemia crucificada en los labios secos. Pero en ningún caso, esta mísera humanidad se muere cantando, como en las óperas. Ya ni los cisnes, con todo y ser mitad magnolia y mitad nube, expiran melodiosamente.⁹⁹³

"Será un teatro de Estado", decía con más realismo Luis L. León, director de *El Nacional*.⁹⁹⁴ Nada: a Miguel Lanz Duret, a quien los callistas consideraban su archienemigo más reaccionario, le parecía que el Palacio no era sino una muestra del "pésimo gusto" porfiriano.

La crítica al Palacio arreció con su inauguración, en octubre de 1934, y ya no involucró sólo cuestiones de estilo arquitectónico. Desde agosto del año anterior, un grupo de artistas le manifestó al Presidente su aversión al excesivo poder que había acumulado Carlos Chávez y que, adujeron, no utilizaba equitativamente.⁹⁹⁵ Eran Carlos Chávez y su música lo que más resquemores provocaba. El "arte por el arte" estaba de capa caída, se quejaba *Excelsior*.

El arte docente degenera con facilidad en pedantería, en SOSERÍA, en la más chabacana y lánguida de las manifestaciones estéticas.

¿Y qué diremos cuando el arte se pone al servicio de la política? ¿Qué diremos cuando -como en el famoso CORRIDO o mamarracho que musicó el señor Chávez-- se pretenda hacer agrarismo y obrerismo con el concurso de la rima y del sonido? ⁹⁹⁶

Miguel Lanz Duret, desde *El Universal*, criticó los altos precios de los espectáculos: el elitismo del proyecto, por cierto muy costoso. No era un teatro comercial, y por lo tanto era un peso para el erario; pero los precios de sus localidades tampoco permitían la entrada al pueblo. "No se vale hacer espectáculos culturales y cobrar caro."⁹⁹⁷ En la inauguración, Antonio Castro Leal dijo un discurso casi unánimemente repudiado:

[...] El arte [...] no es un juego trivial, no es un adorno sin consecuencias: el arte es una arma, es una bandera, es una fuerza.⁹⁹⁸

Muy lejos, desde Guadalajara, *El Informador*, liberal poco amigo del cambio, se quejó con más violencia que todos: "Ninguna relación tiene con el arte ni las asambleas socialistas que allí se verifican, ni las transmisiones que se hacen por el radio de principios disolventes [...] Pero todavía hay algo peor. Se da abrigo en ese que debería ser un centro artístico, según lo que promete su nombre y lo que fue la intención de quienes idearon y llevaron a la práctica la idea, se da abrigo allí y resuenan bajo sus bóvedas, los desahogos más vergonzosos y las palabras más hirientes."⁹⁹⁹ Para este tapatío modosito, "la

993 Córdoba, José, "Radiogramas; el Teatro Nacional", *El Nacional*, 26 de enero de 1933, p. 3.

994 "Lo que será el Palacio de Bellas Artes", *El Nacional*, 27 de julio de 1934, p. 3.

995 Altamirano, José Trinidad, "Carta protestando contra el nombramiento de Chávez en el dpto. de Bellas Artes, expediente relativo", AGNM, *Presidentes*, Abelardo Rodríguez, 570/25-2, 17 de agosto de 1933.

996 "El Palacio de Bellas Artes", *Excelsior*, 1 de octubre de 1934, p. 5.

997 "El problema inmediato del Palacio de Bellas Artes", *El Universal*, 3 de octubre de 1934, p. 3. Véase también Nava, Pepe, "Vida en broma; sinfonía proletaria", *Excelsior*, 7 de octubre de 1934, p. sup 3, il.

998 "El Palacio de Bellas Artes", *Excelsior*, 1 de octubre de 1934, p. 5.

999 "Para lo que sirve el Palacio de Bellas Artes", *El Informador*, Guadalajara, 27 de marzo de 1935, p. 3.

poesía, la pintura, la escultura, han tomado rumbos nuevos y grotescos."¹⁰⁰⁰ *Excélsior*, más específico, señalaba a Rivera y a Orozco como únicos exponentes de ese arte "socializado" en el que resultaba difícil creer. A toda plana, *El Universal* había publicado fotografías de la inauguración: Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro en un palco junto a Dolores del Río, artista hollywoodense, "Podrida expresión del arte de la pantalla", acusó un escritor de izquierda, que también acusó al gobierno de arrendar los aviones para semejante paseo de estrellas capitalistas.¹⁰⁰¹ Y *Excélsior*, más parco y malicioso, reconoció que a fin de cuentas "el pueblo" había visitado el "plastodonte blanco", aunque no para ver el arte "revolucionario" de Rivera y Orozco: en la foto se veía a unos campesinos que, con sarape y todo, miraban la exposición de pintura europea que se había abierto con el recinto.¹⁰⁰² *Futuro*, de Vicente Lombardo Toledano, publicaba por su parte fotomontajes en los que arriba aparecía el lujoso "Palacio" (o bien el monumento) y abajo el miserable pueblo que calzaba guaraches. (II. 242 e II. 243) En este contexto de repudio generalizado, aunque un tanto caótico; en este malhumor social que iba de la izquierda a la derecha, sorprende poco que la primera se sumara al repudio de los pintores. Arturo Zepeda escribió en *Frente a frente*, órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios:

Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical -"Llamadas proletarias"- en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes. Ahora, entre él, y los pintores Diego

Rivera y Orozco, se disputan los mejores puestos en la tarea de engañar a las masas.¹⁰⁰³

En la portada se publicó la caricatura de Leopoldo Méndez que muestra la inauguración (II. 244): calaveras todos, Carlos Chávez agradece los aplausos del público por "Llamadas", cantata inspirada en el *Corrido de la Revolución Proletaria* que pintó Rivera en la SEP. Rivera, agente trotskista, aplaude junto a Carlos Riva Palacio, líder del PNR, en cuya silla hay un distintivo nazi. Abajo, un policía expulsa, como si fuera un arcángel, a una pareja proletaria. Los callistas estaban muy orgullosos de su policía.

Dolido por el rechazo, cuando Jorge Juan Crespo de la Serna le solicita algunas litografías para una exhibición de la LEAR, mismas que reproducían algunos detalles de su mural, Orozco responde que sus "cochinas litos" son obras de poca monta para vendérselas a los turistas con el único fin de ganarse el pan.

Orozco contra Rivera, pásele

Imagino al lector desesperado, impaciente. Le parecerá que esquivo el problema que debería ocuparme: debería hablar ya de la obra y omitir toda esta demagogia sin consecuencias. ¡Pero son ellos, los contemporáneos de Orozco, incluso sus amigos, los que evitan referirse al mural! Estoy tan desesperado como el lector. Hay suficiente evidencia en todas estas omisiones para sospechar que se trata de un silencio deliberado. Es difícil hacer la historia de un silencio, pero si logramos referir todas las omisiones, si acompañamos a los críticos en todos sus rodeos, especulaciones y pretextos, podremos atisbar sus fobias y las razones de su negativa a mirar. Poco a poco, pero muy

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ Zepeda, Arturo, "El plastodonte blanco o Palacio de Bellas Artes", *Frente a Frente**, México, noviembre de 1934, p. 15.

¹⁰⁰² "Visitó el pueblo el nuevo Palacio de Bellas Artes", *Excélsior*, 1 de octubre de 1934, p. II.1, II.

¹⁰⁰³ Zepeda, Arturo, "El plastodonte blanco o Palacio de Bellas Artes", *Frente a Frente**, noviembre de 1934, p. 15.

poco a poco, se escribieron algunos textos que se referían retorcidamente al mural, que lo esquivaban. Jorge Cuesta entre ellos, aunque parece que su texto quedó inédito.¹⁰⁰⁴ “Los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera en una de las galerías de pintura del Palacio de las Bellas Artes se encuentran en paredes opuestas y de dimensiones iguales”, comenzó, para luego aclarar: “de extremo a extremo de las galerías, los frescos están también de extremo a extremo de la pintura”.¹⁰⁰⁵ Después se perdía en una consideración, por cierto muy inteligente, del fresco de Rivera. El posible carácter subversivo de este último era tolerable porque, a fin de cuentas, estaba en un museo de pintura y resultaba tan inocuo como los cuadros religiosos.

[...] Nada lo justifica mejor como artista que los reproches que se le hacen por su falta de sinceridad [...] En un museo la pintura puede ser escéptica, sin que su valor se vea menguado; allí se pierde todo ánimo de disputar con sus creencias, puesto que se le pide que valgan exclusivamente como convenciones.¹⁰⁰⁶

¡Ah, sí!, pero es el mismo problema: Cuesta evitaba referirse al otro “extremo”; decía que los murales de Orozco y Rivera eran distintos, pero no en qué consistía la diferencia.

Roberto de la Selva escribió una serie de textos poco más de un año después de la conclusión del mural. Crítico de arte de planta en *El Nacional* durante unos meses a principios de 1936, también se refirió a la obra de Orozco tangencialmente. La crítica de arte en México tenía distintos protocolos: había ideólogos, estetas y quejosos. De la Selva pertenecía a esta última clase, en la que podríamos ubicar también a la mayoría de los artistas que escribían: Siqueiros, Fernando Leal. Su presentación, el primero

de enero, era característica: la crítica de arte en México no tenía calidad. En México no había más que textos para iniciados o, peor aún, el bricolage que se hacía con las migajas que dejaban los elegantes: “Uno que otro adjetivo relumbroso como si cada sílaba suya fuera una chaquira [...]”¹⁰⁰⁷ La crítica que se hacía era, en el mejor de los casos, adulación de los amigos o defenestración de los antipáticos. Ah, qué barbaridad; ay, qué horror, cómo se quejaba Roberto de la Selva. Las masas, “dueñas de un auténtico instinto artístico [...] jamás han llegado a la crítica de arte.”¹⁰⁰⁸ La tarea de educación era urgente porque para ver pintura era necesario saber muchas cosas, cosas que los críticos ignoraban.

Durante un tiempo un grupo de pintores se dio cuenta de esta situación y emprendió brava campaña. Era un esfuerzo casi de desesperados. Se trató de “repicar y andar en la procesión”. Falló la crítica, y los pintores abandonaron los pinceles para tomar la pluma y tratar de llenar la deficiencia.¹⁰⁰⁹

Pero aquí De la Selva difería en serio de Leal y los pintores-críticos. No era adecuado que los propios artistas se dedicaran a la crítica: eso llevaba a correr en círculos, a pervertir los papeles. La falta de crítica de arte era gravísima y no la remediaban los textos de los pintores.

De la Selva puso manos a la obra y propuso tres categorías para el análisis de la pintura mexicana: “agresividad, defensa y fuga;” o bien los símbolos que caracterizaban a cada una de estas actitudes: la espada, el escudo y el ciervo. Ejemplo de la primera, José Clemente Orozco; de la segunda, Diego Rivera; de la tercera, Roberto Montenegro.¹⁰¹⁰ El esquema propuesto por

¹⁰⁰⁴ Jorge Cuesta, “Un mural de Diego Rivera”, en *Obras*, II, p. 275.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ *Ibid.* p. 278

¹⁰⁰⁷ De la Selva, Roberto, “El arte en México; el fracaso de la crítica de arte”, *El Nacional*, 1 de enero de 1936, p. II.1.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ De la Selva, Roberto, “El arte en México; agresividad, defensa y fuga”, *El Nacional*, 23 de

De la Selva tenía la virtud de no reducir el análisis de la pintura a los dos muralistas que en aquel momento eran grandes. No eran, como decían Cuesta y Villaurrutia,¹⁰¹¹ sólo Orozco contra Rivera; eran tres actitudes muy bien definidas de las que, sin embargo, a este crítico también le interesaban principalmente las más belicosas. La diferencia entre Orozco y Rivera lo ocupó durante varias cuartillas.

La obra de Diego es comparable al escudo que Vulcano le hizo a Aquiles y que Homero describe en la *Ilíada*. La obra de Diego es de categoría de escudo. De material diferente, con propósito inmediato diferente, la obra de Diego sin embargo tiene el mismo carácter esencial que, por ejemplo, la gran muralla de China. En forma intensa, inequívoca, pura, resulta de una actitud defensiva en medio de la lucha que es la vida. A la obra de Diego en la Secretaría de Educación pública, en Chapingo, en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, se le podría dar el nombre de Defensa de la Revolución Mexicana.¹⁰¹²

Pero había un virus, una malformación inherente a esa obra: era aburrida. "de Homero ¿no se ha dicho que a veces ronca?"¹⁰¹³ Orozco estaba libre de ese peligro: Orozco era espada hiriente. Si Rivera era Homero, Orozco era Esquilo; reproducía con pericia los peores horrores de la guerra. Si Rivera era épico, Orozco era trágico.¹⁰¹⁴ Las obras de Rivera le parecían un gran volumen lleno de notas marginales; no así las

de Orozco. La descripción de sus obras pasaba, para De la Selva, por dos pasos: en primer lugar, había que describir sin moderación la gesticulación de las figuras sobre el muro; en seguida, había que señalar la turbación del espectador.

Aquí está resumido en grito, en alarido, en aullido, en lamento desgarrador, en llanto con berrido y mocos, una emoción, un sentimiento, un sufrir, un dolor: tragedia medular esencial, sin ambages, sin notas marginales, sin comentario, sin escolio, sin poder uno solazarse contemplativamente. A Orozco hay que verlo de pie, y se le ve generalmente con sobresalto, con sacudimiento.¹⁰¹⁵

De la Selva dedicó muchas menos líneas, y de tono más sobrio, a Montenegro y a Best Maugard. La imagen del cervatillo que huía hacia la espesura le atraía menos que la espada empapada de sangre y el llanto de Hécuba. Rivera era rítmico, Orozco también, pero de ritmo sincopado.

Son ritmos retorcidos en espasmos de cólico de corazón (si se me permite el disparate), en clímax de lujuria, en locura masoquista o sadista, en epilepsia mental [...] ¹⁰¹⁶

Quisiera decir que con esas líneas no podía referirse más que al fresco de Bellas Artes; es más: así lo creo. Pero no lo hizo; al mencionar alguna obra concreta, volvió sobre el dichoso franciscano de la Escuela Nacional Preparatoria que, para 1936 ya tenía, por el amor de Dios, doce años. Y aunque ese franciscano, a diferencia de las figuras de Bellas Artes, difícilmente grita de lujuria o se retuerce en locura masoquista, De la Selva no dijo ni media palabra sobre el último mural de Orozco: no lo nombró, no lo señaló, evitó cuidadosamente

enero de 1936, p. II.1 y "El arte en México; la tercera categoría artística", 28 de enero de 1936, p. II.1.

1011 Xavier Villaurrutia, "Historia de Diego Rivera", *Forma**, n. 5, 1927, p. 29.

1012 De la Selva, Roberto, "El arte en México; la tercera categoría artística", *El Nacional*, 28 de enero de 1936, p. II.1.

1013 De la Selva, Roberto, "El arte en México; valoración del arte de Diego Rivera y del de Clemente Orozco", *El Nacional*, 25 de enero de 1936, p. II.1.

1014 De la Selva, Roberto, "El arte en México; la tercera categoría artística", *El Nacional*, 28 de enero de 1936, p. II.1.

1015 De la Selva, Roberto, "El arte en México; valoración del arte de Diego Rivera y del de Clemente Orozco", *El Nacional*, 25 de enero de 1936, p. II.1.

1016 *Ibid.*

mencionarlo.¹⁰¹⁷ Sí: ahora el que se queja soy yo.

Peor aún: con el paso de los meses su entusiasmo por Orozco no decreció, pero cambió de signo. En marzo ya se quejaba, como lo habría hecho algún segundón amargado, de que Orozco y Rivera habían conseguido “que su nombre suene, y que suene en inglés”; que se dedicaban, es más, “a la caza de dólares”.¹⁰¹⁸ Los artistas de México estaban metalizados, en lo que Rivera descollaba.¹⁰¹⁹ Conforme pasaron los meses, De la Selva fue fustigando cada vez con más ganas a los pintores, pintores para turistas.¹⁰²⁰ Siqueiros también se quejaba de los turistas pero, pensaba De la Selva, cuando su oratoria le valiera suficiente atención ya encontraría él también compradores en los yanquis, “y entonces aplacará su cólera y bendecirá al turista”.¹⁰²¹ En septiembre de 1936, totalmente decepcionado y más quejoso que nunca, refugiado entre sus numerosas fobias, lo hecho por Orozco en la Universidad de Guadalajara le provocaba piedad:

Orozco tiene todo derecho a hacer al fresco lo que Blake hizo con tinta y colores fáciles, y a imitar desbordadamente a Giorgio de Chirico. Ello es una manera de darse cuenta de otros mundos plásticos más avanzados que

los nuestros; pero marca un definitivo descenso en su clara línea de desarrollo.¹⁰²²

La referencia al mural tapatío es transparente. ¿Por qué no le mereció el mismo comentario, así fuese despectivo, el mural de Bellas Artes? ¿Por qué referirse a él de esa manera elíptica?

El que sí señaló el fresco de Orozco, pero no precisamente para hablar bien de él, fue Justino Fernández. Este joven arquitecto, miembro del recién fundado Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, publicó en 1937 un recuento sobre el arte moderno y contemporáneo de México. No evadió las consideraciones críticas, que lo llevaron a su primer texto sobre el pintor. Este párrafo se convertiría después en un punto de referencia para su propio bochorno.

Podemos aventurarnos a decir que este artista también se encuentra en camino descendente. El medio ambiente norteamericano lo ha contagiado, y, aunque sus concepciones siguen siendo dramáticas, la tendencia a debilitarse es evidente. El fresco del Palacio de Bellas Artes carece de la magnífica factura que caracteriza sus primeros frescos; tiene algo de ilustración del “Saturday Evening Post”, hecha rápidamente como un croquis a gran escala, que le resta seriedad. Si se observan sus pinturas de Dartmouth College, se verá que allí la técnica es aún más teatral; su “Cristo destruye la Cruz” no consigue impresionarnos, a pesar de estar en carne viva; y Hernán Cortés, si bien tiene el interés de recordar a Don Quijote, es una figura irreal y acartonada, que no parece haber podido moverse alguna vez en la vida. Ojalá que nos equivoquemos y que podamos ver siquiera una obra más de este artista, *que se encuentre a la altura de sus primeras producciones [...]*¹⁰²³

1017 En el momento en que se publicaron estos artículos, el fresco de la Universidad de Guadalajara apenas estaba en proceso. Ver abajo, n. 1269. De la Selva se refirió muy despectivamente a dicha obra. No; la obra que estaba sobre la mesa, por así decirlo, era el mural de Bellas Artes. Es difícil suponer que el silencio de la Selva fuese casual.

1018 De la Selva, Roberto, “El arte en México; no tenemos arte socialista”, *El Nacional*, 5 de marzo de 1936, p. II.1.

1019 De la Selva, Roberto, “El arte en México; sistemas económicos”, *El Nacional*, 14 de abril de 1936, p. II.1.

1020 De la Selva, Roberto, “La influencia del turismo en nuestro arte”, *El Nacional*, 27 de septiembre de 1936, p. II.1.

1021 De la Selva, Roberto, “El arte en México; la urgencia del socialismo”, *El Nacional*, 10 de abril de 1936, p. II.1.

1022 De la Selva, Roberto, “Santos Balmori ha lanzado un reto”, *El Nacional*, 1 de septiembre de 1936, p. II.1, 2.

1023 Justino Fernández, *El arte moderno en México; breve historia-siglos XIX y XX*, México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937, p. 233. El subrayado es mío.

El subrayado es mío. Fernández dice en unas cuantas líneas todo lo que se le reprochaba a Orozco en silencio. Si en México se esperaba que sus nuevas obras se parecieran a las que había dejado antes de irse, su nuevo estilo desencajado y sintético (aunque moderado, si se compara con el Dartmouth College) no le gustó a nadie. No gustaban los autómatas ni los muñecos de cartón ("imitar desbordadamente a Giorgio de Chirico", decía De la Selva); se quería de nueva cuenta al franciscano de la Preparatoria, ese sí quiijotesco. Se pensaba que Orozco había recibido malas influencias en Estados Unidos, y ciertamente era ahí donde su manera de pintar se había modificado tanto. Gustaba todavía menos la exageración de los personajes que manoteaban; lo que podríamos llamar el "manierismo" del mural de Orozco: lo extremoso de las situaciones, lo desmedido de los escorzos, la falta de proporciones y de armonía, la asimetría, el desorden. Pero sobre todo, a Justino Fernández le molestaba que el mural no pareciera lo bastante culto; que pareciera inspirarse en la ilustración de revistas comerciales. La comparación entre el mural de Orozco y el *Saturday Evening Post* era una manera retórica pero eficaz de denunciar la invasión de lo público en este templo de las musas, en este cascarón de turrón. Lo que a Fernández le molestó fue la invasión de las categorías, la desaparición de las fronteras entre lo culto y lo popular. Su nota es muy semejante a la de Edward Allen Jewell sobre la New School for Social Research: postula como un reproche lo que percibe como cercanía entre el mural y los métodos compositivos, los lenguajes de la prensa popular. Orozco los conocía bien. La crítica de Fernández podrá haber fallado el blanco, pero no erró la dirección del tiro. Su arrepentimiento posterior, sincero e inteligente, no debe distraernos de lo que escribió en 1937; porque Fernández reprobó el fresco de Orozco *pero no lo describió*. Roberto de la Selva lo había descrito sin nombrarlo; ahora Fernández lo nombraba, lo

lamentaba, pero no decía nada de él y se salía por la tangente: hacía la descripción de otro mural.

El vacío crítico y la demanda

El vacío crítico que rodeó el mural de Orozco es su imagen negativa. Se esperaba de él que pintara *otra cosa* que, esa sí, estaba muy bien definida: debía pintar un fresco semejante a los de la escalera de la preparatoria que mostrara un argumento nacionalista. "Su alma latina, o quizá [...] el alma de un indio, vencido y amargado."¹⁰²⁴ La teoría de los temperamentos nacionales, la psicología de las naciones, la sociedad ordenada en castas; todo eso era admisible y hasta deseable. La "penosa caridad" de sus franciscanos era celebrada y esperada. Nada de eso se encontraba en el fresco de Bellas Artes:

Muchas veces nos hemos preguntado el significado de tanta morbidez en la representación de la miseria humana, ya que no se advierten en la obra del pintor algún signo que indique una esperanza en otro mundo mejor, y a la postre hemos llegado a la conclusión de que su mensaje espiritual no tiene más significado que ése: la miseria por la miseria. Así pues, nos muestra en su pintura la vida humana en actitudes desgarradoras (La Guerra), pues no se encuentran rastros de redención en ninguna de sus producciones. *Al espectador corresponde interpretar el mensaje de Orozco, en el sentido de reaccionar con la fe, en algo más [...] o bien, ver sólo con los ojos materiales, y entonces, no hay nada más que eso.*¹⁰²⁵

A Fernández le complacía poco lo que creía ver como una demanda del pintor ("Al espectador le corresponde interpretar"). Le parecía una demanda disfrazada de ausencia: la ausencia de símbolos espirituales, de símbolos de cualquier clase, de fe, de caridad

¹⁰²⁴ *Ibid.* p. 232

¹⁰²⁵ *Ibid.* p. 230

así fuera penosa, a todo eso se refería como una exigencia imposible de interpretar.

Sería más difícil comprender el silencio de Agustín Aragón Leyva. Aunque sí volvió a hablar de Orozco algún tiempo después, lo hizo de manera muy general y sólo para ponerlo como ejemplo de otra cosa: del uso de la cuarta dimensión.¹⁰²⁶ El mural de Orozco que, sin entrar en detalles por el momento, se refiere notoriamente a la ruptura y a la excepción, al cambio por la violencia, parecía responder efectivamente a sus expectativas; parecía, sí, una representación de ese peculiar evolucionismo pesimista, de ese amargo progresismo al que se había referido en sus artículos. ¿Por qué ese aparente silencio?

La pintura ha sido, hasta aquí, un fantasma: un personaje del que todo el mundo habla pero que no aparece más que fragmentariamente. De vez en cuando, un escritor deja que se le vaya la pluma y habla de muecas indescritibles, orgasmos lujuriosos y gritos en medio del desierto. Parece haber motivos para la acusación de que la crítica no está a la altura de lo que se pinta en México: es imposible comprender este mural a través de la crítica. Hay en la *pintura* una abundancia de nociones, los textos son los que dicen muy poco.¹⁰²⁷

Tendremos ahora que ver la pintura, pero con alguna advertencia previa. La ausencia casi absoluta de la imagen en la crítica de arte podría hacernos pensar que esta última es "la realidad", ignorada ingenua o maliciosamente por una crítica puritana o ciega. Nada de eso. Aunque en *Guerra* hay una verdadera multitud de figuras, ideas y dudas, también esa obra nos va a esquivar; también ella se irá por las ramas y nos dará la espalda sin responder a todas nuestras preguntas. La ausencia del objeto en casi toda la crítica no debe hacernos olvidar que

aquél también forma parte de un discurso; ese que, en la prosa de los amigos de Orozco, aparece como un vacío. La obra contiene respuestas para el público; y éstas quedan congeladas en un objeto que sólo cambia en la imaginación de los observadores. La permanencia física de la obra provoca a veces la ilusión de su transparencia: el cuadro es la realidad. "Habla de la pintura", recomienda la historiografía del arte, en la misma medida en que la vieja historiografía positiva recomendaba no separarse demasiado de los documentos. El mural de Bellas Artes no habla por sí mismo: no le dijo a sus contemporáneos nada que éstos quisieran poner por escrito.

Si ahora vamos a ver la obra no será para enmendar la plana a los escritores que (no) se ocuparon de ella; veremos cómo también está llena de problemas, de omisiones, de silencios.

¹⁰²⁶ Aragón Leyva, Agustín, "El retablo de Maese Toño", *El Nacional*, 9 de junio de 1935, p. roto 3, il.

¹⁰²⁷ A la inversa de lo que suele ocurrir respecto del arte abstracto, donde a veces hay un exceso de nociones muy específicas para una tela muda y ambigua.

El mural

Los dibujos preparatorios

Los primeros dibujos preparatorios que conocemos para este mural son muy simples: grupos de figuras que se dirigen hacia el espectador y lo enfrentan, como manifestaciones de sombras. En un caso, las figuras parecen volar. En los bocetos para esta primera etapa no aparece ninguna indicación de las proporciones de la superficie a pintar. Muestran, una y otra vez, a un hombre que ataca a otro hombre; lo atraviesa con una espada; se inclina hacia él cuando está tendido.¹⁰²⁸ (II. 245 y s.) No estamos ante una escena de "lucha", como podrían hacer pensar los títulos asignados a los dibujos. Se trata de un homicidio y así aparece en la versión final. La ventaja de una de las figuras es nítida, y esa disparidad lleva a la muerte de uno de los dos y no, de ninguna manera, al riesgo de que el agresor pierda la vida. No se ve, pues, lucha alguna. Si hacemos una comparación, veremos que en la versión final hay un par de diferencias: el ataque es más cercano. Tiene menos aspecto de esgrima y más de ataque cuerpo a cuerpo. En los dibujos, los hombres que luchan no se distinguen más que por su condición respectiva de víctima y verdugo; en el mural, este último está desnudo, lo que transforma la imagen intuita por Orozco en una alegoría: es la irracionalidad contra la civilización... No vayamos tan rápido.

Orozco organizó la composición entera alrededor de las dos figuras ya mencionadas. Hay por lo menos dos dibujos en los que ya están consideradas las proporciones del muro. (II. 247 y s.) Al temple, como todos los que he reseñado, y con pincel, Orozco trató de insertar la escena de la ejecución en

una superficie apaisada y larga. En uno de los bocetos, el atacante incluso levanta una rodilla; en el otro su agresión parece menos ágil, más pesada. Orozco incluye las dos variantes de su idea: hay una figura que ataca a otra de pie, y también un ataque sobre una figura presumiblemente tendida (en ambos dibujos, a la izquierda). A la derecha aparece una bandera y, en el fondo de los dos bocetos, cuatro cabezas monumentales. Quizá Orozco jugó con una idea semejante a la de un fresco muy posterior: *Juárez y la derrota del Imperio*, de 1948, en el Museo Nacional de Historia. En todo caso, en los últimos bocetos para el mural ya no queda rastro de los rostros monumentales, a los que sería arriesgado atribuirles personalidad.

De los bocetos conocidos que restan por analizar, me voy a concentrar en los que muestran diferencias significativas con la versión final. (II. 249 y s.) En el que reproducimos están el asesinato en el centro y, a la izquierda, el segundo asesino ya vio convertirse su cuerpo en un imposible engrane espiral. Las masas humanas que van hacia los dos extremos están caracterizadas. Que el boceto muestre en detalle sólo la parte inferior indica que Orozco ya pensaba pasar al muro;¹⁰²⁹ así lo muestran también los trazos cuidadosamente medidos. Pero abajo hay algo que difiere notablemente de la versión final: no están las tres mujeres que acabarían por volver notorio el fresco de Bellas Artes. Hay, del lado izquierdo, una mano gigantesca que sale de la tierra para mostrar un libro abierto. Del lado derecho, otra mano empuña un saco, ¿de monedas? Cabe decir que en esta escena ya aparecen dibujadas numerosas víctimas, hombres atravesados por cuchillos, cabezas y cuerpos cadavéricos que en la versión final Orozco pintó pálidos y verdosos. Lo que no aparece son los cuerpos tendidos en el piso que sí

¹⁰²⁸ Los dibujos que se mencionan pertenecen a la colección del Instituto Cultural Cabafias o bien aparecen reproducidos en Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 299-303.

¹⁰²⁹ En esta época, Orozco hacía dos dibujos detallados que luego transportaba al muro: uno de la mitad superior y uno de la mitad inferior de cada tablero.

había dibujado en sus primeros bocetos. En un dibujo más han desaparecido las manos y, abajo a la izquierda, Orozco añade una cabeza tirada boca arriba. Por desgracia, nada nos autoriza a suponerle cualquier identidad simbólica, de clase o de género.¹⁰³⁰

Orozco reelaboró la composición completa a partir de este problema. Añadió dos figuras importantes: una figura femenina tendida de espaldas; mejor dicho *la* mujer tendida de espaldas, y una caja fuerte abierta.¹⁰³¹ Un débil intento de conservar el saco lleno de riquezas fue sustituido de manera definitiva por una cabeza de mujer más, en tanto que una tercera cabeza fue colocada bajo la caja fuerte. Los trazos generales, la disposición de las figuras sobre el tablero no fueron alterados significativamente por todos estos cambios. Los bocetos en los que Orozco trabajó sobre estas figuras sólo muestran la mitad inferior del tablero. Orozco no tenía dificultades con las proporciones de sus figuras; su principal problema estaba en el significado. Tampoco se trataba de un problema formal: el libro está abierto, la caja fuerte está abierta y la mujer, por cierto, lo está igualmente. En cualquiera de sus posibles versiones, el mural iba a repetir varias figuras: las cabezas monumentales de la primera versión; las manos de la segunda; las cabezas femeninas de la tercera. Los violentos contrastes luminosos que Orozco puso en el fresco son visibles desde los primeros bocetos. La paleta, la gama cromática, es la misma que usó en el Dartmouth College, y que se basa en la contraposición del azul cobalto, el verde cromo, el gris y las flamas amarillo de cadmio y rojo. No: el problema al que se enfrentó Orozco se refiere definitivamente a los símbolos.

No es solamente que la adición de la mujer implicara un matiz en la interpretación del conjunto. Lo que estaba

en juego era mucho más que eso: de lo que se trataba era de reforzar el sentido alegórico de la composición; de volverla "composición" en el sentido académico del término, de volverla alegoría. Los primeros dibujos del homicidio nos muestran una visión alucinada y terrible. En ella importaba la velocidad con que se realizaba la matanza, la dirección de las figuras, su desequilibrio, su movimiento. El cuerpo femenino cambia las cosas. Convierte la visión en símbolo; en parte y no en todo. Ahora el asesino y su víctima, en los que se ha señalado aún más la superioridad del primero poniéndolos en una relación más estrecha, son un grupo subordinado. Otra figura preside el conjunto. Llama la atención del espectador, se impone en la memoria, es buscada por los fotógrafos que tratan de lograr una toma lo mejor posible de este tablero, interrumpido por dos pilares. El problema del mural ya no es la muerte del señor en mangas de camisa, sino la mucho más notoria señora tirada de espaldas que sonríe. Fue un cambio radical, gigantesco, importantísimo, apasionante; decir menos sería evadir el problema. El tablero es una invitación a la iconología en el sentido mejor del término: exige ser incorporado a la historia de las ideas. No me refiero solamente a las buenas ideas.

La anécdota y la idea

"Anécdota" es una palabra impopular en la pintura: se usa para descalificar la narración. Nada más *prosaico*, es decir, referido a la prosa, que la anécdota. Recordemos que, folleto publicado al concluirse los frescos del Dartmouth College, Orozco aseguró que "en cada pintura [...] siempre hay IDEA, nunca una ANÉCDOTA". Esta última, dijo, se formaba solamente en la fantasía del espectador.¹⁰³² Pero cuando Orozco niega que su pintura sea anecdótica lo que quiere

1030 Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 303, reproduce el boceto.

1031 *Ibid.* p. 309.

1032 Traducido por Justino Fernández, *Textos de Orozco*, p. 51.

negar es su trivialidad. Narrar la acción es posible: *aquí están matando a un hombre*. Lo que Orozco quería era que esa escena se viera como conjunto trascendente, que se buscara el orden oculto, que se viera por los significados de los símbolos, que se ponderase la simetría de las figuras, que el ojo se dejara arrastrar por la hostilidad de las líneas e intuyera en esa violencia un eco de la significación de la obra. Seguramente una parte de la animadversión contra esta obra se pueda explicar por la transgresión de los críticos, que incurrieron en la narración. Porque Roberto de la Selva no había evitado la narración: había hablado de “clímax de lujuria, [...] locura masoquista o sadista”. Al ver cada obra, había imaginado la historia completa: los aullidos de Hécuba, incluso el “llanto con berrido y mocos”.

Desde el siglo XIX, la Academia había acostumbrado al público a imaginar la historia en cada uno de los cuadros con un rigor narrativo semejante al que hoy se exige de cualquier película de acción.¹⁰³³ El desprestigio del arte “literario” acabó con esa costumbre durante el siglo XX, pero en México no había ocurrido nada por el estilo. Los muralistas hacían pintura de Historia. No es casualidad que hubieran sido buscados como ilustradores de libros; en el caso de Orozco, para *Los de abajo* (sólo es una novela, pero para los escritores “revolucionarios” de los años veinte y treinta era la novela). Tampoco es casual que la crítica evocara una y otra vez su *Franciscano* de la preparatoria: sobre esa composición podía explayarse acerca de los sentimientos del fraile, el sufrimiento del indio, el significado de sus muecas. No estaban equivocados: todas esas cosas podían verse, efectivamente, en la pintura.

En consecuencia con esa demanda, Orozco pintó un mural donde, me adelanto a decirlo, el esoterismo aparece bastante mitigado. La anécdota, los gestos de los personajes, la situación, todos esos factores importan para la “lectura” de la obra. Aunque ésta puede ser esotérica, los gestos son tan desorbitados, la situación tan inusual y los contrastes tan grandes, que no hace falta el diccionario. Voy, pues, a interpretar la anécdota.

La masa y el caos

Alfredo L. Orozco me relató que, cuando su padre pintaba en el Palacio de Bellas Artes, él le llevaba a la hora de la comida un discreto *lunch*. En el balcón de enfrente trabajaba Diego Rivera, a quien solían ofrecerle una canasta llena de tacos. Orozco se burlaba de la glotonería de su rival. Tras el frugal almuerzo se daba a un ejercicio pictórico para el que le habrían servido algunas calorías adicionales. Porque, en una revisión cuidadosa, resultará que mientras Rivera digería, trabajaba minuciosamente. Su fresco fue dividido para su realización en una infinidad de “tareas”: cada figura, a veces cada cabeza, fue hecha por separado. En comparación, Orozco dividió su composición en menos tareas, y de mayor tamaño. Pintó grandes superficies con pinceladas voraces y opacas. La descripción, si fuera minuciosa, traicionaría el sentido de la obra. Sometería al examen el detalle ahí donde el autor ha querido mostrarnos las líneas generales de la composición.

Orozco ha tenido cuidado con la disposición de sus personajes: ha actuado como director de escena, y sólo después como pintor. Aquí hay figuras que son fondo y otras que son primer plano; unas son personaje y otras son coro; unas son actores y otras son telón. Estamos en una arcaica trinchera donde extrañamente, los dos ejércitos se dan la espalda unos a otros y sólo

¹⁰³³ Véase a este respecto la manera completamente “literaria” en que describe Crow el cuadro de Greuze, *La novia pueblerina*. Dicho autor mimetiza su propio estilo con el de los críticos de arte a los que analiza. Thomas F. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, p. 198-200.

hay dos personajes que se combaten. Su separación nos permite ver el fondo en llamas. No sólo es el fondo: todas las figuras en el centro caen sobre el mismo punto, como si se tratara de una cuña. Si este tablero tiene al movimiento como uno de sus temas principales, ese movimiento es de apertura y, al mismo tiempo, de intrusión: el puñal que se clava en el hombre, los fusiles que se clavan en el suelo, la hoguera que se abre ante el espectador, todo habla de penetración y apertura. Las figuras gesticulan o ríen, se matan, se repiten rítmicamente: puñal tras puñal en un sentido; cabeza tras cabeza en el otro; un cuerpo sobre otro hacia la izquierda; un brazo en pos del que sigue hacia la derecha. En esta composición no hay líneas verticales u horizontales. Las diagonales se cruzan como si se tratara de un combate; se enfrentan, se hacen la guerra unas a otras o se separan al ser violentadas.

Las masas que aparecen en el fondo están divididas en dos. Las que van hacia la izquierda miran hacia su destino con resolución, las que van hacia la derecha tienen rostro de espanto; unas levantan el puño, las otras son sujetadas del brazo; unas son arrastradas, las otras caminan decididamente; el hombre-máquina con el cuchillo en la mano, del lado izquierdo, es un verdugo, en el lado opuesto sólo encontraremos víctimas; todas las máquinas del lado izquierdo son puntiagudas, agresivas: husos o turbinas, imposibles engranes en espiral, del otro lado las máquinas son orgánicas y podrían confundirse con la masa de cadáveres; de un lado la máquina triunfa, del otro la descripción anatómica es minuciosa, la carne atravesada por una bayoneta se nos presenta como último argumento (el simple cuchillo del lado derecho, tosco y primitivo, es distinto de la máquina sofisticada que apuñala del lado izquierdo, aunque con una herramienta igualmente tosca).

Si el primer título de este mural fue *Guerra*, como afirma Raquel Tibol, se trata de un extraño conflicto en el que los

contingentes se dan la espalda.¹⁰³⁴ Hay, es verdad, dos figuras que luchan en el centro; pero el contexto se refiere al caos más que a la confrontación de dos ejércitos: a la incompatibilidad de todo, al desorden como norma, a "la destrucción de todas las cosas". Ninguna dirección parece libre de acechanzas. La caja fuerte violada nos remite a una obra de 1924, destruida, de la que sólo nos ha llegado el título: *Tropas defendiendo a un banco contra los huelguistas*.¹⁰³⁵ Nada sabemos de dicha composición, que seguramente no fue siquiera terminada; pero el título nos señala un camino. Los huelguistas sólo habrían podido asaltar el banco si la huelga hubiera sido general; una que, como decía Georges Sorel, no fuese una interrupción específica de labores en una fábrica, sino la guerra social generalizada.¹⁰³⁶ No sabemos si eso representaba el tablero destruido de la Preparatoria; lo que sí sabemos es lo que aquí se ve, muy distinto de la mitología socialista. Aún suponiendo que esta fuese una escena de la lucha de clases, como quisiera la crítica tradicional, lo que es visible no es la organización y mayor grado de conciencia que pregonaba el socialismo para la clase proletaria, sino el caos. La masa mejor organizada que se ve del lado izquierdo, más sofisticada y resuelta, no lucha: se encamina hacia el futuro y se aleja. No es una masa proletaria, sino una élite de iniciados; no combate al enemigo, se aleja de la guerra.

Orozco ha visto mucha pintura alemana antes de realizar este fresco,¹⁰³⁷ y de esa observación me interesa señalar un aspecto: el sitio en el que se ubica la escena. Se trata de un espacio público, puesto que es el escenario de la lucha social; pero no hay mayores detalles sobre el mismo. No es,

¹⁰³⁴ Tibol, *José Clemente Orozco*, p. 135.

¹⁰³⁵ Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 324, afirma que ese era el título del tablero que pintaba Orozco antes de ser expulsado de la Preparatoria.

¹⁰³⁶ Sorel, "El sindicalismo revolucionario", p. 13.

¹⁰³⁷ Ver abajo, nota 1065.

ciertamente, el paisaje de pirámides egipcias de sus primeros murales; tampoco son los llanos y colinas mexicanos que pintaba en la segunda mitad de los años veinte; no es, tampoco, la escena urbana que aprendió a representar en Nueva York; y, para llevar las cosas al extremo, tampoco se trata de los paisajes simbolistas, casi surrealistas, como *Aquella noche*, realizados en Nueva York y que resultaban casi una síntesis de todos los anteriores. El espacio aquí es el que Orozco anticipó en el *Prometeo* del Pomona College, aunque en aquel caso sí había algunos acantilados mitológicos que situaban la escena en la Grecia antigua, según los gustos de sus amigos del círculo délfico. La falta de especificidad del espacio es radical: no nos es visible ninguna superficie bajo el desorden y, en el fondo, sólo atisbamos algunas llamas, sin que se nos brinden detalles de lo que se quema. Aunque tanto esta como otras escenas que pintaría Orozco en los años sucesivos podrían calificarse de *callejeras*, la calle o cualquier otro sitio están ausentes. Hay, pues, *espacio*; pero no *sitio*, *lugar*. Porque este no es tampoco el "todo el mundo" aprehensible en el fresco de Rivera, del otro lado del balcón, donde se nos muestran *simultáneamente* y por la magia de la televisión, escenas neoyorquinas y soviéticas. Si la escena que pintó Orozco es universal no se debe a la amplitud del espacio en que está ubicada, sino, por el contrario, a la escasez de sitio. Aquí "universal" equivale a la no existencia de lugar, a la ubicación de la escena en un espacio que no lograremos ubicar pese a sus abundantes puntos de referencia: las máquinas tiradas, las que se ven entre las llamas al fondo, las que se amontonan a los lados, las direcciones de los contingentes, la bandera que enarbola uno de ellos, la figura central, bien plantada en un suelo que no vemos.

La violencia del gesto

No sólo se nos cuenta la historia, muy conocida en los años treinta, de dos ejércitos que han elegido direcciones distintas. Orozco añadió en el centro de la composición a un hombre desnudo y vigoroso que asesina a otro personaje vestido, valdría decir civilizado. Los rifles han sido enterrados, las bayonetas han sido abandonadas, sólo la navaja permanece en la mano del ejecutor. La víctima levanta uno de sus brazos, está en cucullas, cae; el otro lo sujeta, se apoya en él, también parece un poco pesado, también parece caer.

La narración sería imposible sin las tres mujeres que sonríen en la parte inferior. Entre ellas hay diferencias. Orozco se esmeró en hacer menos atractivas a las del lado derecho; la mueca de "la chata", como algunos le dicen, podrá parecer monstruosa a más de uno, pero no se trata de un monstruo bizco y pintarrajeado. Es difícil decidir qué significan la posición de la mujer y su gesto. Las alusiones al materialismo y la lujuria nos hacen pensar que los contemporáneos de Orozco vieron la pintura de un orgasmo. La expresión sería, entonces, de placer; uno que la crítica se apresuró a calificar de transgresor o trágico. Precisamente el nerviosismo de los escritores nos indica que aquí hay un problema sin resolver. Podría ser que la representación del placer fuese incómoda, aunque lo dudo. La literatura mexicana, con todo y sus gazmoñerías, ya había hablado en términos bastante concretos, equívocos si se quiere, del placer femenino; y lo mismo había sucedido en las artes plásticas con la obra de Julio Ruelas. Éste había dibujado a cientos de mujeres revolcándose y contorsionándose. (II. 251) Todo ese "público" simbólico, toda esa "opinión pública", educada primero por la Academia y luego por Rivera y el propio Orozco para ponderar la dignidad de las figuras, la serenidad de sus gestos y ademanes, la armonía de sus proporciones, la nobleza de sus sentimientos; educada, en fin,

para ver Pintura de Historia como se concebía en las academias de la era moderna, no pudo soportar tanto. Como decía Jorge Cuesta, el marxismo-leninismo-trotskyismo de Rivera era muy tolerable en un museo; había, además, la posibilidad de una explicación doctrinaria. Nada de eso era pensable del tablero pintado por Orozco. El hecho es que este mural pudo permanecer en un edificio del gobierno, lleno de mármol, granito y alegorías del progreso, al que se llamó con mucha pedantería "Palacio de Bellas Artes"; ello lo ha hecho susceptible de reproducción en una variedad de materiales impresos: desde catálogos sobre el pintor hasta carteles de promoción turística. No fue, pues, una imagen *tan* intolerable si la burocracia mexicana pudo convivir con la desnudez de la mujer, su mueca, su falta de decoro académico y todo lo demás que se quiera imaginar. ¿A qué atribuir, entonces, el silencio?

La mujer está sola: nada nos autoriza a hablar de parto, coito, masturbación o -- dado que nada sabemos-- asesinato. No está claro si es víctima o bacante. Nada la amenaza, pero sus piernas tienen un color verdoso, la exposición de su cuerpo no es de ninguna manera rutinaria y su mueca congelada, su cabeza torcida no hacen sino aumentar nuestra incertidumbre. ¿La suya es "muerte chiquita" o muerte a secas? Ningún crítico se atrevió a decidir definitivamente si se trataba de un "llanto con berrido y mocos", de un "clímax de lujuria" o, peor aún, si lo que se mostraba eran ambas cosas al mismo tiempo. La ambigüedad de esta figura nos remite a un problema cultural vasto. Desde el siglo XIX, artistas y literatos de todas las raleas, pero en especial los simbolistas, habían hecho del cadáver femenino un motivo de representación equívoco; bastaría recordar a Dante Gabriele Rossetti y Elizabeth Siddal. Al avanzar el siglo XX, los artistas alemanes hicieron del asesinato sexual un *leit-motiv* de su producción; hasta el punto que alguna estudiosa feminista se ha preguntado si toda

esa fruición homicida, aunque simbólica, no se canalizaría después, socialmente, hacia el asesinato de judíos.¹⁰³⁸ El hecho es que, durante décadas, se habían vuelto familiares incluso en la prensa popular los cuerpos de víctimas femeninas que, extáticos y tensos, hacen sospechar algún placer en su sacrificio; una duda que también sería legítimo proponer sobre algunos dibujos de Posada.¹⁰³⁹ La víctima parece exigir su muerte. Sería peligroso interpretar tan de prisa este tablero del que entendemos tan poco; y más aún seguir las huellas del feminismo en su atención exclusiva sobre lo femenino. Esta imagen, que tanto recuerda la obsesión weimariana con el cadáver de mujer, es imposible de dividir. Van juntos la chata y los dos personajes que pelean. Estos últimos nos van a mostrar la llave para comprender el conjunto.¹⁰⁴⁰

Pero hay que decir más sobre el problema de la misoginia, que en los años treinta era parte de la retórica política. Sería, por supuesto, muy cándido "descubrir" que Orozco o cualquiera de sus contemporáneos eran machistas. Sería peor decir que su discurso misógino tenía la intención de perpetuar el sojuzgamiento de las mujeres, su segregación de lo público, su sometimiento a la familia. Lo más probable es que esa

¹⁰³⁸ Ver María Tatar, *Lustmord, Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995. Especialmente los capítulos dedicados a Otto Dix, George Grosz y Murnau.

¹⁰³⁹ Véase, por ejemplo, Anderson, *The Printed Image*, p. 195. Ante la estampa de un vampiro que asesina a su víctima, hace la siguiente reflexión: "What is most disturbing about this image is not just the passivity of the victim, but the suggestion that she may have enjoyed her victimization. Let us, for example, take a second look at the Newgate Calendar's depiction of the corpse of Creenacre's victim, Hannah Bromn. Is there not a certain ambivalence in this image? Can we be sure of the meaning of Mrs Brown's stiff-looking legs and feet? Was he in the early stages of rigor mortis or still rigid with the sexual excitement of her last living moments? And what of Varney's victims? Did their backs arch in pain or the pleasure of masochistic eroticism?"

¹⁰⁴⁰ Ya Julio Ruelas había asociado, en la *Revista Moderna*, la muerte y el placer con el cuerpo femenino

condición femenina fuera, para Orozco y sus contemporáneos, parte del orden "natural": no una construcción social que fuera necesario reforzar, sino un discurso disperso, ambiguo, sin intenciones explícitas y, por eso mismo, mucho más poderoso y autoritario. *¿Para qué, entonces, todos esos desplantes?* El discurso, el saber desordenado y machista sobre lo femenino que se puede ver en el mural de Orozco, no estaba dirigido a las mujeres y tampoco hablaba de ellas. Era un discurso político. Como tal, era de hombres y para hombres. Este es el *quid* del problema, aunque para demostrarlo tendré que seguir tres pasos. Primero mostraré cómo el punto de partida para la iconografía del mural era una oposición entre *naturaleza* y *cultura*, entre *primitivo* y *evolucionado* donde lo femenino era, desde luego, lo más afín a la primitiva naturaleza. Será precisamente el gesto de "La Chata", que tanto perturbó a los críticos, el que nos lleve a esa conclusión. En seguida, mostraré cómo Orozco subvirtió el esquema que oponía naturaleza a cultura. Aunque dejó intacto su detestable machismo, asimiló a la mujer con la tecnología, y a ésta con una "naturaleza" desordenada y voraz. Esta transgresión del código es la explicación de la hostilidad que la crítica de arte reservó para el mural, pues hacía difícil o imposible el proyecto de purificación personal, historiográfico y estatal que daba sentido a los discursos públicos, ya fueran estos esotéricos o abiertos, en el México de principios de los años treinta.

El hombre y el gorila

Tanto el cadáver femenino como la lucha entre los varones eran tópicos en la obra de Orozco. En sus primeros murales de la Escuela Nacional Preparatoria había mostrado a un hombre que acuchillaba a un gorila, refiriéndose al iniciado que renacía a su nueva vida, liberado de sus apetitos y

pasiones.¹⁰⁴¹

Ciro B. Ceballos había publicado años antes una historia que viene mucho a cuento. Modernista de segunda fila, Ceballos fue ideólogo carrancista durante la revolución, cuando advirtió a los revolucionarios norteros que estaban en peligro de adquirir los vicios de las razas inferiores que habitaban la mesa central.¹⁰⁴² Más tarde fue escritor penerrista. Antes, en 1903, Ceballos se entretenía con narraciones irregulares llenas de signos de admiración y, como dice Octavio Paz del primer Tablada, de "pecados suntuosos". *Un adulterio* narra el drama de un Rogelio Villamil, en las últimas de la tuberculosis, que desea morir ante su incapacidad de encontrar el amor espiritual. Todo era inútil.

Un pie, una mano enguantada, una garganta desnuda, tenían el privilegio de llenarle siempre el encéfalo de pensamientos obscenos y alucinaciones nocturnas y de lujurias desconocidas.¹⁰⁴³

Pues bien, este buen señor lujurioso conoce en uno de sus paseos silvestres a una dama escocesa en la que cree reconocer las altísimas cualidades que exige de la santa pura y resplandeciente. Geraldina es viuda, aunque asegura ser virgen, y se hace acompañar por un gorila. Rogelio se casa con ella y, oh decepción, "la virginidad de la mujer era más mentirosa de las fábulas [...] isu cuerpo estaba tan mancillado como el de la última Loreta!"¹⁰⁴⁴ Al borde mismísimo de la muerte, Rogelio descubre a Geraldina fornicando con el gorila. El animal, furioso por su presencia, lo estrangula y luego reflexiona sobre sus posibilidades de superación.

1041 Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", p. 93.

1042 Knight, *The Mexican Revolution*, p. 236, 474.

1043 Ciro B. Ceballos, "Un adulterio", en *Un adulterio*, México, Premiá-Cultura-SEP, 1982, p. 19.

1044 *Ibid.* p. 41

Quizá desde las imperfectas voliciones de su cerebro oscuro las aspiraciones evolutivas ritmadas por los clamores del orgullo alerta le murmuraban muy cerca del oído... ¡¡¡Serás como un dios... como un dios... como un dios!!!¹⁰⁴⁵

Pero ni siquiera el gorila tenía asegurada su apoteosis. Ceballos hizo una especie de estribillo del párrafo que cito en seguida, y que aplicó a casi todos los personajes varones de su texto, simio incluido:

Sentía aproximarse toda la inmundicia bíblica de la varona condenada que ofrece siempre al idealismo sideral del hombre enamorado, la llaga incurable que sangra, la llaga que apesta, la llaga que pudre, que contamina, que mata, la llaga maldita, ¡la llaga...!¹⁰⁴⁶

Recordemos ahora que en la Preparatoria Orozco había incluido a un hombre luchando contra un gorila, en lo que podría verse un eco de la historia de Ceballos. Ésta se inspiraba en una novela de Prosper Mérimée: *Lokis*, muy semejante a *Un adulterio* salvo que ahí era un oso el que violaba a una dama lituana.¹⁰⁴⁷ Significativamente, Justino Fernández creyó ver “uno oso” ante el tablero preparatoriano.¹⁰⁴⁸

“Los desmayos ninfómanos de una santa”

No podría comprobar que Orozco haya leído a Ceballos. Ni siquiera lo sospecho. Lo anterior sólo es una comparación que se apoya en el cuestionable principio de que todas las “expresiones” de una cultura dada están, de alguna manera secreta, relacionadas. Incluso en esos términos podrá parecer desafortunada. El triángulo del

(gozoso) cadáver femenino y la lucha masculina entre civilización y barbarie es común a Ceballos y Orozco. Pero el relato de Ceballos es fetichista, y el mural de Orozco no. *Un adulterio* presenta a Geraldina como un personaje casi invisible de tan vaporoso; pero cuando se refiere a “la mujer”, “la varona”, desgrana una y otra vez su horror por la avidez de “la llaga incurable que sangra, la llaga que apesta...”, etc. No podríamos atribuirle al mural de Orozco esa precisión obsesiva, esa reducción genital. Orozco no era Courbet y esa “llaga” es justo lo que *no* aparece en el mural. Las expresiones de Roberto de la Selva (“lamento desgarrador... llanto con berrido y mocos... clímax de lujuria... epilepsia mental”) se refieren *al rostro* de “La Chata”. ¿Cómo, pues, podemos ir más lejos en la interpretación de ese rostro?

Guillermo Dellhora, jacobino italiano avencinado en México, publicó en 1929 un libro titulado *La Iglesia Católica ante la crítica en el pensamiento y en el arte*. El texto era un resumen rabiosamente anticlerical de la historia de México, ilustrado con caricaturas de la revista italiana *L'asino*.¹⁰⁴⁹ Tenía, además, numerosos comentarios tremendistas e iconoclastas sobre algunas obras de arte vaticanas: los frescos de Miguel Ángel, las esculturas de Bernini. Dellhora veía detrás de todas ellas frailes concupiscentes y papas libertinos. El texto está dedicado, muy acorde con las circunstancias políticas de México en 1929, a Calles y a Portes Gil, que luchaban “para que el pueblo humilde, libre de las cadenas del pasado, alcance al ansiado bienestar.”¹⁰⁵⁰ Tenía, además, un prólogo de otro enemigo

1045 *Ibid.*

1046 *Ibid.* p. 21

1047 Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, p. 335-336.

1048 Véase Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados...”, p. 93.

1049 Existe una edición facsimilar de esa revista que tiene, además, un estudio introductorio. Por desgracia, las autoridades de la UNAM dieron en la estúpida idea de ejercer un recorte presupuestal precisamente en la inútil partida de bibliotecas, por lo que no me ha sido posible conseguir dicha publicación.

1050 Sic. Guillermo Dellhora, *La iglesia católica ante la crítica en el pensamiento y en el arte*, México, Ediciones Dellhora, 1929, frontispicio.

de la Iglesia (y de Dios): el Doctor Atl. Excarrancista, compañero de jacobinismo de Orozco en *La vanguardia*, el pintor celebró esta crítica contra “la prostitución del clero.”¹⁰⁵¹ Nostálgico de sus años en Italia, Atl recordó las caricaturas de Galantara en *L'asino* y aclaró lo evidente: “La publicación de esta monografía viene [...] a sancionar [...] las medidas que el actual Gobierno de México [sic] ha tomado contra la Iglesia Católica [...]”.¹⁰⁵² Lo que no era tan obvio eran las estrategias que Atl compartía con Dellhora para la descalificación de su adversaria. El Doctor Agua recordaba a Santa Catalina de Siena en sus quejas contra la “concupiscencia y [...] la inmundicia de la Iglesia [...] ¡Ay de mí [exclamaba la santa] que aquello que Cristo conquistó sobre el madero de la cruz, se gasta con las prostitutas!”¹⁰⁵³

Una y otra vez, Dellhora hizo suyo este tópico, este lugar común retórico, especialmente en sus comentarios de obras de arte: “[...] el fraile escondía y esconde, su rapacidad, su ferocidad y su concupiscencia”;¹⁰⁵⁴ los murales de Giotto eran una protesta contra la Iglesia, “tan corroída por los placeres terrenos”.¹⁰⁵⁵ Valdría recordar que las caricaturas de Orozco, sobre todo las publicadas a partir de su colaboración con el Doctor Atl en *La Vanguardia*, estaban igualmente llenas de curas libidinosos, incontinentes, majaderos, simoniacos y feos. (II. 252)

Ahora bien: este tópico jacobino, que podríamos rastrear mucho más atrás, exigía el máximo detalle en las descripciones del placer fustigado. Ante el éxtasis de la *Santa Teresa* de Bernini, Dellhora describía así “los desmayos ninfómanos de una santa” (II. 253):

la frente parece [...] perlada de frío sudor; en

los ojos entreabiertos, como si quisieran ver el íntimo goce [...] demuestra un relámpago de voluptuosidad; la nariz es sutil, la boca semiabierta.¹⁰⁵⁶

Para mayor abundamiento, citaba la opinión de Taine: “[...] el momento culminante llega; ella gime: la sensación es agudísima”.¹⁰⁵⁷ Y más aún, ante *La Beata Ludovica Albertoni*, del propio Bernini, no sólo confirmaba “el íntimo sentimiento erótico del catolicismo”; también lo escandalizaba que la Iglesia propusiera para la devoción semejantes “fenómenos de patología humana”.¹⁰⁵⁸ (II. 254)

Vayamos más lejos: Dellhora hizo suyas las opiniones de un obstetra, G.E. Curatolo, que creía haber encontrado en los medallones de las bases de las columnas del baldaquino de San Pedro, también berninianos, la historia de una seducción y un parto. Resulta que un sobrino de Urbano VIII habría seducido a la hermana de un discípulo del escultor. En venganza, este último habría retratado a su protegida en los rostros que coronaban dichos medallones. Esta es la descripción de Dellhora (II. 255):

Figura I. La jovencita aparece con suaves y tranquilos lineamientos, en una expresión de espiritual dulzura, inocencia e ingenuidad. El escudo, figurando el seno y el vientre, tiene dimensiones normales.

Figura II [...]: La jovencita seducida aparece con las primeras angustias y las primeras señales de la maternidad.

Figura III [...]: Los primeros sufrimientos del embarazo. La expresión que el arte ha logrado en este tercer escudo, alcanza la ideal perfección anatómica, y es notable la fuerza con que se logró estereotipar el momento más doloroso de la gestación.

Figura IV [...]: Los espasmos del parto son visibles. El drama fisiológico y psicológico a un mismo tiempo, es evidente.¹⁰⁵⁹

1051 *Ibid.*, s.p. El subrayado es mío.

1052 *Ibid.*

1053 *Ibid.*

1054 *Ibid.*, lámina VII.

1055 *Ibid.*, lámina XII.

1056 *Ibid.*, lámina XVIII.

1057 *Ibid.*, lámina XIX.

1058 *Ibid.*, lámina XXV.

1059 *Ibid.*, p. 351.

Y Dellhora no se quedaba ahí. En la parte inferior de cada mascarón, el ojo clínico del profesor Curatolo había encontrado...

[...] Los órganos genitales de la mujer en las diversas fases, desde la virginidad, en el periodo del trabajo del parto, hasta la maternidad.¹⁰⁶⁰

Recordemos ahora a Ceballos ("la llaga que sangra", etc.). En los rostros femeninos extáticos de las santas berninianas, Dellhora veía una "patología": una imperfección o, peor aún, el síntoma de una enfermedad ligada estrechamente a lo femenino. El rostro gembundo de la mujer fatal remitía a una variedad de tópicos del positivismo, el jacobinismo y el simbolismo. Éstos podrían agruparse en dos parejas de categorías opuestas: purificación y polución ("la llaga que apesta", "fenómenos de patología humana"), a propósito de los órganos sexuales; serenidad y placer ("llanto con berrido y mocos", "la sensación es agudísima"), en lo que se refería al rostro femenino. Y este poderoso artefacto retórico se utilizaba para referirse a la evolución y al progreso: el gorila de "Un adulterio" deseaba ser "como un dios"; Atl deseaba que el pueblo quedara libre de "las cadenas del pasado".

Pero si es así, y si el fresco de Orozco notoriamente hacía uso de un tópico bastante conocido, si la mayor parte de los críticos que hemos reseñado habría convenido ya sea en sus implicaciones evolucionistas, misóginas o jacobinas, si no es que en las tres, ¿cuál era el problema? Lo que ocurre es que, al mostrar el tópico usado por Orozco, hemos dado apenas el primer paso. Hay que ver también cómo y para qué lo usó: de que quería convencer.

"Tanta civilización me abrumaba"

Entre Orozco y Ceballos mediaba el abismo de la calidad, pero su misoginia era casi idéntica. Si ahora nos ocupamos de la misoginia de Orozco, y también hemos tenido que ver la de sus críticos, es porque no se trata de un problema secundario en esta obra. Ignorarlo sería absurdo. Si algo resulta escarnecido en esta imagen no es "el hombre", sino la mujer. Pero decir lo anterior es muy poco. La historiografía feminista se queda corta cuando se conforma con señalar el consenso masculino contra las mujeres. Es necesario mostrar las maneras de ese consenso, las diferencias entre los discursos sexistas, sus intenciones, que no siempre están relacionadas con el género. Este sería el momento, si tuviéramos prisa, de lanzar alguna hipótesis acusatoria, como que el fresco de Orozco resulta de la ansiedad masculina acerca de los deseos emancipatorios de las mujeres. La imagen del marido malhumorado es una muy pobre explicación. Las cosas son más complicadas y menos tranquilizadoras: no hay buenos y malos. Si bien la comparación entre el mural de Orozco, el cuento de Ceballos y la diatriba de Dellhora nos proporciona muchas pistas, otras imágenes complican el panorama. Aunque ninguna es feminista, no todas harán una equiparación entre "mujer" y "naturaleza".

No muy distinto de Ceballos en su misoginia y más cercano a Orozco, Lewis Mumford imaginaba los efectos de la guerra. Suponía que la mecanización alcanzada durante la lucha podía aplicarse para la paz, pero la posguerra deparaba poderosos agentes del caos. El párrafo que cito en seguida es largo, pero vale la pena.

Cuando Marte llega a casa, Venus lo espera en la cama: el tema es uno de los favoritos entre los pintores del Renacimiento, desde Tintoretto a Rubens. Y Venus sirve para un doble fin: ella no le entrega a él simplemente su cuerpo, sino que opone la *superbia* del soldado a la propia *luxuria* de ella, y en el

1060 *Ibid.*, p. 355.

grado que ella ha sido abandonada durante la guerra exige atención compensatoria en tiempo de paz. Las caricias de Venus no bastan por sí mismas para contrapesar las abstenciones y brutales crudezas del campo de batalla: después de haber sido abandonado el cuerpo, debe ser glorificado. Ella debe tener joyas, sedas, perfumes, vinos raros, anticipando y prolongando por todos los medios posibles el rito erótico mismo. Y no deja nada por hacer para alcanzar su fin: expone sus pechos, se despoja de sus prendas íntimas, descubre sus piernas, hasta el *mons veneris* incluso al viandante. Desde la sirvienta a la princesa, las mujeres consciente o inconscientemente adoptan las costumbres de la cortesana al final de un largo período de tensión y desorden y guerra: así en forma extravagante la vida se renueva a sí misma. Las modas de las mujeres que dominaron el mundo occidental después de la última orgía marcial corresponden casi punto por punto a las que estuvieron en boga a fines del Directorio, hasta la supresión del corset y abandono temporal de las enaguas.¹⁰⁶¹

Una cosa asemeja a Mumford con Ceballos: para ambos, la barbarie lujuriosa que sigue a la barbarie guerrera es una demanda femenina. Si Ceballos presentía la atracción de "la llaga", Mumford imaginaba que un país de mujeres solas era, en realidad, un país de mujeres ávidas. La expectativa lúbrica posponía indefinidamente la promesa de orden que traería la nueva tecnología.

El juego de azar del minero, la lujuria del soldado, los objetivos pecuniarios abstractos del financiero y las lujosas extensiones del poder sexual y los sustitutivos del sexo ideados por la corte y la cortesana.¹⁰⁶²

¿Es la mujer del mural en Bellas Artes la Venus mumfordiana que espera? ¿Es ella la que recibirá al vencedor y lo hará olvidar sus deseos de redención? En *Técnica y civilización*, Mumford había reproducido un tablero de un mural en la New School for

Social Research; pero no de los murales de Orozco, sino de los realizados por Thomas Hart Benton: un trabajador con un martillo neumático en el que el pensador veía representados los barruntos de su civilización "eotécnica".¹⁰⁶³ Mumford, promotor de Orozco, no usó sus frescos y sí los de su colega americano. Hizo bien: igual que sus propios ensayos, los murales de Benton eran, en términos generales, progresistas; mostraban el funcionamiento interno de las máquinas, sus beneficios, su velocidad. El ciclo mural de Benton en la New School era a fin de cuentas apocalíptico. Mostraba el relajamiento moral de posguerra del que se quejaba Mumford en *Las décadas oscuras*. Su último tablero, *City Activities*, mostraba los extremos de la vida citadina: el *preacher* enloquecido y los amantes en los parques; el *burlesque* y la función de box; la procesión puritana y la prensa amarillista. (II. 256) Es muy probable que Orozco se alimentara de esta y otras obras del realismo norteamericano. La figura de los boxeadores, de larga tradición en la pintura norteamericana,¹⁰⁶⁴ (II. 257) queda contrapuesta a las bailarinas de manera semejante al mural de Bellas Artes: el cuerpo masculino es para el sacrificio; el cuerpo femenino para la exhibición y, quizás, el gozo; pero el placer sólo se intuye. Alrededor de las figuras principales hay desorden y discordia.

Y ya que hablamos de Apocalipsis de posguerra, mientras estuvo en Nueva York, Orozco se interesó por exhibir en la galería New Arts Circle, que mostraba en esa ciudad la obra de los expresionistas alemanes.¹⁰⁶⁵ No

1063 Los murales de Benton para la New School for Social Research datan de 1931. Están pintados al temple de huevo sobre tela y en la actualidad se encuentran en el Equitable Building, en Nueva York.

1064 Bastaría recordar las deslumbrantes telas dedicadas a ese motivo por George Bellows.

1065 Orozco, *El artista en Nueva York*, p. 79. Orozco estaba consciente de que la galería era "menos comercial y de ambiente más libre, aunque alemana."

1061 Mumford, *Técnica y civilización*, p. 117.

1062 *Ibid.*

han sido pocos quienes han sugerido la cercanía de Orozco con la obra de Grosz, Beckmann y Dix. Las semejanzas son, en efecto, asombrosas; pero las diferencias no lo son menos. El *Lustmord* de Dix (II. 259) y *La noche* de Beckmann (II. 258) tienen una diferencia importante con el mural de Orozco en Bellas Artes, la obra que más familiaridad tiene con la Nueva Objetividad alemana: la ambigüedad. Dix y Beckmann muestran el asesinato o el cadáver. No ocultan la tortura, el dolor o las vísceras. Sus figuras no son hermosas, y ello les ha valido el reproche de cierta historiografía contemporánea¹⁰⁶⁶ que quizás encontrara más tolerable la figura femenina de Orozco: no sólo no está siendo violada o descuartizada; también tiene la firmeza corporal que falta a sus correspondientes alemanas. Cuando Justino Fernández acusó a Orozco de estar copiando el *Saturday Evening Post*, disparó en la dirección correcta. La representación del cuerpo está ya muy lejos de los arquetipos académicos. Las gorditas celulíticas de Dix y de Grosz habrían enrojecido de vergüenza frente a esta atlética *flapper* de vientre plano, senos esféricos, muslos firmes y ninguna grasa en las costillas. Así aparecen también las figuras femeninas que pinta Benton; así, en fin, el nuevo modelo de belleza femenina que la publicidad de los periódicos repite hasta la saciedad: esbeltas, atléticas y superficiales como la "Miss Venus Army Shirtless" del poema de Novo.¹⁰⁶⁷

Pero los muchachos latinoamericanos decentes ven con malos ojos el esbelto vigor

¹⁰⁶⁶ Tatar, *Lustmord*, p. 173, habla del "proyecto de la desfiguración", refiriéndose a George Grosz.

¹⁰⁶⁷ Doss, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism*, p. 34, afirma a propósito de lo anterior: "In Chicago, Benton had his first experiences with the art world. But, this world proved to be no escape—he discovered the same parvenu spirit among students who wanted to be successful illustrators and "exploit the rising trade in pretty girl pictures" made popular by Charles Dana Gibson. Benton had shared their material ambitions when he spent the summer of 1906 as a newspaper cartoonist in Joplin."

de las norteamericanas, y sus costumbres los escandalizan. Siqueiros alega que, en su primera estancia en Nueva York, Orozco estuvo a punto de ser golpeado por decir a gritos que las norteamericanas son unas "ultraprostitutas, insensibles, estúpidas, témpanos de hielo" (y detrás de este lenguaje mojigato podemos imaginar adjetivos mucho peores).¹⁰⁶⁸ José Juan Tablada describe las calles de Manhattan con mayor esmero, pero no menor misoginia:

Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida
tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida.
¿Soñáis desnudas que en el baño os cae
áureo Jove pluvial, ¡como a Danae!...
O por ser impregnadas de un tesoro
al asalto de un toro de oro
tendéis las ancas, como Pasifae? ...

Pese a sus posteriores desavenencias, Tablada es de los primeros en pasearse con Orozco por la Quinta Avenida en 1928. Su poema, después titulado "Quinta Avenida", termina en términos que podrían ser una verdadera clave para comprender el mural:

Mujeres "fire proof" a la pasión inertes,
llenas de fortaleza, como las cajas fuertes
[...]¹⁰⁶⁹

La caja fuerte, el fuego, la indiferencia femenina, su fortaleza... Luis Cardoza, con un trabajo menor en el consulado de Guatemala, se queja en sus memorias de la orgía neoyorquina:

Una o dos veces me invitaron a desvelos que no me entusiasmó repetir: en algún apartamento muchachas y muchachos asistían por parejas y una o dos más para aquellos que no tenían compañera. Se bailaba, se fornicaba promiscuamente y se bebía alcohol inmundo. Las chicas solían ser

¹⁰⁶⁸ Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo*, p. 137.

¹⁰⁶⁹ José Juan Tablada, "...?", en José Juan Tablada, *Obras, poesía*, (recopilación, pról. y notas Héctor Valdés), México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1971, p. 327 y 624. El poema tuvo una segunda versión en 1943, aquí me he referido a la que apareció en 1918 como parte de un conjunto que tenía el subtítulo "En Nueva York".

muy jóvenes y bellas, bien vestidas y desvestidas. Tanta civilización me abrumaba, por ingenuo que no distinguía la mera sexualidad del amor. Todo era simple gimnasia genital sin drama, sin lirismo, sin sorpresa, sin refinamiento. Nada se podía construir con ellas.

Un par de veces asistí a las reuniones. Más abatido y como sucio me sentí al día siguiente en mi hartura. Las muchachas despertarían tarde en sus habitaciones desconocidas, habituadas a conductas mecánicas, con igual soledad, con dolor de cabeza, con el sexo sin ley y sin amor, sin sentirse viles por su hambre terrenal tan perentoria en sus cuerpos ahítos y pegajosos de semen y ginebra.¹⁰⁷⁰

Cardoza recuerda como una pesadilla la demanda perentoria de una "muchachota alazana". El hostigamiento le traía fantasías medievales: en un aquelarre, las americanas le rendían culto a un toro sagrado.

Eran insatisfechas viudas vírgenes de mendicantes ovarios despóticos, molidas entre los engranajes de la ciudad y de las tuercas que Chaplin, con sonreír atroz, aturdido ajusta en *Los tiempos modernos*.¹⁰⁷¹

Cardoza sigue narrando, con una mezcla de frustración, desprecio y envidia, la sana gimnasia amatoria de la que procuraba esconderse en los recovecos latinoamericanos que le permitía el alcohol de madera de la prohibición. Pero lo que nos interesa de su recuerdo, como del poema de Tablada, es la identidad entre los "ovarios despóticos" y la "civilización", la equiparación de los primeros con la máquina. Es precisamente la asociación opuesta a la que hacían Ceballos, Dellhora y Mumford. Para Cardoza, la sexualidad femenina sin constricción representa los peligros de la empresa civilizatoria, modernista; para Ceballos y Mumford, las mujeres eran

conspiradoras del caos, aliadas del simio. Incluso esta diferencia, esta aparente oposición entre contrarios, sigue normas precisas que la matizan: Cardoza recurre al recuerdo de una lejana amante bécqueriana, una almibarada dama inglesa a la que seduce en Florencia, símbolo humanista en las antípodas de la "alazana" que lo espanta. Lo que para Ceballos era "la llaga..." etcétera, para Cardoza podía ser una especie de *Beatrice cursi* hasta la náusea o bien la máquina de fornicar. Ceballos jugaba mal a ser el marqués de Sade; Cardoza, aunque nos pese reconocerlo, jugaba peor a ser Henry James.

Sin encargos, Orozco pasó en blanco casi todo el año de 1935. Mejor dicho: lo pasó en blanco y negro. Durante ese tiempo realizó una serie de litografías que iluminan el sentido del fresco. Una de ellas, *Dos cabezas y máquinas*, es una calca casi exacta de las cabezas de las dos prostitutas a la derecha; otra, *Mujeres*, (II. 260) muestra a "la chata", pero ahora en otra compañía. En vez de los dos hombres que luchaban al centro del mural, dos prostitutas en camión que bailan monstruosamente; en vez de las masas, tres putas que se encaminan hacia la izquierda como en un desfile de circo. Lo que esta litografía muestra es un recurso retórico que volveremos a ver: Orozco suprimió todas las figuras masculinas de su litografía. No hay aquelarre, no hay toro sagrado, no hay máquina, no hay civilización, no hay barbarie; si acaso, hay decadencia y farsa. Ello no significa que la escena esté desexualizada. Por el contrario: precisamente lo que ocurre es que aquí han dejado de intervenir las demás categorías y, con las líneas tremendistas de un sermón moralista, sólo se nos muestra el festejo. Como consecuencia, el gesto de la mujer no puede ser placentero: su nariz está torcida, su cara ojerosa, sus ojos no pueden contener un bizco, su sonrisa se apaga, sus mejillas están flácidas, su peinado está deshecho. Las perlas de su collar son más grandes, desproporcionadas, monstruosas. Que

¹⁰⁷⁰ Luis Cardoza y Aragón, *El río, novelas de caballerías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 355-6.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

Orozco estaba perfectamente consciente de estas diferencias lo prueba una punta seca, también de 1935, que muestra la expresión orgásmica del mural con pocas variantes: la firmeza de la carne, la amplitud de la sonrisa, la perfección cinematográfica del peinado durante el estertor. (II. 261)

Como el fresco, la litografía es misógina, pero muy distinta, convencional; más cercana a Ciro B. Ceballos que a Cardoza. Para el mural era posible concebir a una compleja reina del caos semejante a la María de *Metrópolis*; la litografía asocia lo femenino a la naturaleza con menos intermediarios y sin paradojas. Orozco hizo, además, otra litografía en la que un personaje femenino, seguramente el mismo por la semejanza del peinado, los zapatos y las medias, aparece después de la orgía roncando sobre una cama junto a sus clientes, el maquillaje corrido, la nariz más chata todavía, la boca grande como mazorca, la panza y los senos flácidos, las medias en los tobillos, las patas flacas. (II. 262) Se ha desvanecido la ilusión universal: los clientes, también en el último sueño, llevan boina y sombrero de charro. La sólida y ávida *flapper* del *Saturday Evening Post* ha recobrado su aspecto nacional.¹⁰⁷² Orozco hizo otras litografías racistas, inaceptables, donde opuso indios desordenados, confusos, hocicones y animales contra turistas de línea nítida, formas immaculadas, mentón cuadrado, piel impoluta, igualmente despreciables.¹⁰⁷³ (II. 263)

Recapitulación

De nuevo es difícil seguir adelante. Sería, por ejemplo, sencillo proponer que la mujer es la Venus que, a decir de Mumford, espera sedienta de sexo el regreso del guerrero; la fuerza de la naturaleza que impide el desarrollo de todo el potencial civilizatorio de la máquina. También podría decirse, en otra esfera y por el contrario, que la misoginia de Orozco asociaba el placer con la modernidad, la nueva perfección física con la igualmente detestable perfección mecánica. No es improbable que Orozco soñara algunas de sus fantasías machistas a través del cine alemán; sabemos por el testimonio de su esposa que le gustaba mucho.¹⁰⁷⁴ "*La chata*" tiene familiaridad con la "María" de *Metrópolis* y con la *Lulú* de Pabst,¹⁰⁷⁵ por no hablar de *La Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam.

En el fresco de Bellas Artes la figura de la mujer, extática, lujuriosa o víctima, está asociada a la lucha entre el hombre civilizado y la naturaleza. Pero aún si se concibe a la mujer como máquina de fornicar y se la coloca, por ende, del lado de la civilización, lo femenino es lo que exige ("y aún osa blasfemar, porque se ahoga"). Cardoza recuerda viudas "*insatisfechas*", ovarios "mendicantes [...] despóticos". Venus, dice Mumford, "*expone* sus pechos, se despoja de sus prendas íntimas, descubre sus piernas, hasta el *mons veneris incluso* al viandante". La "varona" de Ceballos "*ofrece siempre*" al hombre idealista "*toda* la inmundicia bíblica". Siqueiros, acaso exagerando, recuerda las palabras de Orozco en los años diez:

Nos decía, por ejemplo, que no había mujer americana, joven o vieja, bonita o fea, alta o

¹⁰⁷² Aunque de esta litografía podemos sospechar que Orozco conociera la obra de otro realista americano: el terrible Paul Cadmus.

¹⁰⁷³ Véase Renato González Mello, "Orozco frente al nacionalismo mexicano", p. 110-115.

¹⁰⁷⁴ Orozco, *Cartas a Margarita*, p. 18.

¹⁰⁷⁵ Que a su vez se inspiraba en la novela de Wedekind. La semejanza a la que me refiero es narrativa: Lulú, con su avidez y sus caricias, provocaba la lucha violenta entre padre e hijo, ambos amantes suyos.

chaparra, que no requiriera el amor tocándole a su compañero de juega circunstancial — porque todas sus juergas eran circunstanciales— el pabellón de la oreja, para decirle al mismo tiempo: *Honey*.¹⁰⁷⁶

Cuando la crítica habla de “purificación”, cuando la doctrina iniciática llama a reprimir la “naturaleza” humana, huye de esa demanda femenina. Como el fresco, el ritual masónico incluye una víctima: el propio iniciado es asesinado simbólicamente para volverse maestro de alguna logia.¹⁰⁷⁷ Con ello termina la demanda de manera violenta. Es una demanda femenina con la que se acaba; pero no está en mujer alguna, sino en el propio iniciado. La iniciación es un proceso de, digámoslo así, sobremasculinización. Los atributos que el iniciado entierra simbólicamente, con su cadáver, son los que lo asemejan peligrosamente al exigente sexo femenino.

Lo que sucede en el mural es lo opuesto. Junto a la mujer voraz, es el hombre desnudo el que acaba con el hombre atildado; el hombre vigoroso y, podemos suponer, natural, el que hunde su puñal en el hombre civilizado. Para un hombre o mujer de los años treinta la imagen tenía algo insostenible: la iniciación era un fracaso, la demanda femenina quedaba visiblemente

saciada:

Son ritmos retorcidos en espasmos de cólico de corazón (si se me permite el disparate), en clímax de lujuria, en locura masoquista o sadista, en epilepsia mental [...] ¹⁰⁷⁸

Era, como en la novela de Ceballos, la perversión de un mito al que difícilmente podríamos considerar patrimonio exclusivo de los masones; no estamos frente a un casto ritual de hombres solos, sino frente al triunfo de instintos que la máquina, lejos de someter, vuelve más peligrosos. Sí: Venus espera a Marte; pero no para alejarlo de la máquina y sus promesas. Ella es la máquina y el animal, la naturaleza y la civilización. Su espasmo confunde las categorías. Hiram Abiff no estaba muerto... ¡Andaba de parranda!

El mural de Rivera, del otro lado del muro, era una evocación un poco lejana de la figura de Prometeo (ya vimos que, según Orozco, Rivera le había copiado de su propio *Prometeo* la imagen del trabajador). El mural de Orozco se refiere al mismo mito, en otro de sus episodios: Pandora, casada con Epimeteo, hermano de Prometeo, ha abierto el recipiente que se le encomendó (la caja fuerte) e innumerables desgracias se han extendido por el mundo. Conviene recordar la descripción de Hesíodo:

“Y yo daré a los hombres en sustitución del fuego un mal que acogerán contentos, abrazando su propia desgracia”. Así habló el padre de los dioses y de los hombres y se echó a reír. Luego ordenó al ilustre Hefestos que mezclara al punto tierra y agua y formase con la pasta una hermosa doncella semejante a las diosas inmortales a la que daría naturaleza humana en su carne y en su voz. Y mandó también a Atenea que le enseñara las tareas femeninas y el tejido de lienzos y demás. Y a la dorada Afrodita que ungiera su frente con la gracia y le comunicara la vehemencia del deseo y de la inquietud que fatiga los miembros. Mandó también a Hermes el

¹⁰⁷⁶ Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo*, p. 137.

¹⁰⁷⁷ Esto no es psicoanálisis. El mural de Bellas Artes es explícito. No estamos hablando de pulsiones inconscientes sino de un discurso público. Los intentos de “psicoanálisis” de este género de exabruptos misóginos, con “necesidades de compensación” y demás conceptos, tampoco nos ayudarán: no hay analizante entre dos personas que acaso ni siquiera se conocieron. Tatar, *Lustmord*, p. 10, intenta demostrar que la frecuencia del *lustmord* en la pintura weimariana se debió a un sentimiento colectivo de frustración por la derrota en la guerra; que en general el asesinato simbólico de mujeres en el arte finisecular y de entreguerras se debía a la “ansiedad” masculina sobre los esfuerzos emancipadores de las mujeres. La idea no es muy distinta de los viejos, buenos marxistas, que atribuyen toda manifestación distinta del socialismo a un deseo de negar el ascenso incontenible del socialismo. En suma: se trata de un problema bien planteado y mal resuelto.

¹⁰⁷⁸ Ver arriba, nota 1016.

Mensajero, vencedor de Argos, que la dotara de impudicia y falsedad [...] ¹⁰⁷⁹

Erwin Panofsky, en un inusual párrafo, analiza el uso que hicieron Paul Klee y Max Beckmann del motivo de la caja,¹⁰⁸⁰ el primero de ellos con propósitos misóginos. A Pandora la hizo Hefesto. Es una autómata.

Que Orozco se refiriese a Pandora en vez de Prometeo mal podía satisfacer las expectativas que se tenían acerca de su obra. Recordemos que Pandora ya había aparecido en la SEP, pero subordinada a Apolo y tapando su vasija con prudencia. (Il. 82) Ahora la "caja de Pandora" había sido abierta y no había arco iris en el horizonte. Ni Aragón Leyva, ni Roberto de la Selva, ni la LEAR, ni Lombardo, ni Cardoza ni los burócratas penerristas estaban en situación de aceptarlo. El silencio acerca de este mural fue un comentario sobre su pesimismo estridente. El escepticismo de Orozco no se refería a lo femenino (las diferencias entre distintas misoginias sólo eran de matiz). Tampoco se refería a la modernidad: el mural era bastante moderno e incluso se pavoneaba de la universalidad de sus influencias. No se refería a la lucha de clases o a la tecnología. El fresco de Orozco cuestionaba las nociones de progreso y evolución. No sólo negaba que existiese una "revolución de ayer, de hoy, de mañana, de siempre", como decían Calles y Pani. Aragón Leyva podía aceptar que las rupturas eran necesarias y tenían, a fin de cuentas, un saldo evolutivo. Si Orozco usa aquí el fuego, podemos dudar bastante que se trate de un fuego purificador, del azufre; podemos pensar en el fuego del deseo, de la corporalidad. Aunque eventualmente hubiese purificación, nada en la composición autoriza a pensar en *evolución*, en que después del caos habrá una mejoría. Por eso causa desconfianza el título que Justino Fernández asignó a este tablero: "La Katharsis".¹⁰⁸¹ Sólo él quiso ver

purificación, y eso fue muchos años después de realizada la pintura, seguramente para expiar sus primeras críticas, donde habló de todo menos de pureza.

Orozco se ha hecho cargo de las expectativas y las ha negado una por una. El silencio alrededor de su mural no es sorprendente; ¡lo sorprendente hubiera sido que les gustara! Ahora bien, debemos dejar pendientes tres cuestiones que resultan de este análisis. La primera es que Orozco se alejó del evolucionismo penerrista, pero su obra no fue subversiva. Si bien nadie hizo su panegírico, tampoco fue tan grave la incompreensión que alguien se propusiera, por ejemplo, destruir la obra. ¿Qué fue, pues, lo que permitió que sobreviviera? Si expresaba ideas distintas a las hegemónicas, ¿cuáles eran sus afinidades con la hegemonía? El silencio de la crítica no es de rechazo absoluto. La insatisfacción venía de una parte de la obra que resultaba, en los términos del propio discurso oficial, incuestionable: la postulación de la inminencia del desorden.

El segundo problema se refiere al esoterismo, muy mitigado en este mural. Su sentido esotérico es una confirmación de su sentido abierto; y no hay aquí jeroglíficos. Orozco ha usado una vez más la transparencia como procedimiento: la trivialización de lo esotérico. En el fresco de Bellas Artes no faltan los símbolos esotéricos, pero su "secreto" es todo menos incomprendible. No exige el conocimiento previo del código restringido a los iniciados, sino una observación atenta. Los términos de este código simbólico son, como ya se veía en obras anteriores, los de la Ilustración; y muestran una de sus paradojas: si la naturaleza es un mecanismo, es fácil concluir que la civilización es naturaleza, que el progreso tecnológico es una vuelta al principio. La ambigüedad del espacio, la ausencia de sitio en esta composición, no pone en peligro la unidad de la obra, que se

1079 Panofsky, *La caja de Pandora*, p. 16.

1080 *Ibid.*, p. 136.

1081 Justino Fernández, *Orozco, forma e idea*, p. 181, lo

titula así en su lista de ilustraciones.

apoya en la representación anatómica y en las analogías a las que ésta sirve. La equiparación entre la mujer y la máquina, la naturaleza y la civilización, recuerda a Diderot: "La naturaleza imita en mil ocasiones, al funcionar, los procedimientos de las artes".¹⁰⁸² La idea de "relación" es, en este mural de Orozco, lo que mejor "funciona". Estamos ante un mecanismo, por más que su utilidad sea dudosa. La "máquina de pintar" aparece en esta obra de Orozco, pero sólo podemos inferirla de una interpretación de lo visible. Podemos decir que la máquina está ya en la "intención de la obra"; pero, aquí está la razón más importante del fracaso, la idea de máquina era ajena a la *intenciones de los lectores* y no aparece entre las razones expresadas de Orozco, como intención del autor. Recordemos: unos meses antes, explicando los frescos del Dartmouth College, Orozco había defendido la existencia de una "IDEA orgánica" en cada obra. Sin embargo, sus críticos habían interpretado su obra en términos ilustrados de "naturaleza" y "civilización". Así, en el Dartmouth College la *máquina* sólo había existido en la *intención de los lectores*. Ahora, en Bellas Artes, sólo se encontraba en la *intención de la obra*, pues los críticos de Orozco no se hicieron cargo del problema mostrado por la imagen. Podríamos pensar que la idea de obra como máquina ya ha aparecido en la *obra misma*, pero eso será una mera conjetura si no encontramos esa idea en las otras dos articulaciones posibles del análisis: la *intención del autor* y la *intención del lector*. Es claro, a estas alturas, que nunca van a aparecer simultáneamente las mismas expectativas en las tres articulaciones; pero la narración que sigue mostrará algo parecido a una culminación, que no satisfacción, de la demanda.

Por último, quiero hacer énfasis en un asunto al que me referiré más: lo que he llamado la ausencia de sitio; la ambigüedad en la representación del espacio. Después de

sus mal aceptados frescos de la New School, Orozco había vuelto a usar el paisaje como método compositivo. Los tableros del Dartmouth College eran paisajes teotihuacanos, modernos, veracruzanos, de Nueva Inglaterra o míticos, pero siempre identificables. Aunque el mural de Bellas Artes es también un paisaje, no tiene punto de referencia alguno. En esta solución podemos ver, lo mismo que en el caso de Rivera, un estado intermedio entre los procedimientos estrictamente académicos, pictóricos, y las soluciones gráficas del constructivismo y, en general, de la pintura post-cubista. Como hemos visto, no se trataba de un problema estrictamente formal: tenía importantes implicaciones iconológicas.

Para decirlo en menos palabras: el mural de Bellas Artes coincide con la definición de *alegoría* de Walter Benjamin, y que Peter Bürger utiliza para todo arte vanguardista.¹⁰⁸³ El fresco de Orozco

¹⁰⁸³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, (tr. Michael Shaw, foreword Jochen Schulte-Sasse), Minneapolis, University of Minnesota, c. 1984, p. 69: "As one attempts to analyze the allegory concept into its components, the following schema results: 1. The allegorist pulls one element out of the totality of the life context, isolating it, depriving it of its function. Allegory is therefore essentially fragment and thus the opposite of the organic symbol. "In the field of allegorical intuition, the image is a fragment, a ruse... The false appearance (Schein) of totality is extinguished" (Origin, p. 176). 2. The allegorist joins the isolated reality fragments and thereby creates meaning. This is posited meaning; it does not derive from the original context of the fragments. 3. Benjamin interprets the activity of the allegorist as the expression of melancholy. "If the object becomes allegorical under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind dead but eternally secure, then it is exposed to the allegorist, it is unconditionally in his power. That is, it is now quite incapable of emanating any meaning or significance of its own; such significance as it has, it acquires from the allegorist" (Origin, pp. 183-84). The allegorist's traffic with things is subject to a constant alternation of involvement and surfeit: "the profound fascination of the sick man with the isolated and insignificant is succeeded by that disappointed abandonment of the exhausted emblem" (p. 185). Benjamin also addresses the sphere of reception. Allegory, whose essence is

¹⁰⁸² Ver arriba, nota 872.

corresponde casi exactamente a esa exigente norma. Es una reivindicación del fragmento: el rostro no se integra a la totalidad, el sitio es invisible, lo que se representa está, también, fragmentado. Habrá que preguntarse si era posible que ese procedimiento tuviera éxito en México. El silencio sobre las obras de Orozco puede explicarse, de una manera más general, como un rechazo de la yuxtaposición sin reglas, de la carcajada sin freno. Orozco debía ser Esquilo, no Aristófanes. Se le pedía que fuera lo opuesto a Diego Rivera, y él se presentaba en México con una obra que, si no era cubista, tampoco lo era "organicista" y tranquilizadora.

La obra de Orozco en Guadalajara fue, en buena medida, una respuesta a esa demanda cada vez más reiterada. En una ocasión, Orozco nadó a contracorriente de la misma: en su fresco del palacio de Gobierno de Jalisco, donde incurrió de nuevo en procedimientos vanguardistas que no complacieron a los tapatíos ni a los críticos de la capital. Él persistió en esa dirección, aunque modificándola sustancialmente. No quisiera presentar aquí la narración heroica del artista de vanguardia que lucha contra la conservadora incompreensión social, se anticipa al futuro y abre promisorios horizontes de libertad.¹⁰⁸⁴ Si ese mito debe ser estudiado en los términos en que se articuló a lo largo de los siglos XIX y XX, aquí voy a preferir una historia menos fragorosa, aunque no menos importante: cómo Orozco se adecuó a la demanda que pesaba sobre sus obras; cómo terminó pintando un mural que debe su éxito a esa articulación con el discurso público.

Ya vimos los términos en que escritores y publicistas de todos los colores le exigieron un arte trágico y, al mismo tiempo, *distinto* de la ironía estética, de los procedimientos

vanguardistas de Rivera, mismos que se percibían como una pedante y deshonesto máscara.¹⁰⁸⁵ Como los murales que pintó Orozco a continuación se encuentran en Guadalajara, me ha parecido indispensable hacer un breve recuento de la historia cultural de esa ciudad para explicar mejor el discurso crítico que, en esa ciudad, propuso expectativas y explicaciones acerca de su obra.

fragment, represents history as decline: "in allegory, the observer is confronted with the 'facies hippocratica' (the deathmask) of history as a petrified primordial landscape" (p. 166)."

1084 Ver arriba, p. 28.

1085 Ver arriba, p. 257.

La vida cultural de Guadalajara¹⁰⁸⁶

Sería, en efecto, perfectamente válido emprender la revisión de los frescos de Orozco sin considerar a Guadalajara más que como un recipiente pasivo de su pintura. Así se ha hecho hasta ahora. Después de todo, localmente se escribieron pocos artículos al respecto antes, durante y después de su estancia en esta ciudad. Pocos, pero muy sustanciosos y reveladores. Veremos, pues, los grupos culturales, revistas y "academias" que incidieron en la formación de la pintura jalisciense y de su vida intelectual; después, los textos doctrinarios acerca de la cultura que se escribieron y publicaron en Guadalajara durante la cuarta década del siglo XX.

En la formación de los artistas jaliscienses tuvieron relevancia dos corrientes. La primera viene de las enseñanzas de Félix Bernardelli¹⁰⁸⁷ y, ya en el siglo XX, de José Vizcarra. (II. 264) Este último fue maestro de Jesús Guerrero Galván, Francisco Rodríguez (llamado "Caracalla"), Gabriel Flores y Guillermo Chávez Vega, entre otros. Vizcarra fue un ecléctico: en sus obras se pueden percibir gustos dispares: Herrán, la Academia y el impresionismo. Su universo era afín al de la heteróclita academia capitalina de los años diez; sólo que él no tuvo "academia" en la que impartir sus enseñanzas. Aún así, su magisterio consolidó en Guadalajara la idea de que la pintura es un oficio cuyas habilidades requieren de aprendizaje formal.¹⁰⁸⁸ Los artistas tapatíos se encontraron en una circunstancia peculiar: desconfiados de las vanguardias y deseosos de contar con una Academia, no contaron con una institución de esa naturaleza hasta la segunda mitad de este siglo. Si la Academia era inexistente, las artes en Guadalajara se organizaron casi institucionalmente en grupos culturales, generacionales.

Como en todo México, a estos últimos

¹⁰⁸⁶ Revisé la obra de Wolfgang Vogt y Celia del Palacio, *Jalisco desde la Revolución VIII: Literatura y prensa, 1910-1940*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 352 p., así como *Las noticias* que brinda Muriá en el volumen IV de la Muriá, *Historia de Jalisco*. Me apoyo ampliamente en sus ideas y hallazgos. Otras obras se citan en donde se debe o, por desgracia, no cayeron en mis manos.

¹⁰⁸⁷ Véase Félix Bernardelli y su taller, *passim*.

¹⁰⁸⁸ Muriá, *Historia de Jalisco*, v. IV, p. 36.

los caracteriza el ser espacios de tránsito (y de transición). No son asociaciones de estudiantes, aunque algunos de sus miembros todavía lo son; no son partidos políticos, pero sus afiliados comparten el poder con sus compañeros cuando lo obtienen; cuando cae un gobierno resulta que alguno de los suyos redactaba los manifiestos de los conjurados; no son tertulias literarias, pero publican revistas de literatura y suelen mandar en la "república de las letras"; no son sólo grupos de pintores, pero con frecuencia organizan exposiciones; son modernos y universalistas, aunque cuando se trata del nacionalismo, o del regionalismo, sus nombres son los primeros en aparecer. Estas "generaciones", que así se veían a partir del célebre ensayo de Ortega y Gasset,¹⁰⁸⁹ eran distintas de las "vanguardias" europeas. Sólo por excepción se conformaron siguiendo el modelo de un partido político, como los futuristas. Fue raro que siguieran un dogma o que se esmeraran en recopilar sus manifiestos en una doctrina; es más: en México casi no hubo manifiestos. Tal vez la diferencia más importante es que, siendo modernizadores, nunca cortaban los lazos que los unían a las élites locales, generalmente más conservadoras, de las que buscaban obtener apoyo y recursos.

José Guadalupe Zuno y el Centro Bohemio son ejemplos clásicos de tales ambigüedades. Zuno había sido caricaturista en un periódico de a cuartilla fundado para apoyar la candidatura a la vicepresidencia de Bernardo Reyes: *El perico*.¹⁰⁹⁰ En 1912, él y otro caricaturista, Carlos Stahl, junto al muy joven Xavier Guerrero fundaron el Centro Bohemio, que fue un grupo informal de jóvenes que se reunían a pintar. Los que se dedicaban a la pintura, recibieron ahí la enseñanza, o por lo menos la prédica de Ixca Farías, recién llegado de Chicago con ideas impresionistas, y que los llevaba de excursión para pintar al aire libre.¹⁰⁹¹ Pronto se unieron

al Centro Bohemio otros jóvenes artistas, fotógrafos y escritores: Juan Antonio Córdova, Alfredo Romo, Amado de la Cueva, Joaquín Vidrio, Carlos Orozco Romero, Agustín Basave, Ramón Córdova, Enrique Díaz de León, Ixca Farías y José María Lupercio. En los recuerdos de José Guadalupe Zuno sobre esta época hay dos características que distinguen al Centro Bohemio. La primera es que, a semejanza de los un poco más jóvenes "siete sabios" de la generación de 1915 en la capital,¹⁰⁹² durante la revolución los del Centro Bohemio no dudaron en acercarse a los invasores carrancistas para adquirir notoriedad política.

Una publicación del ejército carrancista, el *Boletín Militar* de Guadalajara, afirma que Diéguez visitó la Escuela de Artes (presumiblemente el Museo del Estado) al poco tiempo de haberse adueñado de Guadalajara. El militar ofreció "algunas mejoras" de las que ya no se dio noticia, accidentado como fue su dominio sobre la Ciudad.¹⁰⁹³ Hacia 1915, el propio *Boletín Militar* insinuaba que las reuniones del Centro Bohemio se habían apagado, pues dicho grupo iba a reunirse de nuevo en un local de la Calzada Independencia, frente a San Juan de Dios.¹⁰⁹⁴ En noviembre, daba noticia de sus reuniones en la Capilla de Loreto, junto a Santo Tomás (actual Biblioteca Iberoamericana).

El local en el que se celebraban cultos 'para hombres solos' y 'para mujeres solas', es ahora el sitio en que alegremente se reúnen los amantes del arte, los simpáticos bohemios.

El culto se da igualmente 'para hombres solos', pero al Dios arte.¹⁰⁹⁵

1089 Ver Krauze, *Caudillos culturales...*, p. 219-228.

1090 Zuno, *Anecdotario del Centro Bohemio*, p. 62.

1091 *Ibid.*, p. 50-1.

1092 Krauze, *Caudillos culturales, passim*, narra su historia.

1093 "Visita a la Escuela de Artes", *Boletín Militar*, Guadalajara, 17 de julio de 1914, p. 4.

1094 "El Centro Bohemio se reorganiza", *Boletín Militar*, 7 de agosto de 1915, p. 1.

1095 "El Centro Bohemio", *Boletín Militar*, 13 de noviembre de 1915, p. 4.

La ocupación de un templo para fines no religiosos era una señal inequívoca de los términos en que se haría dicha alianza entre los "Bohemios" y los revolucionarios norteños, y podemos sospechar algún lazo esotérico. Para mayor abundamiento, la nota señalaba que Zuno pintaba un arco triunfal para la próxima visita de Venustiano Carranza. El mueble se levantó en la esquina de 16 de septiembre y Madero. Su "estilo misteco", su "adorno de una portada en ruinas" gustó tanto que "el gremio de los agricultores" le encargó uno más, para la esquina de 16 de septiembre y Pedro Moreno.¹⁰⁹⁶ Su éxito, sin embargo, se limitó a los jacobinos tapatíos, que veían con buenos ojos la hostilidad de Diéguez contra la Iglesia. Tenemos noticia de la opinión de un grupo de niñas frente a alguno de estos monumentos efímeros:

[...] Poniéndose románticas y cariacontecidas, exclamaron: 'por ay dizque va a pasar el mero carranzón...' --otra-- 'sí, tú, dizque ay se va a *potrear* el viejo'--una tercera-- 'buen provecho le haga, como no vaya a ser Villa el que pase...'¹⁰⁹⁷

Fue el propio *Boletín militar* el que reportó la disidencia. Nada hay en ello de anormal. Las opiniones de las "niñas" tapatías sólo confirmaban que los "revolucionarios" estaban en el terreno de lo viril; que su jacobinismo expropiador de templos era "para hombres solos", y no para señoritas, beatas o coquetas.

Los bohemios se aliaron con el poder central en construcción. Sería un error, sin embargo, considerarlos "centralistas". Supieron colocarse en el espacio que ese discurso oficial dejaba libre para la reivindicación local. No hay duda de su espíritu regionalista. Entre otras evidencias, que ya iremos viendo, Manuel Martínez

¹⁰⁹⁶ "Hoy visitó el Sr. Venustino Carranza las poblaciones de Chapala y Ocotán [sic]", *Boletín Militar*, 13 de febrero de 1916, p. 6.

¹⁰⁹⁷ Flavio, "Las niñas villistas", *Boletín Militar*, 27 de noviembre de 1915, p. 2.

Valadez publicaba en las páginas de *Bohemia*, en 1920, poemas que recuerdan a López Velarde por su reconstrucción de la vida pueblerina.¹⁰⁹⁸ Los Bohemios realizaron una operación exitosísima en su defensa regional que les permitió, al mismo tiempo que escribían poesías, hacerse del poder. Esa operación consistió en evitar todo enfrentamiento directo con el nuevo Estado. Como sus semejantes en la Ciudad de México, veían con aprehensión la violencia revolucionaria; pero su reacción fue muy distinta. Véase, si no, el artículo con que iniciaron su revista *Bohemia*, en 1917:

¹⁰⁹⁸ Toda proporción guardada. Me refiero a Martínez Valadez, Manuel, "Un automóvil llega", *Bohemia*, Guadalajara, 1 de diciembre de 1920, v. II, n. 2, p. 29:

*Un automóvil llega. --¡Quiénes vendrán en él!
Va corriendo a su zaga boba chiquillería.
Mujeres que se asoman, y a sus deberes fiel
muy cautelosamente inquiere un policía.
Viajeros elegantes descienden del vehículo,
y saciúdense el polvo del Hotel a la puerta.
"Son de Guadalajara..." Tal dice como artículo
de fe a la multitud una comadre tuerta.
Pero más que ese monstruo de ojos incandescentes
--las lámparas que miran atónitas las gentes
del hosco lugarejo-- me llama la atención
una muchacha esbelta de ojos negros que anda
aquí, porque ha venido a pagar una manda
y a divertirse en esta lejana población.*

Véase también Martínez Valadez, Manuel, "Cívica matinée", *Bohemia*, 1917, 1 de diciembre de 1920, v. II, n. 2, p. 29:

*Cívica matinée. Ya declamó entusiasta
la señorita Gómez, lánguida institutriz
de la Escuela Oficial, y la aplaudieron hasta
agotarse las manos. Luego, una cantatriz...
ahora le toca el turno a una persona seria
y titulada, que es Orador Oficial.
(Las niñas desahuciadas por su crónica histeria
dicen que sobresale por lo sentimental)*

*Cláusulas de a kilómetro con redundancias. Cita
prehistórica del 'Mártir del Gólgota.' Levita
fosilizada. Tos. Declamación de rezo.*

*Y a pesar de que gusto de libar mieles áticas,
y de mis convicciones firmes y democráticas,
esa pieza oratoria suscita mi bostezo.*

Nosotros, los que sentimos muy hondo el amor a la Belleza, los que amamos la poesía que rebosa una noche de luna, el mar bravío bajo un cielo amenazante, la flor que se aja desmayada sobre un vaso de porcelana, los ojos negros de una morena y el cabello color de trigo de una rubia, los que 'vivimos la vida de la idea' debemos ser los mantenedores de la llama vivificadora del bello ideal en medio de esta horrible, repugnante y fatídica guerra que envenena todos los corazones, rompe todos los lazos, engendra y recrudece los odios y hace retroceder profundamente a la humanidad entera: he aquí lo que pretendemos y el motivo de la aparición de 'Bohemia'.¹⁰⁹⁹

La guerra a la que se referían no era la revolución, la toma de Guadalajara, los combates entre villistas y carrancistas. El editorial de *Bohemia* se refería a la Primera Guerra Mundial y sólo insinuaba su incomodidad con la violencia en México. Así en 1920, durante una visita de Venustiano Carranza, los Bohemios le ofrecieron al mandatario un "té literario" para aleccionarlo veladamente con el pretexto de la Revolución Rusa; sí: de esa lejana conmoción social donde los escritores colaboraban con la subversión de una manera desconocida en Guadalajara:

Mejorar la condición del obrero y del labrador, levantar su nivel moral era su único propósito; pero sustituir una tiranía por otra más odiosa y más intolerable, unirse en grandes grupos armados para recorrer el país mártir a sangre y fuego, aliados con asesinos y salteadores a quienes libertaron de las cárceles; no tener más ley que el odio; ilusionar a los infelices 'mujicks' con la promesa de tierras, destruir todo cuanto a su paso encuentran; proclamar que su gobierno no aceptará los servicios de aquellos que no trabajen con sus manos; combatir siempre el intelectual [sic] por considerarlo un parásito de la burguesía, sostener los principios más absurdos y convertir a la santa Rusia en el

caos más informe, he aquí lo que jamás aceptaron Gogol y Dostoievsky y Turguneff y Tolstoy.

El bolcheviquismo es la reacción de la tiranía. Cúlpele a ésta de los incendios, de los robos y de los crímenes que actualmente se cometen, pero permanezca blanca o inviolada como la nieve de las cumbres urales, la memoria de los que vivieron, pensaron y sufrieron para el alivio de ese pueblo infeliz.

En toda revolución hay el enorme peligro de llegar a un extremo que, por ley mecánica, tiene a su vez que provocar una reacción.

Y el peligro está allí. Lo exagerado del movimiento produce su fracaso y la pérdida de los esfuerzos encaminados a la consecución de los grandes ideales.

Hagamos votos porque el ejemplo de Rusia sea para nosotros una saludable experiencia y porque cada quién aporte su grano de arena para formar el pedestal que ha de levantar a la patria hasta el cielo.¹¹⁰⁰

¡No señor! Basave no estaba hablando de la revolución rusa. Su amonestación sesgada tuvo éxito: trasladó la confrontación nacional o regional a una esfera simbólica, "mundial", donde podía resolverse o permanecer, pero sin consecuencias inmediatas. Esta operación fue muy usual en los años treinta, referida para entonces a la guerra española, y ya veremos lo mucho que determinó la manera de pintar de Orozco en esta Guadalajara donde la mitad de los titulares de los periódicos se referían a los acontecimientos mundiales y no daban atención a la dura política estatal más que esporádicamente; donde la población se dividía en francófilos y germanófilos, en "falangistas" y "republicanos" que, simpatías y semejanzas reales aparte, buscaban una solución en forma de mascarada a las muy graves diferencias que dividían a la Ciudad. Precisamente la crítica local sobre Orozco daría gran importancia a su carácter "universal", lo que no deberá engañarnos. Lo

¹⁰⁹⁹ "Pórtico", *Bohemia*, 1917, 1 de diciembre de 1917, v. I, n. 1, p. 3.

¹¹⁰⁰ Agustín Basave, "Los escritores rusos y la revolución", *Bohemia*, 1917, 15 de noviembre de 1920, v. II, n. 1, p. 4-6.

mismo que en el discurso de Basave, los encomios hablaban de universalidad para hacer una defensa regional.

En los años veinte, José Guadalupe Zuno dejó de pintar arcos triunfales y asumió la gubernatura; su compañero Enrique Díaz de León fue el rector fundador de la Universidad de Guadalajara. Sin embargo, muy a diferencia de otros personajes del México posrevolucionario, los "bohemos" no hicieron ni el más tímido intento por inventarse una participación en la guerra civil. Para Zuno las cosas estaban claras: él había sido caricaturista y, como tal, revista; pero los revolucionarios eran los ejércitos que venían de otras latitudes. Ni se quiso "precursor intelectual", ni "filosófico", como alguna vez pretendió Alfonso Reyes,¹¹⁰¹ ni elucubró imaginarias aventuras al lado de los zapatistas, como Diego Rivera. Cuando en sus libros recuerda cómo en 1915 había llevado un proyector de cine a lomo de burro hasta Arandas, él parece ser el más sorprendido de que siete años después anduviera de Gobernador. En ese carácter, Zuno convocó a Xavier Guerrero, que a la sazón estaba en México ayudando con sus frescos a Diego Rivera, y a los demás pintores del "renacimiento" mural capitalino. Visitaron Guadalajara Charlot, Rivera, Guerrero, Siqueiros y Amado de la Cueva, que ya había estado en el Centro Bohemio. Siqueiros también había caído ahí cuando estuvo en Guadalajara como oficial del Estado Mayor del general Diéguez.¹¹⁰² En los años veinte pintó, junto con De la Cueva, los murales que hoy se conservan en el edificio de la Biblioteca Iberoamericana.

Grupo fundador de la moderna cultura tapatía, modernizante, universal y a la vez localista, antes que adherirse a alguna avanzada tendencia mundial prefería buscar que los vanguardistas de otras latitudes se incorporaran al ámbito tapatío, como

hicieron con Siqueiros y Orozco. Sus nombres, o por lo menos su protección se encuentra muchas veces en revistas e instituciones posteriores, como *Bandera de Provincias* y la Escuela de Pintura al Aire Libre. Muchas décadas después León Muñiz, ayudante de Orozco, les reprochó que, pese a la energía con que hicieron sentir su influencia, "...fueron gentes a las que no se les puede alabar mucho, porque no dejaron obra constante."¹¹⁰³ Tiene razón, pero el ejemplo del Centro Bohemio fue capital durante décadas. Las agrupaciones "generacionales" de "jóvenes" siguieron existiendo en Jalisco como la manera más importante de salir a la luz pública y, para los pintores, de formarse.¹¹⁰⁴ Esta persistencia tiene, en el campo de la plástica, una causa con nombre, apellido y hasta seudónimo: Juan Alvarez del Castillo y Farías. A semejanza del Doctor "Atl", cambió su nombre por el de "Ixca". En la década de los años diez organizó el Museo del Estado, en cuyas instalaciones estableció también su propio domicilio. En 1929 fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre, que él mismo sustentaba académica y económicamente.¹¹⁰⁵ Farías mantuvo informalmente una "escuela" de pintura en el Museo del Estado durante décadas.¹¹⁰⁶ Su tertulia también era paso obligado de los intelectuales tapatíos y de los

¹¹⁰¹ Reyes, "Pasado inmediato", así lo imaginó.

¹¹⁰² Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 343 y ss.

¹¹⁰³ Javier Ramírez, "León Muñiz, recuerdos del Centro Bohemio y de José Clemente Orozco", *Nostramo*, suplemento de *Siglo 21*, Guadalajara, México, 4 de septiembre de 1994, p. 6.

¹¹⁰⁴ Me refería a varias de ellas en Renato González Mello, *José Clemente Orozco*, p. 25-6.

¹¹⁰⁵ Muñiz, *Historia de Jalisco*, v. IV, p. 660. La Escuela de Pintura al Aire Libre aún existía en 1935 y la dirigía Eduardo Hidalgo, según consta en Alberto Terán, Oficio del profesor --- solicitando el Paraninfo, Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, libro 153 (1934-1935), exp. 267, 28 de mayo de 1935.

¹¹⁰⁶ "El grupo del "Olimpo House"; aproximación a un capítulo en la *Historia de Jalisco*", (catálogo de exposición en la *Biblioteca Iberoamericana*), Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 4.

visitantes.¹¹⁰⁷ Encontraremos su nombre ligado a muchos de los grupos artísticos y literarios de Guadalajara hasta los años cuarenta. Por ejemplo: *Bandera de Provincias* apoyó con entusiasmo las exposiciones que se organizaban en el Museo del Estado, a veces comprando obras, y también la fundación de la Escuela al Aire Libre.¹¹⁰⁸

Tuércelo el cuello al cisne... pero
no lo ahorques

¹¹⁰⁷ Por ejemplo, Salvador Novo, *Jalisco-Michoacán*, 2 ed., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1992, p. 20.

¹¹⁰⁸ *Bandera de Provincias**, 1 de mayo de 1929 y 15 de junio de 1929.

Lo que sorprende de los distintos grupos de intelectuales jaliscienses no son sus diferencias, sino su armonía. Será difícil encontrar en Guadalajara, como en México, grupos antagónicos. Si tomamos en cuenta el antecedente de la guerra cristera, que para todos estaba vivo, resulta sorprendente que hacia finales de los años veinte tanto izquierdas como derechas colaborasen en *Bandera de Provincias*. En dicha revista, dirigida por Agustín Yáñez, escribían lo mismo Efraín González Luna, católico modernista, que Lola Vidrio, empeñada en una narrativa tímidamente decadentista que, sin embargo, resultaba francamente escandalosa para una ciudad que consideraba sus cuentos "peores que Vargas Vila".¹¹⁰⁹ *Bandera de Provincias* publicó un manifiesto de los antiguos "bohémios" Zuno y Manuel Martínez Valadez; dedicó números especiales a la pintura y a José Clemente Orozco; homenajeó a Anacleto González Flores, uno de los mártires cristeros, publicando un artículo suyo sobre Wagner.¹¹¹⁰ También organizó una exposición de pintores tapatíos.¹¹¹¹

En *Bandera de Provincias* se publicaron artículos que indicaron a Orozco cuál era el sentido que se esperaba de su pintura. Debemos concentrar nuestra atención en las relaciones que imaginó esa revista entre la política y la creación. En 1929 convocó una encuesta preguntando cuál era el problema fundamental de la literatura mexicana, a lo que Vicente Echeverría del Prado respondió:

"El problema fundamental es la raza [...] Pero ¿cómo? ¿De qué manera? Tocándolo. Nada más. Un poco de fango. ¡Qué cosa tan sencilla! Porque lo nuestro no es el oasis europeo enclavado por el puño porfiriano en el corazón de los nopales... Lo nuestro: un poco de fango --¿un mucho de fango?--

Tocarlo es... enfangarse, vamos... Hacer cosa nuestra es amasar con lodo. He ahí el problema fundamental, en mi concepto... Después de este análisis me grita el deseo de escupir la frase de que la única literatura nuestra en nuestro presente, es la política: la literatura de fango. Ya descansé. Mariano Azuela también descansó con su 'Los de Abajo'. Maravilla. Pero es ya suficiente. No intentemos hacer nuevas maravillas con nuestros ascos...¹¹¹²

Burckhardt en el pantano: no "el Estado como creación calculada y consciente, como obra de arte."¹¹¹³ No: el Estado como muestra de la falta de proporciones, como opuesto a toda medida, como resumen de vicios y disparidades: "fanatismo, matoicismo, vaguismo, traicionismo y su consecuencia ineludible entre nosotros: politicismo." Ponía a López Velarde y a Azuela en extremos opuestos de la literatura nacional: el primero, impugnador festivo del "oasis" porfiriano; el segundo, asombroso artesano que hacía "maravillas con nuestros ascos."

Para la misma encuesta, Efraín González Luna escribió una respuesta menos intensa pero no menos inteligente. Aseveró que "...cada cultura tiene su expresión literaria como cada hombre respira... cultura y expresión: estos son los términos substanciales del problema literario." A partir de esta premisa, González luna reflexionaba: la genuina "expresión" de la "cultura" mexicana era reducida siempre a la marginalidad:

Entre nosotros, motivos sobre todo políticos han determinado una constante y multiforme guerra a la cultura en general y especialmente a una natural y propia forma de cultura. La ferocidad de los partidos y el dogmatismo intransigente del Estado han arrancado y esterilizado con la sal del odio el campo de

¹¹⁰⁹ Comunicación personal, Lola Vidrio Beltrán.

¹¹¹⁰ Anacleto González Flores, "Los románticos", *Bandera de Provincias**, n. 14, de noviembre de 1929, p. 1.

¹¹¹¹ *Bandera de Provincias**, Guadalajara, n. 24, de abril de 1930, p. 1.

¹¹¹² Vicente Echeverría del Prado, "Cuál es el problema fundamental de la Literatura Mexicana", *Bandera de Provincias**, 15 de mayo de 1929, p. 1.

¹¹¹³ Jacobo Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1984, 2.

nuestro desarrollo espiritual. Ejemplos: Negación hostil, que subsiste acrecentada contra la medular religiosidad, de las adquisiciones triseculares del virreinato...¹¹¹⁴

En tales condiciones, sólo podía prosperar una "expresión" corrompida, a sueldo del Estado, falsa, artificial, producto de la tiranía: una literatura para turistas de hipócrita "aztequismo", cuando los indios estaban "...más necesitados de redención que de gloria falsa."¹¹¹⁵

Esas convicciones, y su gusto por la literatura moderna, llevaron a González Luna a traducir para *Bandera de Provincias* obras de Kafka y de Claudel.¹¹¹⁶ El "grupo sin número y sin nombre", como acertadamente se hacían llamar los editores de *Bandera de Provincias*, también se mostró indiferente a los intentos de politizar el arte y la literatura que hacían los intelectuales afines al Estado. El "arte por el arte" no les parecía perverso, simplemente "inactual"...

Aun cuando no vayamos hacia el pueblo. Pues venimos de él en todo caso. Nos amará cuando nos entienda. Entonces el pueblo habrá salido del pueblo... Es triste... Cuando nos amemos agradecerá la intención.¹¹¹⁷

Desde la periferia, la politización del arte era vista con desconfianza, aún por quienes quizás podrían haber coincidido con el enjambre difuso de postulados que se consideraban "revolucionarios". Por ejemplo, Gastón Lafarza afirmó que, salvo raras excepciones, como List Arzubide, Juan de la Cabada y Consuelo Uranga, no podía decirse que hubiera en México escritores

"revolucionarios":

Ya no aturden tanto Bojórquez, Ezequiel Padilla y otros que escalaron posiciones políticas jugosas. El mismo Bloque de Obreros Intelectuales, en donde toda mediocridad tiene su asiento, vive discretamente, al igual que el Sindicato de Escritores Revolucionarios fundado hace poco por Ortiz Hernán. En torno al suplemento dominical de 'El nacional' confeccionando con talento y escepticismo demagógico, confusionista por Arqueles Vela, y lo mismo que en torno a Muñoz Cota, Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación pública, florece la literatura más audaz, engañosa e insincera de este momento.¹¹¹⁸

Se desconfiaba del centro, pero la expresión era sesgada. Lafarza no negaba de plano la posibilidad de un arte "revolucionario" o "audaz". Con su medio tono, tan característico del altiplano, se limitaba a dudar que ese arte fuera posible.

La politización de las artes y la literatura tenía antecedentes. La revolución y la guerra cristera habían sido temas importantes de la obra de algunos escritores, como Azuela. Zuno había fomentado el mural de Siqueiros y Amado de la Cueva en la Universidad, que es la contraparte bolchevique y radical de los optimistas frescos de Diego Rivera en Chapingo. En 1936, mientras Orozco pintaba sus murales y el debate entre las "ideologías" arreciaba, una brigada cultural de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios fue invitada por el PNR a predicar en Guadalajara. Pronunciaron encendidos discursos Juan Marinello, Silvestre Revueltas, Carlos Leduc y Enrique Gutmann, entre otros.¹¹¹⁹

¹¹¹⁴ Efraín González Luna, "Problemas de la literatura mexicana", *Bandera de Provincias**, 1 de junio de 1929, p. 1, 2.

¹¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹¹⁶ Franz Kafka, "Ante la ley", *Bandera de Provincias**, 15 10 29, p. 2; Efraín González Luna, "Notas para un ensayo sobre Claudel", *Bandera de Provincias**, 1 de diciembre de 1929, p. 1, 2, 6. Todo el número está dedicado a Paul Claudel.

¹¹¹⁷ "Manifiesto del grupo sin número y sin nombre", *Bandera de Provincias**, 1 de mayo de 1929, p. 1, 6.

¹¹¹⁸ Gastón Lafarza, "La literatura mexicana en la actualidad", *Las Noticias*, 3 de junio de 1935, p. 3. Ignoro si se trata de un error tipográfico, o si el autor del texto quiere hacer mofa de Gastón Lafarza.

¹¹¹⁹ "Grupo cultural de la LEAR", *Las Noticias*, 29 de febrero de 1936, p. 1; "Hoy dará principio la semana cultural", *El Informador*, 2 de diciembre de 1936, p. 1, 2.

Un manifiesto firmado por José Guadalupe Zuno, Manuel Martínez Valadez y Enrique Martínez Ulloa, que apareció en *Bandera de Provincias* en 1929. Los dos primeros eran modelos de intelectual-político y partidarios del arte moderno y politizado a la mexicana. Sin embargo, su texto no se sometió a los dictados "realistas", por el contrario:

La tradición europea y yanke es una encadenada sucesión de realismo. Está sujeta a lo real. para nosotros es artificial y ficticia.

La mexicana no lo es; se sustenta en lo más hondo del mundo subjetivo. Desconectada en lo absoluto de lo real.

En México, Rivera y Orozco eran los representantes de las dos tendencias:

Los episodios patéticos de la vida mexicana se materializan en Rivera y se espiritualizan en Orozco. Es este el intuitivo que con perfecta y dolorosa lógica, sin bucear en las materialidades que explota Rivera, sino en las abstrusas obscuridades del alma del pueblo, viene desde joven diciendo con su lápiz atormentado y fuerte las verdades que torturan y desgarran, que anuncian el nuevo arte y lo expresan.¹¹²⁰

No es de extrañarse que Zuno y Martínez Valadez publicaran estas ideas en la misma revista donde González Luna se quejaba del arte nacionalista. Zuno, obregonista, y González Luna, católico, tenían sobrados motivos para desconfiar del nacionalismo de la época de Calles y sus intentos de politización, de los que Diego Rivera era buen ejemplo. A Zuno no le agradaba Rivera; prefería a Orozco. Reseñando la historia de la pintura moderna para *Bandera de Provincias*, denostó duramente al primero:

Tras del grupo de los impresionistas de Barbisbonne [sic], vinieron los trágicos

Cézane [sic] y Picasso y Toulouse-Lautrec. Los dos primeros, fueron antes corifeos del impresionismo; luego, cubistas, geometristas y al final, reaccionando, volvieron a un naturismo intelectualista, lleno de vibraciones. Nuestro Diego Rivera no es sino una mala copia de aquellas grandes tragedias. También inició académicamente su carrera, llena el alma de todos los prejuicios y banalidades. Pero en París vió a Cézane, a Picasso. Mucho después de ellos, fué cubista. Con un cubismo exactamente igual al de aquellos, sin ninguna novedad, y ahora es expresionista, a la manera de ellos.

A Zuno, prácticamente autodidacta, mal podía gustarle la suficiencia académica de Rivera, su pedantería de catrín chilango pensionado en Europa. Orozco le era más simpático:

Orozco es un real revolucionario, sin antecedentes copistas, sin remiendos cubistas. Quien vió hace veinte años sus caricaturas, encuentra lógicos sus actuales trabajos. Muy mexicano. Muy moderno. Muy jalisciense.¹¹²¹

Las caricaturas de Orozco... ¿revolucionarias? ¡jaliscienses! Hilemos fino: las caricaturas de Orozco tuvieron una víctima: Francisco I. Madero, difícilmente se las podría llamar "revolucionarias". Eso era irrelevante para Zuno, caricaturista también, y para quien la revolución no fue mucho más que la situación propicia para hacer carrera política. Orozco le parecía "muy jalisciense" y "muy mexicano" precisamente por la distancia que tomaba del programa dogmático de la modernidad vanguardista, al que Rivera se mantuvo fiel.

Es parte del anecdotario jalisciense la habilidad con la que Zuno Gobernador se defendió de Plutarco Presidente. En 1926 había renunciado a la gubernatura del Estado, una hábil maniobra para mantener

¹¹²⁰ "Occidente, proclama", *Bandera de Provincias**, 15 de septiembre de 1929, p. 1, 7.

¹¹²¹ José Guadalupe Zuno, "Los caminos de la pintura", *Bandera de Provincias**, 15 de septiembre de 1929, p. 1.

por lo menos algún ascendiente sobre la política local y una independencia, así fuese pequeñísima, respecto del fuerte poder central que empezaba a construir Calles. En los años que siguieron se mantuvo la homogeneidad de la élite tapatía (se mantiene hasta la fecha), pero no se habló mucho de patrocinar proyectos artísticos. Como artista, Zuno tomó distancia del discurso callista que, con buen olfato, percibió a las claras en Diego Rivera. Este problema no puede separarse del rechazo a los modos de la vanguardia. La politización del artista era uno de esos modos. Zuno había sido pintor y luego gobernador, no era esa "politización" lo que le molestaba, sino la de manifiestos tiradores de línea, actitudes teatrales y apego a las formas de geometría desproporcionada del arte contemporáneo, que durante estos años no fueron nada populares en Guadalajara. Zuno quería modernidad, como todos sus compañeros; no vanguardia. Lo acompañaban muchos.

En 1932, un crítico anónimo deploró de una exposición en la Universidad que...

muchos de los expositores, de los que radican en la metrópoli, han sufrido la contaminación del medio desequilibrado en que viven y han pretendido crear escuela imitando estilos en desuso de autores europeos influenciados por el descuartizamiento intelectual que provocó la gran guerra.¹¹²²

La hostilidad tapatía por la vanguardia abarca toda la vida de una generación, pero sólo a la parte supuestamente de esa generación. En los años sesenta, Ixca Fariás, introductor de la noción de modernidad en el arte tapatío, recordaba con nostalgia los inocentes y espirituales noviazgos de los jaliscienses del siglo XIX; a las modosas señoritas de la Guadalajara de antaño...

A María Rivera Rosas, María Castillo Negrete, las cinco hermanas de Rafael de

Alba (esto de las cinco hermanas me suena a título de comedia) todas bellas, soñadoras y románticas con el romanticismo que ya en estos tiempos se vé ridículo, porque entonces en el amor había ritmo y armonía como también en la música de esos tiempos y no con los estridentismos de la de esta época, como es la música de Carlos Chávez, Fermín Revueltas [sic] y últimamente la de un señor Huizar, con pitazos y tamborazos por todos lados, cosa insoportable. En cierta ocasión se me ocurrió pegar al revés un rollo perforado de música de pianola (La Paloma) y al tocarla me resultó una verdadera obra maestra de Strawinski, una sinfonía incompleta de Schubert o un prelude de Bach. Así es el amor en la actualidad, amor estridentista. Y allá en aquellos tiempos era académico, podría compararse también con la pintura. En el amor de mis tiempos teníamos colorido, dibujo, perspectiva, todo lo que se llama academia. En la actualidad los pintores modernos son como los músicos. Se cuenta que Carlos Mérida coloca una tela en el suelo, le esprime cuatro o cinco tubos de pintura de distintos colores, luego baila encima de éstos pateándolos y ya tenemos un cuadro de pintura moderna que el autor llama 'Abstracción'. Así son los noviazgos de ahora, se hacen en el suelo y a patadas. Son puras abstracciones.¹¹²³

Menos intolerantes y más lúcidos, los de *Bandera de Provincias* apreciaban la obra de Mérida,¹¹²⁴ y en un número especial sobre pintura publicaron un manifiesto de Fernand Léger.¹¹²⁵

En términos puramente estéticos, *Bandera de Provincias* fue la revista más moderna de Guadalajara. Efraín González Luna, "...el único que en Guadalajara se ha atrevido a la lectura del Ulises de Joyce," declaró al terminar tan peligrosa experiencia:

¹¹²³ Ixca Fariás, *Casos y cosas de mis tiempos*, Guadalajara, México, Colegio Internacional, 1963, p. 87-8.

¹¹²⁴ Agustín Yáñez, "Pintura americana, Carlos Mérida", *Bandera de Provincias**, 1 de octubre de 1929, p. 1, 6 il.

¹¹²⁵ *Bandera de Provincias**, 15 de septiembre de 1929.

¹¹²² "La exposición pictórica de la Universidad", *Arte*, Guadalajara, 15 de agosto de 1932, p. 1-2.

Me dejó una sensación fundamental de asco... sea que en el fondo de toda vida humana hay una cloaca y Joyce quiso precisamente emprender en ella un pestilente buceo para producir una imagen integral; sea que escogió un caso deliberadamente desprovisto de toda grandeza espiritual (advierto que el repertorio de la obra es abundante y variado) por lo que la patética lucha y superación que debe ser la vida humana se pierde en la exuberante invasión de lo inferior; sea que Freud --'libido'-- haya inspirado la concepción biológica de Joyce -- lo cual por otra parte se complicaría con un estado sexual patológico en Bloom y con su 'heredité' judía, una atmósfera malsana se desprende del libro y la náusea es inevitable. El lector chapotea en las más pestilentes miserias.

Y aún así, como si estuviera confesando un pecadillo, González Luna describió la inquietante fascinación que le había provocado *la forma* de la obra: "La arquitectura de la obra es original y sugestiva en grado sumo, adecuada y de una bella audacia."¹¹²⁶ La paradoja es palmaria: "católicos de Pedro el Ermitaño", como diría López Velarde, admiraban las formas de la vanguardia; en tanto que "jacobinos de la era terciaria" las odiaban tiernamente. Cuando Orozco llegara a Guadalajara, sus murales tendrían que situarse en esa paradójica situación, como veremos.

Humano... pero no lo suficiente

En este discurso público, muy deseoso de modernidad pero, al mismo tiempo, desconfiado de las vanguardias artísticas pero, al mismo tiempo, deseoso de negar que fueran importantes pero, al mismo tiempo, seducido y horrorizado por sus armonías imposibles pero, al mismo tiempo, ansioso de que la universalidad fuera una coraza eficaz contra las pretensiones del Estado "revolucionario" y centralista pero, a final de cuentas, muy tímido para exponer las diferencias políticas, muy ansioso de acabar con las discordias, muy aprensivo ante todas esas *rerum novarum*; en ese conjunto de escritores y textos moderados, tibios y conservadores pero, al mismo tiempo, ansiosos de modernidad; en medio de esa "intima tristeza reaccionaria", no es de extrañarse que un colega igualmente ambiguo y escurridizo tuviera tan buena acogida en Guadalajara. Me refiero a José Ortega y Gasset. Su ensayo sobre *La deshumanización del arte*¹¹²⁷, muy mal recibido en la capital por los "Contemporáneos",¹¹²⁸ fue en cambio muy bien recibido por los desasosegados tapatíos como lo que era: un texto apocalíptico que exigía tomar partido entre los ángeles caídos y los ángeles maltrechos.

El ensayo de Ortega, publicado originalmente en 1925, reflexionaba sobre el arte de vanguardia, aunque sin darle ese mote. Al filósofo primero de España le parecían muy bien dos cosas de esas nuevas expresiones que mucho asustaban al odioso vulgo: su elitismo apolíneo y su consecuente proyecto de purificación. Hoy en día, la caracterización de Ortega gusta mucho a los nostálgicos de las vanguardias por el maximalismo de sus definiciones.

No discutamos ahora si es posible un arte

¹¹²⁶ James Joyce, "Ulyses" (trad. Efraín González Luna), *Bandera de Provincias**, 1 de septiembre de 1929, p. 1, 6.

¹¹²⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del Arte y otros ensayos estéticos*, 4 ed., Madrid, Revista de Occidente, 1956, 195 p.

¹¹²⁸ Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, p. 247-248.

puro. Tal vez no lo sea; pero las razones que nos conducen a esta negación son un poco largas y difíciles. Más vale, pues, dejar intacto el tema. Además, no importa mayormente para lo que ahora hablamos. Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico.¹¹²⁹

Ortega definió el arte de sus días como la consecuencia última del esteticismo finisecular, como un parnasianismo a ultranza que sólo producía artefactos para el dominio de la vida, y no para su reproducción o copia. También Kandinsky, por cierto soñaba con un arte completamente purificado y abstracto,¹¹³⁰ extremo que Ortega juzgaba impracticable pero consolador, como una visión del Milenio. ¿Y qué mejor, para quien siempre lamentó la espantosa vulgaridad del mundo moderno, para el profeta que fustigó a “la rebelión de las masas”, que la visión de esa nueva aristocracia, pedante y autosuficiente? Pero aún en ese nuevo paraíso de superhombres, Ortega percibía algún dejo de escepticismo que no lo halagaba; percibía en ese arte “moderno”, “joven”, al que nunca llamó “vanguardista”, una peligrosa falta de respeto por la autoridad y las jerarquías.

Más arriba se ha dicho que el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes

“humanos, demasiado humanos”, y retener sólo la materia puramente artística. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte. Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente sorprendemos en él un cariz opuesto de hastío o desdén. La contradicción es patente e importa mucho subrayarla. En definitiva, vendría a significar que el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca, cosa, a la verdad, nada sorprendente, porque equívocos son casi todos los grandes hechos de estos años en curso. Bastaría analizar un poco los acontecimientos políticos de Europa para hallar en ellos la misma entraña equívoca.¹¹³¹

Este último fue uno de los aspectos más gustados de su ensayo, aunque no el mejor leído. Ortega no expresó propiamente una nostalgia por el Antiguo Régimen, sino desdén por la modernidad que todo pretendía igualarlo precisamente porque buscaba instaurar un sistema abstracto y purificado. La suya era una conciencia trágica: la organicidad del arte del pasado le parecía irrecuperable. Nunca más se vería “[...] el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o de fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales”.¹¹³² Recordemos la nostalgia tapatía de Ixca Farías y sus quejas por los estruendosos artefactos de la nueva estética. Él y sus coterráneos respondieron al ensayo de Ortega con un entusiasmo equívoco: unos leyeron en él una añoranza por tiempos idos y mejores; otros, los más, un llamado a “rehumanizar” el arte; otros, en fin, la imagen terrorífica de una Utopía negativa, indeseable, imposible, inimaginable.

Por ejemplo, es notorio que *La deshumanización del arte* convenció a Salvador Torres González, de que el arte socialista tenía una razón de ser:

¹¹²⁹ Ortega y Gasset, *La deshumanización del Arte*, p. 11.

¹¹³⁰ Véase Mark Arthur Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University, 1991, *passim*.

¹¹³¹ Ortega y Gasset, *La deshumanización del Arte*, p. 45-46.

¹¹³² *Ibid.*, p. 48-49.

El momento que vivimos exige la aparición de una obra de arte de gran alimento, que fuera como la epopeya del proletario, pues independientemente de la opinión que se sustente no cabe duda que hay en la lucha social un tema fecundo y de proporciones gigantescas. No soy comunista y mi socialismo, si tal puede llamársele, tiene muy poco de declamatorio, pero reconozco que hay un fondo de justicia en el actual movimiento social y sólo lamento que, desde el punto de vista artístico, lo que se produzca sea raquítico, ahogado en germen por la filosofía de cerdos que actualmente impera.¹¹³³

Ni siquiera la amenaza gruñona de esa "filosofía de cerdos" le parecía tan peligrosa como el "arte por el arte".

J. Colín Segura pensaba lo mismo, aunque lo expresaba con titubeos:

¿El socialismo como ciclo artístico? Indudablemente. La época actual no es más que la iniciación de una nueva etapa cultural, más fuerte y más humana. ¿Cómo se podría detener esta nueva expresión artística? ¿Qué fuerzas tumultuosas sería preciso mover para que no se desarrollara el nuevo signo?

Creyente en la sagrada religión del "Arte con mayúscula", el arte socialista le parecía inevitable (quién sabe si muy deseable), pues...

El arte está hondamente vinculado al momento histórico en que florece. Jamás ha podido apartarse de la influencia de su época ni aislarse, como inútilmente lo han pretendido los artepuristas, en torres de marfil. Encerrado con siete llaves de oro o elevado al cubo en un afán de deshumanización, el arte no dejará de constituir el reflejo de su tiempo. Pero, desde luego, arte puro y arte deshumanizado son la misma cosa.¹¹³⁴

¹¹³³ Torres González, Salvador, "Arte Nuevo" [II], *Cúspide*, Guadalajara, 1 de octubre de 1934, p. 210-11.

¹¹³⁴ J. Colín Segura, "El arte nuevo", *Las Noticias*, 24 de febrero de 1938, p. 3, 4.

Las anteriores reflexiones tal vez no contrariaron a los intelectuales marxistas (suponiendo que los hubiera en Guadalajara), pero no podría calificárselas de "materialistas". El motivo por el que los tapatíos rechazaban el "arte por el arte" no era necesariamente su comunión con las ideas socialistas, o su deseo de propagarlas y verificarlas a través de poemas y pinturas. Creían en la unidad de la vida social, en la organicidad de los fenómenos históricos y no, en cambio, que fuera deseable separar la ética de la creación. El concepto de "expresión", que precisamente vincula al arte con su "momento histórico", los podía acercar al marxismo, pero ese acercamiento fue desconfiado, como veremos más adelante.

Una posición distinta, siempre resultado del ensayo de Ortega, fue la de Raúl Quintero, que no quería acercar las artes al socialismo, sino reintegrarlas a la religión. En una larga serie de artículos, titulada "La humanización del arte", se impuso la tarea de refutar a Ortega y Gasset. "El arte por el arte", en efecto, era deshumanizado y falso, pero Quintero se negaba a descalificar así todo el arte moderno:

Permita Ortega y Gasset. El arte 'deshumanizado' según la interpretación que a este vocablo da el ilustre español, el arte 'no serio', no es una tendencia sino momentánea que no arrastró a su impura corriente a ningún artista verdadero...¹¹³⁵

Quintero reivindicaba para sus fines a Apollinaire, a Claudel y a los dadaístas. Al futurismo lo consideraba con paternal condescendencia como "ese último suspiro del pasado." Picasso no era, en su opinión y contra la de Ortega, un artista "deshumanizado":

[...] El alma y la carne del pintor hacen esfuerzos por sustituirse a los objetos que

¹¹³⁵ Raúl Quintero, "La humanización del arte" [9 y último], *Cúspide*, Guadalajara, 1 de septiembre de 1936, p. 382-4.

pinta, por expulsar la materia y darse bajo las apariencias de esas cosas figuradas de nada en el cuadro, y que viven allí una vida muy diferente de la vida real suya.

Así la virtud espiritual del arte humano, llegado a cierta altura en su propio cielo, se apercebe de que traduce en analogía y en figura el movimiento superior de una esfera superior, inaccesible.¹¹³⁶

Como una especie de Voltaire católico, Quintero evocaba la inocencia del arte antiguo.

...destinado a la utilidad o a la distracción de los hombres, y estimándose hecho para pintar maduros racimos de uvas oscuras que engañasen a los pájaros, cantar las expediciones militares, adornar las reuniones, adormecer el hastío del corazón, instruir y moralizar al pueblo. Vivía entonces en una condición servil, lo que no significa que se hubiese degradado. No renegaba de su naturaleza, sino que se ignoraba... La poesía se fundía a hurtadillas en el arte que jamás fue más feliz ni más fértil.¹¹³⁷

Pero así como la civilización no podía volver a la feliz inocencia de los pueblos orientales, así como la razón ya no podía pasar por alto su dominio sobre el mundo, así el arte no podía ya regresar a su antigua condición.

Esos dichosos tiempos están pasados y bien pasados; el arte no puede retroceder a la ignorancia de sí mismo ni abandonar las conquistas alcanzadas por su conciencia. Si llega a encontrar un nuevo equilibrio será, estoy de acuerdo con Valéry, será conociéndose aún más y mejor.¹¹³⁸

El pecado del arte no era su "deshumanización", fenómeno que a Quintero no le parecía alarmante. El peligro de su excesiva intelectualización era que quisiera hacerse del arte una "ciencia" que se le antojaba tan peligrosa como la ciencia

positiva de los jacobinos, o como la ciencia dialéctica de los socialistas y su artículo tercero:

Resultado: vemos hombres dotados del sentido poético, cargar a la poesía de fardos que repugnan a su naturaleza, onera importabilia; y exigir de un cuadro, una escultura o un poema, que "hagan dar un paso a nuestro conocimiento abstracto propiamente dicho" (André Bretón, *Les Pas perdus*), abriendo al corazón una metafísica y revelándole la santidad. Pero la poesía no puede dar todo lo que engaña a los ojos; y de nuevo el artista se sumerge en espejismos y mirajes: intimidación y efectos cegadores debidos a la invención de extrañas grandezas.¹¹³⁹

La poesía estaba urgida de fe cristiana.

Al mostrarnos dónde está la verdad moral y lo sobrenatural auténtico, la religión evita a la poesía el contrasentido de creerse hecha para transformar la ética y la vida; la protege contra la presunción. Y enseñando al hombre el discernimiento de las realidades inmateriales, uniendo de nuevo a Dios la poesía y el arte mismo, protege a éstos contra la cobardía y el abandono de sí, les permite alcanzar una noción más alta y rigurosa de su esencia espiritual y concentrar su actividad inventiva en la alta cima de esta última.¹¹⁴⁰

En este tiempo de persecución, guerras religiosas y debate pedagógico, el arte sería como las nuevas catacumbas donde los cristianos se ocultarían a venerar a Dios, en tanto que se preparaba una nueva, espiritual Edad Media. Tal vez Quintero vislumbrara en ese "renacimiento" la promisoría imagen de una sociedad en la que de nuevo se reunieran la religión, la ética y la política con la ayuda del arte. Quintero fue el antecesor de la multitud de canónigos, panistas y similares que, llegado el momento, se negaron a condenar la obra de Orozco e

¹¹³⁶ Raúl Quintero, "La humanización del arte [3]", *Cúspide*, Guadalajara, 1 de marzo de 1936, p. 92-6.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 95-6.

¹¹³⁸ *Ibid.*

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 92-6.

¹¹⁴⁰ Raúl Quintero, "La humanización del arte [4]", *Cúspide*, Guadalajara, 1 de abril de 1936, p. 140-4.

incluso la defendieron apasionadamente. ¡Ah sí, bichos de sacristía: pero no con la ignorancia que suele atribuirles el discurso jacobino! Los católicos tapatíos no soñaban con traer de vuelta a Maximiliano; si les hubieran dicho de Duchamp, a la mejor... Recuérdese, si no, el paso mesiánico de Mathias Goeritz por la Universidad de Guadalajara.

Ojos tapatíos... y cultos

No todos en Guadalajara comulgaban con ese sueño de sociedad que recupera la religión refugiándose en el arte. Enrique Martínez Ulloa propuso desde *Bandera de Provincias* una solución laica al problema del arte moderno. Fue este escritor quien, notoriamente apoyado en Ortega y Gasset, formuló la solución definitiva; quien elaboró no sólo el marco de referencia en que se vería la obra de Orozco, sino varios de los prejuicios que normaron la vida cultural jalisciense de este siglo. En 1929, Martínez Ulloa publicó en *Bandera de Provincias* un ensayo de interpretación total sobre Guadalajara.¹¹⁴¹ Así es: de toda la ciudad y su lugar en la historia.

La revolución había provocado en aquella "ciudad levítica" dos alentadores fenómenos: por una parte, había debilitado las rígidas jerarquías en que se dividían antaño las clases sociales; por la otra, había provocado un renacimiento religioso. Este último no se parecía a la nueva "Edad Media" de Quintero. No habría en él un dominio renovado de la fe sobre todos los ámbitos; al contrario: era uno en que la religión formaba parte de la cultura, y no al revés:

Tras la época de descrédito casi general porque atravesaron los fenómenos religiosos en el mundo occidental, sucede un movimiento ascendente de reincorporación de la religión a la existencia del hombre... Dentro de la perspectiva de siglos anteriores, la religión, con respecto a la cultura y a todas las demás manifestaciones del espíritu ocupaba el lugar primordial de tan exclusiva manera, que la cultura sólo era admirable en cuanto que era religiosa. [...] quien por hoy solicita la preferencia, constituyendo la clave de la organización ideológica actual es la cultura. Y por lo mismo, todas las demás

¹¹⁴¹ Enrique Martínez Ulloa, "Guadalajara, fragmentos de una interpretación", *Bandera de Provincias**, 15 de julio de 1929, p. 1, 6 y 1 de agosto de 1929, p. 2, 5.

actividades del y hombre están orientadas según el sentido que aporten, inclusive la religión.¹¹⁴²

Aunque, se dolía, este adelanto aún no acababa de verse en Guadalajara, donde católicos de Pedro el Ermitaño y Jacobinos de la era terciaria se odiaban, inada tiernamente!

El arte moderno era parte de la "cultura" tanto como la religión. La cultura brindaba un sistema jerárquico de categorías que eliminaba el conflicto: despolitizaba la vanguardia y la fe, tarea que debió parecerle necesaria para su "generación." Las "generaciones", dijo siguiendo a Ortega y Gasset, marcaban el ritmo para que la ciudad viviera en la historia. Las "generaciones" buscaban acabar con lo viejo. Acortaban la distancia entre las élites y las masas porque buscaban y requerían ser secundadas por éstas. Una generación era un grupo de hombres que, además de cumplir con los anteriores requisitos, "aparecen dotados de un sentido peculiar de la existencia, es decir, de un modo peculiar de ser, de pensar y de sentir." Se preguntaba en seguida: "¿De conformidad con esta noción, podemos decir que existe una generación actualmente en Guadalajara?" Martínez Ulloa tenía ganas de contestarse que sí. No estaba fácil.

Manos a la obra, se puso a buscar más indicios de semejantes progresos. Encontró motivos de esperanza en la arquitectura de las colonias "Calzada para arriba",¹¹⁴³ suburbios en los que las generaciones vivían el futuro.

¹¹⁴² Martínez Ulloa, Enrique, "Guadalajara, fragmentos de una interpretación", *Bandera de Provincias**, 15 de julio de 1929, p. 1, 6.

¹¹⁴³ Para quien no conozca Guadalajara, vale aclarar que la Calzada Independencia la cruza de norte a sur. "Arriba" de la misma, es decir al oeste, están las "colonias" residenciales y afrancesadas; "abajo", al oriente, las colonias populares. La división de clase es tajante y se experimenta tan pronto se ha cruzado la calzada. Los exigentes opinan, sin embargo, que esa división no está en la Calzada, sino en la aún más occidental calle de Juan Manuel.

Pueden muy bien existir variaciones en la literatura, arte, política, etc., etc., sin que se modifique la habitación. Mas si ésta llega a modificarse es que ha sufrido una variación singular la conciencia del hombre. Y la vida de la colonia comprueba hasta el extremo esta tesis.¹¹⁴⁴

Una afirmación que hubiera hecho asentir a Oswald Spengler, a quien Martínez Ulloa cita aquí y allá en su texto.

Nuestro autor también veía una nueva generación de intelectuales que seguramente precedería el ascenso de una nueva generación de políticos. La Historia, con mayúsculas, siempre seguía ese orden, y la influencia de las "generaciones superiormente dotadas" sobre los políticos sería importante, ya que "...ha dotado al político de una fuerza, frente a los militares." En el mismo sentido, lo llenaba de optimismo el surgimiento de los sindicatos, que permitirían al político civil enfrentarse a las ambiciones "pretorianas" de los militares y sus ejércitos.

De pronto, Martínez Ulloa detuvo sus razonamientos: en Guadalajara, las principales innovaciones culturales habidas últimamente las había implantado un político: José Guadalupe Zuno. Así había ocurrido con la Universidad, la pintura de vanguardia e incluso con el parque zoológico, museo laico y científico que, socavando la conciencia religiosa, "patentizaba ante los ojos atónitos de la multitud el lugar que ocupa el hombre en el mundo." Y bien pensado, Martínez Ulloa se dio cuenta de que los conceptos importados de Europa sólo se habían aclimatado en Guadalajara después de largas fatigas:

Esto significa que no existen intelectuales en el sentido riguroso del vocablo, la cultura egoísta para la satisfacción egoísta del yo no tiene significación ninguna, pese a la dedicación meritoria de algunos y la vanidad

¹¹⁴⁴ Martínez Ulloa, Enrique, "Guadalajara, fragmentos de una interpretación", *Bandera de Provincias**, 15 de julio de 1929, p. 1, 6.

insuflada de otros, o que la sociedad anda patas arriba, ya que nadie vive conforme a su propio destino: el político para el dinamismo astuto de la política, el intelectual, para la acuñación de conceptos.¹¹⁴⁵

Martínez Ulloa pudo haber concluido, como lo harían numerosos historiadores modernos, que esa era la prueba de que sí existía una nueva "generación" de tapatíos: esa confusión de intelectuales y políticos que, con "un sentido peculiar de la existencia", buscaban el poder con peculiar oportunismo. Él no: él se quedó perplejo. Tal vez la generación de *Bandera de Provincias* fuera el anuncio de un cambio en la vida de Guadalajara, pero era perturbador constatar la facilidad con que estas jóvenes "generaciones" se encaramaban al poder para imponer su "sentido peculiar de la existencia". No reconocían en la cultura ese terreno neutral que buscaba Martínez Ulloa: lo disputaban y se apropiaban de sus símbolos descaradamente. Así que nuestro autor se fue por las ramas en lo que, a primera vista, sus lectores pudieron haber confundido con una digresión:

La mujer tapatía fue creada para los cinco sentidos. Algunas, también para el alma. Quien tenga embotado alguno, no diga que ha sabido catarla: ojos grandes, acuciosos para la maravilla de su porte, para el ritmo de la marcha, oídos sutiles para su voz concentrada, tan íntima y recóndita (lo primero que distingue a la mujer forastera, es el tono excesivo de la voz. La tapatía tiene el secreto del tono y el matiz justos); tacto para el misterio de su carne ingravida, transparente, de piel de espejo, de fino, delicadísimo cordaje de nervios; olfato para respirar la fragancia --azul líquido-- de su cuerpo y el clima moral tan delicado de su alma, gusto para distinguir la infinita variedad de sus gestos y actitudes...¹¹⁴⁶

Aunque aclaró, modestamente, que

quizás no todas las mujeres de Guadalajara correspondieran a tan halagadora descripción...

Comparándola con la mujer de la ciudad de México, se obtienen sobre ella datos utilísimos para la comprensión integral. En todo trance y momento la mujer tapatía, dá la impresión de que es un tipo completo de mujer: 'es toda una mujer', decimos ante cualquiera de ellas. En cambio, la mujer de México, dá la impresión de algo incompleto. como que son sólo una parte de la idea que sobre la mujer poseemos.

Esta impresión que no deja de ser una verdad, nos da la clave de un hecho general a las grandes ciudades. La vida en éstas se multiplica de tan diversos modos, que el individuo --sea hombre o mujer-- no alcanza a contenerla. En todas las ciudades como Guadalajara la vida queda reducida a unos cuantos elementos que muy bien puede un individuo contener. De tantas maneras puede una mujer ser mujer en México que, para retenerla integralmente, se tiene por fuerza que acudir a la sensibilidad de cien mujeres. En Guadalajara --reducida la mujer a un conjunto esencial de distinción y aristocratismo, perfectamente dominable por cualquiera de ellas, siempre que colocados a la vera de su destino, abrimos nuestra sensibilidad a sus emanaciones, nos encontramos saturados por completo de la mujer entera. La tapatía, por estas razones, es toda la mujer...¹¹⁴⁷

Ninguna digresión. La anterior es una metáfora con la que quiso eludir los difíciles obstáculos que él mismo había erigido en su camino. Al decir "toda la mujer" quería decir "toda la cultura", o por lo menos "toda la ciudad". Su canto era el dulce canto de la ideología, que busca en la sociedad republicana y laica la unidad que antaño proporcionaba la fe.

La búsqueda de Martínez Ulloa era distinta a la de Quintero.¹¹⁴⁸ Este último

1145 *Ibid.*

1146 *Ibid.*

1147 *Ibid.*

1148 Cabe decir que era diez años anterior, lo cual no estamos tomando en cuenta en estas reflexiones.

soñaba con una nueva "Edad Media" en la cual la vanguardia contemporánea fuera un punto de apoyo tanto como la antigüedad pagana lo había sido para la Edad Media histórica. Para Martínez Ulloa no era posible semejante restauración. Él buscaba precisamente que la "cultura" reintegrara lo que el laicismo y la modernidad habían separado. Estaba dispuesto a eludir el desprejuiciado asalto del poder por parte de los intelectuales en aras de ese criterio. Quintero, católico, no se alarmaba por la "deshumanización del arte"; Martínez Ulloa, laico, sí. No entenderemos en qué estaba pensando este último si no nos situamos en su época. En agosto de 1929, cuando se publicó el artículo, un fenómeno nacional trastocaba las relaciones políticas y amenazaba la estabilidad del régimen: José Vasconcelos había emprendido una campaña electoral para derrotar al régimen callista en las elecciones presidenciales. Lo había hecho enarbolando las banderas del civilismo y la cultura, tachando de "pretoriano" al régimen. Por otro lado, la rebelión cristera apenas había concluido formalmente en 1929, y los escritores de *Bandera de Provincias* no podían olvidar a uno de sus líderes: Anacleto González Flores. Elogiaban su rebeldía y rectitud, pero lo recordaban como intelectual, reseñando la edición de sus escritos y publicando uno de ellos, sobre la música romántica, que hablaba de Wagner.¹¹⁴⁹ Convertir la religión en "cultura" era urgente.

Para Martínez Ulloa, la solución de todos estos acertijos quedó pendiente hasta

Seguramente se podrá reprochar este anacronismo, pero me pareció necesario para mostrar la enorme influencia que tuvieron las ideas de Ortega y Gasset.

¹¹⁴⁹ Anacleto González Flores, "Los románticos", *Bandera de Provincias**, 15 de febrero de 1929; Agustín Yáñez, "Anacleto González Flores, el plebiscito de los mártires", *Bandera de Provincias**, n. 23, 1930, p. 2. Para la historia de la campaña vasconcelista John Skirius, *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, México, siglo XXI, 1978, 235 p.

su próximo artículo. En sus números de agosto y septiembre, *Bandera de Provincias* le publicó una serie de textos sobre "La revolución mexicana y los cuadros de la revolución de José Clemente Orozco." La tercera y última entrega apareció en un número especial sobre pintura.

La revolución maderista —aseveró Martínez Ulloa— no tuvo más propósito que vencer la resistencia del régimen porfiriano al sufragio. No había tenido "orientación", programa, ideología.¹¹⁵⁰

En cambio, la carrancista sí había sido una verdadera Revolución, aunque sus características no eran precisamente las postuladas por la retórica oficial:

Como tal nació bajo el signo de la impopularidad. No fué por lo mismo un movimiento en el que participaron como en el de Madero todas las clases sociales y todos los individuos y miembros de la colectividad. Fué un movimiento intentado por una minoría, frente a la mayoría hostil.¹¹⁵¹

La Revolución Mexicana fue "popular", mucho más que la francesa y la rusa en tanto que no se emprendió en beneficio de una clase social; pero ello no se debía a las simpatías del pueblo, sino a haberse realizado en su beneficio. "Toda revolución auténtica"

¹¹⁵⁰ Martínez Ulloa, Enrique, "La Revolución Mexicana y los cuadros de la revolución de José Clemente Orozco", *Bandera de Provincias**, 15 de agosto de 1929, p. 2, 6. El argumento es idéntico al que por entonces usaba el PNR para desacreditar el discurso demócrata vasconcelista: el maderismo era un movimiento limitado y superado después por el constitucionalismo, que atendió los conflictos sociales. Los vasconcelistas, rezaba un editorial de *El Nacional*: "...*Cantan a los cuatro vientos que la revolución es un engendro genuino de las prédicas de agitación popular llevado a cabo por ellos en las postrimerías del porfirismo, atribuyendo sortilegios destructores y magias derrumbadoras de dictaduras sólo a los célebres tópicos [del] célebre manifiesto a la nación de 15 de diciembre de 1909.*" "La Revolución no es derivación del antirreeleccionismo", *El Nacional*, 6 de julio de 1929.

¹¹⁵¹ *Ibid.*

era impopular porque entrañaba una alteración en la lucha por la subsistencia, mal recibida por "la masa anónima", que de mala gana se dejaría arrastrar por el vendaval.¹¹⁵² Por otra parte, el argumento racial de la minoría revolucionaria, su deseo de reivindicar al indio, otorgaría al movimiento un "violento cariz trágico."

El arte que cantaba la gesta revolucionaria era tan impopular como el movimiento mismo, tal la pintura de Orozco y Rivera. Ahora bien, se preguntaba:

La revolución como movimiento social significó en última instancia la aportación de un moderno sentido de vida, de una mudanza radical de la anterior actitud vital. Este moderno sentido de vida fué en su iniciación antipopular. (Es bueno advertir que la costumbre, la fatalidad de lo irremediable, aunadas al espíritu de pasividad y acomodación adaptiva, han venido poco a poco incorporando a la población en masa a la revolución. Ventaja innegable, ya que este moderno estilo de vida que nos trajo es más acorde con el sentir de las gentes nuevas que el antiguo. Los que permanecen aun en actitud hostil son aquellos que habiendo formado su propio estilo de existencia conforme a las antiguas normas, no pueden amoldarse a las modernas. (La revolución en este sentido, ha triunfado por completo). La revolución como movimiento artístico tampoco es popular. ¿Tendrá que ganar esta pintura el alma colectiva como la ha ido ganando el estilo de vida aportado por la revolución?¹¹⁵³

Sin responder por lo pronto, según era su costumbre, Martínez Ulloa afirmó que la impopularidad del arte moderno se debía a su alejamiento del "realismo" que predominó durante siglos anteriores. Es absurdo, afirmó, acercarse al arte y a la realidad pidiendo lo mismo. "Nexos de utilidad, de dominio nos

ponen en relación con el mundo exterior... ¿Cuándo, ni por el más gigantesco esfuerzo de la imaginación, podemos lograr nexos de utilidad, de dominio, de apropiación entre los objetos de un cuadro y nuestra personalidad activa?" En el mundo exterior, los objetos se nos presentan sin orden, en un cuadro, como parte de una estructura; la pintura exige una verdadera contemplación, una concentración de la vista, lo que no ocurre con la realidad; en un cuadro debe haber belleza, no así en el mundo.¹¹⁵⁴ En suma: el problema de la relación entre el arte y la realidad, "en torno del cual se libran las principales escaramuzas teóricas por los opositores y apologistas del arte moderno, de linaje europeo", le pareció un falso problema.

La acción del Yo, no radica (salvo en estilos mínimos) en una interpretación particular de cada cosa sino en la del mundo en general. Esta interpretación o verdadera creación del espíritu estriba esencialmente en un concepto previo de disposición de las cosas, es decir, de las relaciones de organización y dependencia, de unos objetos respecto de otros, en el espacio, en el tiempo y aun de los mismos elementos que los integran. El espíritu otorga la jerarquía. Por esto la visión del mundo no es lo esencial en el arte, sino la estructuración del mundo en un orden estético, aportado directamente por el espíritu.¹¹⁵⁵

Por eso, "una figura de Orozco equivale a un hombre de la realidad sin [ser] exacta copia de él."

De lo anterior se desprendía la conclusión más importante del texto de Martínez Ulloa: si el arte contemporáneo no dependía de los objetos representados, sino de la "visión del mundo" en que los ubicaba, para comprender el arte contemporáneo era

¹¹⁵² Enrique Martínez Ulloa, "La revolución mexicana y los cuadros de la revolución de José Clemente Orozco", *Bandera de Provincias**, 15 de agosto de 1929.

¹¹⁵³ *Ibid.*

¹¹⁵⁴ Enrique Martínez Ulloa, "La revolución mexicana y los cuadros de la revolución de José Clemente Orozco", *Bandera de Provincias**, 1 de septiembre de 1929, p. 2.

¹¹⁵⁵ Enrique Martínez Ulloa, "Arte y realidad", *Bandera de Provincias**, 15 de septiembre de 1929, suplemento, il.

necesario comprender previamente su estética.

La división que se opera entre los espectadores del arte de hoy, no es entre personas a quienes gusta y a quienes disgusta, sino entre quienes lo entienden y los que no lo entienden. La imposibilidad que padecen tantos, para gustar del arte actual, es precisamente imposibilidad de comprensión.¹¹⁵⁶

Un argumento absolutamente orteguiano.¹¹⁵⁷ En la medida en que el conocimiento de esa "estética novísima" se generalizara, decía Martínez Ulloa, el público estaría en aptitud de apreciar los cuadros de Orozco y de Rivera; pero más importante: habría entrado en la senda de la modernidad, que nuestro escritor no había acertado a predecir para Guadalajara en su ensayo sobre la ciudad. Una modernidad donde habría ignorantes o eruditos, pero no partidarios o facciosos de nada.

Los artistas de vanguardia se vieron a sí mismos como militantes de sus respectivas causas. La operación que mitigó esas diferencias y las volvió "cultura" data,

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

¹¹⁵⁷ Ortega y Gasset, *La deshumanización del Arte*, p. 4-5. "A mi juicio, lo característico del arte nuevo, "desde el punto de vista sociológico", es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de Arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímoto a la masa y apoteosis del 'pueblo'".

mundialmente, de la posguerra; aunque en Guadalajara encontremos este precoz y eficaz antecedente. Tanto la religión como el arte moderno encontrarían su lugar, libre de conflictos, en una escala de valores universal que permitiera a "mochos" y "jacobinos" una convivencia elemental que las élites necesitaban para subsistir como tales.

Antes de regresar a Orozco conviene recordar que la demanda se formuló en un ámbito intelectual que tenía una fuerte tendencia a la afirmación regional. En esta última, la reivindicación de las artes y la cultura populares tuvo importancia, pero no la que había tenido en el centro. Paradójicamente, fueron tapatíos como Montenegro, Enciso y el Doctor Atl quienes revaloraron las artes populares, a veces con preferencia por las de Jalisco, en provecho del discurso nacionalista. Las élites locales compartieron el aprecio por la cerámica de Tonalá y Tlaquepaque, pero lo subordinaron a un discurso universalista. Entendámonos: en Guadalajara no se buscó, por ejemplo, demostrar que las figuras de Panduro fueran más apreciables que la cerámica de Metepec. Los tapatíos no dieron la batalla en el campo del nacionalismo; buscaron cambiar el sitio del encuentro: mover el centro, trasladar la disputa a un ámbito universal. Me valdré más adelante de la expresión pontificia *urbi et orbi* para referirme a este sentimiento, pues es exacta. Para los guadalajareños, la verdadera cultura no debía inventarse regional ni nacionalmente, sino en términos más vastos. No había, pues, filtros o puentes entre lo universal y lo local, mucho menos en esta ciudad con abultadas colonias de inmigrantes europeos.

La formulación de una "cultura universal" también era indispensable porque localmente las diferencias eran demasiado grandes. Nos encontramos así con una paradoja: precisamente porque Guadalajara, sede del belicoso arzobispo Orozco y Jiménez, había sido uno de los centros de resistencia

católica, las élites tapatías se apresuraron a buscar un terreno común que las reintegrara. Como dijo Efraín González Luna, éste no podía estar en el terreno del arte popular y nacionalista. A este asombroso personaje le agradó muy poco buscar respuestas en la literatura moderna, en Joyce, pero fue del todo consecuente con sus necesidades e intenciones. Que un renacimiento católico pudiera apoyarse en Marcel Duchamp parecerá asombroso y escandalizará a los beatos del modernismo, pero nada menos que eso pretendían los católicos y jacobinos tapatíos más inteligentes y menos dogmáticos, que ciertamente eran, dentro de la élite, otra élite mucho más reducida aún.

En este contexto, debe señalarse otra diferencia entre Guadalajara y México. Las élites nacionales, centralistas, pusieron gran atención en la educación elemental. La élite tapatía se preocupó poco por extenderse, renovarse o redimir a las masas. La fuerte disputa ideológica que, a nivel nacional, se dio en torno de la educación elemental, fue en Guadalajara mucho más fiera respecto de la educación superior. Dado que Orozco pintó su primer mural en la Universidad de Guadalajara, conviene referirnos al nada inerte estado de la misma en 1935.

La educación socialista y Guadalajara (el encargo del mural)

La polémica Caso-Lombardo y sus secuelas

Cuando los liberales y socialistas tapatíos pensaron en reformar la educación universitaria, encontraron a un aliado natural en Vicente Lombardo Toledano. A principios de los años veinte, con Lombardo al frente de la Escuela Nacional Preparatoria, su programa de estudios podía resumirse en cuatro rubros: educación intelectual, educación ética, educación estética y educación manual. La primera, capacitaría a cada estudiante "para que pueda por sí mismo emprender investigaciones científicas", la segunda sería, la segunda sería "la finalidad indirecta de cada cátedra y... el propósito general de la escuela", la tercera comprendería clases de historia del arte y de la literatura. La educación manual

Sin perder de vista su utilidad material, será esencialmente educativa, abandonando absolutamente toda rutina; tenderá a dar a los educandos el conocimiento de actividades que los unan con los obreros, que les permitan coordinar mejor empresas de colaboración social, borrando el concepto de jerarquía en las distintas labores sociales.¹¹⁵⁸

Lombardo transitaba con frecuencia entre el liderazgo sindical y la pedagogía (llegaría incluso a ser director de la Escuela Central de Artes Plásticas);¹¹⁵⁹ también fue del profetismo evangelizador a la educación socialista.¹¹⁶⁰ En 1933 tuvo lugar el Congreso Nacional de Universidades convocado a

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 172-3.

¹¹⁵⁹ Véase González Mello, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm 67, 1995, p. 59.

¹¹⁶⁰ Krauze, *Caudillos culturales...*, p. 178-9.

sugerencia del rector de la Universidad de Guadalajara, Enrique Díaz de León. La mesa de trabajo que causó mayores expectativas fue la que determinaría "la posición ideológica de la Universidad frente a los problemas del momento" y la "importancia social de la universidad en el mundo actual." Dirigida por Lombardo, la mesa integró a cuatro miembros de la delegación jalisciense: Saúl Rodiles, Alberto Terán, Ramón Córdova y Wilfrido Gastélum.¹¹⁶¹ En su conclusión, dicho grupo propuso al pleno los siguientes párrafos:

Las enseñanzas que forman el plan de estudios correspondientes al bachillerato, obedecerán al principio de la identidad esencial de los diversos fenómenos del Universo, y rematarán con la enseñanza de la Filosofía basada en la Naturaleza. La Historia se enseñará como la evolución de las instituciones sociales, dando preferencia al hecho económico como factor de la sociedad moderna; y la Ética, como una valoración de la vida que señale como norma para la conducta individual el esfuerzo constante dirigido hacia el advenimiento de una sociedad sin clases, basada en posibilidades económicas y culturales semejantes para todos los hombres.¹¹⁶²

Tal postura tenía consenso entre los asistentes al congreso; pero se permitió que Antonio Caso la impugnara. Caso amenazó con separarse de su cátedra en caso de implementarse los principios enumerados en la UNAM (las otras universidades parecen haberle interesado poco). Hizo una defensa de la libertad de cátedra y se opuso con particular ahínco a admitir "la identidad esencial de los diversos fenómenos del universo", donde creyó percibir un renacimiento del positivismo de sus viejos profesores porfirianos. Se opuso también,

sobre bases espiritualistas, a la implantación del materialismo histórico. Propuso, en fin, una redacción alternativa que decía: "...cada catedrático expondrá libre e invariablemente, sin más limitaciones que las que las leyes consignent, su opinión personal filosófica, científica, artística, social o religiosa."¹¹⁶³

El asunto no es tan simple como parece. No es sólo que los dos contendientes tuvieran diferentes "posiciones ideológicas"; tampoco, como parecería, que Lombardo hubiera cambiado su romanticismo de 1922 por el socialismo científico de 1933. La conclusión de la mesa de trabajo de ideología hablaba del bachillerato, ámbito al que se circunscribió Lombardo en sus intervenciones.¹¹⁶⁴ Lombardo tenía una preocupación ética en la que se dejaba ver una crítica a la educación que habían recibido él y sus compañeros:

No es posible enseñar sin transmitir un criterio, y no es posible tener criterio sin saber cuál va a ser éste. Lo que acontece actualmente es que los estudiantes, por su inteligencia natural, por la edad en que se hallan, son simuladores de todos los pensamientos, según los diversos criterios de los catedráticos, pero sin tener una opinión propia. Salen, pues, a la calle sabiendo, como resultado de su paso por la Universidad, un solo principio de moral que es inmoral: la

¹¹⁶³ Caso y Lombardo, *Idealismo vs. materialismo dialéctico*, p. 30.

¹¹⁶⁴ Caso y Lombardo, *Idealismo vs. materialismo dialéctico*, p. 44. "Tenemos que afirmar una opinión, no individualmente. Afirmarla en conjunto, los catedráticos, los colegios, dentro del bachillerato, porque si un profesor es cristiano y otro profesor es católico, y otro profesor es socialista, y otro profesor es hindú, los estudiantes de la Preparatoria no sabrán cuál debe ser su conducta en la vida. Es indudable, y eso no lo podemos negar, que no estamos ampliando la cultura humana en la Preparatoria. Para adquirir lo elemental de la cultura necesitamos que nos digan: esto es así, de mismo modo que nos dicen: así se resuelve una ecuación algebraica, y no hay un medio mejor que otro. En otras palabras, nos tienen que decir cómo debemos vivir y que la búsqueda de los valores actuales se realice en los centros en donde se lleve a cabo, en los laboratorios, en los institutos de investigación."

¹¹⁶¹ Alma Dorantes, *El conflicto universitario en Guadalajara, 1933-1937*, Guadalajara, México, Secretaría de Cultura-CNCA-INAH, 1993, p. 124, 160-4.

¹¹⁶² Caso y Lombardo, *Idealismo vs. materialismo dialéctico*, p. 23.

vida depende de la habilidad que se despliegue en la lucha.¹¹⁶⁵

Le parecía respetable el catolicismo, aunque no estaba de acuerdo con él. Lo mismo le pasaba con el positivismo. No se lo parecía, en cambio, el individualismo a ultranza que proponía su profesor:

Pero nosotros no podemos respetar, porque no es respetable el individuo que va a la vida sin orientación, con un título universitario, a pegarse a los faldones de cualquier político profesional.¹¹⁶⁶

Si en 1922 propuso que la ética fuese una especie de asignatura omnipresente, en el debate de 1933 su proposición fue la misma. No puede uno evadir la idea de que Lombardo Toledano estaba expiando su oportunismo y el de muchos de sus compañeros de generación, que no habían vacilado en “pegarse a los faldones de cualquier político profesional”, en hacerse funcionarios de los regímenes posrevolucionarios sin parar mientes en lo poco o mucho que contradijeran sus propias convicciones.¹¹⁶⁷ Los argumentos materialistas le importaban menos que el problema moral. De hecho puso el dedo en la llaga: denunció el carácter acomodaticio de varias “generaciones” de egresados que, sin tener convicciones revolucionarias, habían prestado sus servicios al Estado para obtener un beneficio personal; también puso en evidencia la costumbre adquirida por algunos ateneístas, y sus sucesores, de adoptar el relativismo moral como refugio contra una realidad que, desde hacía ya más de dos décadas, se negaba a complacerlos.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁵ Caso y Lombardo, *Idealismo vs. materialismo dialéctico*, p. 39.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ Krauze, *Caudillos culturales...*, 301, narra como algunos de sus amigos lo encontraron llorando un día de 1928 debido a que, contra su convicción, había votado a favor de la reelección en la Cámara de Diputados. Todo el libro de Krauze es una narración de esa clase de problemas.

¹¹⁶⁸ La polémica tuvo amplias repercusiones y

La “educación socialista” fue incluida como obligación del Estado en la Constitución en las vísperas del gobierno de Lázaro Cárdenas, y en Jalisco tuvo un éxito singular entre los universitarios. Podemos darnos una idea de lo que era la “educación socialista” en Guadalajara, en los años treinta, consultando los planes de estudios propuestos por José Guadalupe Zuno, que iba a enseñar en 1930 lo referente a...

El artículo 27 constitucional. La Deuda Agraria de México y los problemas económicos consiguientes. La propiedad de los extranjeros en México y los tratados internacionales. las religiones y la economía del [país]. El clero como enemigo de las clases pobres. La religión como estupefaciente del proletariado a través de los siglos. Los hechos históricos y los fenómenos económicos. Las condiciones geográficas como determinantes de fenómenos sociales. La revolución rusa. Las dictaduras europeas y las democracias americanas.¹¹⁶⁹

Exigía este polifacético personaje que...

Como final del curso, cada alumno formulará una tesis esquemática demostrando cualquier extremo de las cuestiones propuestas, sirviendo ese trabajo como prueba de examen.¹¹⁷⁰

ramificaciones. Los mismos contendientes volvieron a discutir, ahora en términos estrictamente filosóficos y mucho más ríspidos, en 1935, en las páginas de *El Universal*. Este segundo debate tuvo menos calidad que el primero; no porque se haya llegado al ataque personal, lo que en todo caso es muy divertido, sino porque ambos escritores se aventuraron a argumentar sobre temas que conocían poco y mal: la psicología experimental, la neurología, la teoría de la relatividad, todo con tal de probar la tesis materialista o idealista. Quien quiera que haya ganado esa discusión, lo hizo pobremente. ¡Caso llegó a jactarse de que los idealistas italianos tenían de su parte “...al lado de Gentile, [a] Benedetto Croce!” Caso y Lombardo, *Idealismo vs. materialismo dialéctico*, p. 86 y ss., 103-104.

¹¹⁶⁹ José Guadalupe Zuno, “La ciencia económica; plan de estudios”, *Las Noticias*, 4 de enero de 1936, p. 3.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

Alberto Meza Ledesma propuso en el mismo año un curso de economía política, en el que quería "...hacer una obra de convencimiento socialista en cada una de nuestras clases,"¹¹⁷¹ sin que quedara demasiado claro de qué iba a convencer a sus estudiantes.

Se buscará que los alumnos tengan la mayor intervención en el curso, por medio de estudios monográficos sobre cuestiones económicas concretas; visitas a fábricas, talleres y factorías, excursiones a sindicatos, comunidades agrarias, etc., donde los alumnos puedan darse cabal cuenta de los fenómenos sociales que producen los hechos económicos a estudio.¹¹⁷²

La "educación socialista" en la universidad tapatía buscaba formar estudiantes robustos, sanos y amigos de las excursiones para conocer directamente los problemas del pueblo. Más que militantes del socialismo, el objetivo aparente de esta formación era crear a la nueva burocracia que el régimen necesitaba; así como socavar la influencia del clero. Con frecuencia se aducía la necesidad de moderar el temperamento latino, rijoso e inmaduro, que se suponía era uno de los obstáculos más importantes para la construcción del hombre nuevo. La *Gaceta Municipal* de Guadalajara se felicitaba, ya en 1935, de que en el Congreso Nacional de Universidades:

Quienes hablaron en pro [de la educación socialista] son hombres y mujeres que sienten la necesidad de establecer un equilibrio social que permita a las mayorías abandonar el medio anémico en que viven debido a la base poco práctica de donde parten todos sus actos, y por medios educativos, cambiarla por otra llena de realidades que venga a quitarles esa complejidad interior verdaderamente tortuosa, esa inquietud inmensa ocasionada por una acumulación de no sabemos qué tantos contenidos gritos de angustia debido a

las dificultades nudosas que les interpone en lo íntimo de su ser la poca experiencia que poseen de los problemas de la vida.¹¹⁷³

Alma Dorantes afirma con razón que la educación socialista no fue sólo un proyecto cardenista. Pueden encontrarse numerosos antecedentes en el callismo, sobre todo cuando éste se vio convertido en "maximato" y con la incómoda pero apremiante tarea de postular una "ideología" partidista. En Jalisco, dice la autora mencionada, "fueron los callistas quienes impulsaron dicha transformación desde 1932."¹¹⁷⁴

Fueron universitarios jaliscienses quienes promovieron el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos. También fueron los más importantes entre ellos quienes se inscribieron en la mesa sobre ideología. Al regresar a Guadalajara procuraron, contra la resistencia estudiantil, implantar en su propia universidad los principios de la "educación socialista" acordados con Lombardo. Al finalizar el Congreso, los profesores de Derecho presentaron su renuncia para facilitar una depuración, y el rector Díaz de León aceptó las de los profesores que no estaban de acuerdo con la nueva doctrina; entre ellos Efraín González Luna.¹¹⁷⁵ En medio de una agitación estudiantil que a veces provocó en su contra la represión sangrienta, la Universidad de Guadalajara fue clausurada en dos ocasiones. La segunda, en febrero de 1935, para sustituirla por una "Dirección de Estudios Superiores" cuya dependencia del ejecutivo estatal era un duro golpe para las pretensiones estudiantiles de autonomía.¹¹⁷⁶ Ni socialista ni positivista del todo, la

1173 "La vuelta a los estudios", *Gaceta municipal*, Guadalajara, 1 de abril de 1935.

1174 Dorantes, *El conflicto universitario en Guadalajara*, p. 18.

1175 Dorantes, *El conflicto universitario en Guadalajara*, p. 171.

1176 "La ley orgánica de la educación superior en el Estado de Jalisco", *El Informador*, 24 de febrero de 1935, p. 1, 2.

1171 "Economía política y problemas de México", *Las Noticias*, 7 de enero de 1936, p. 3-4.

1172 *Ibid.*

enseñanza universitaria en Jalisco tampoco incluía expresamente las cuestiones morales que preocupaban a Lombardo Toledano; aunque seguramente la “obra [sic] de convencimiento socialista”¹¹⁷⁷ que planeaban los profesores estaba llena de máximas y cuestiones morales. Orozco pintó su mural en la Universidad en esta época, cuando se llamó “Dirección de Estudios Superiores” para que estuviera clarísima su naturaleza burocrática y no autónoma.

Como en México, hubo resistencia y debate ideológico. El doctor Rafael Gutiérrez Caloca, estudiante de aquellos años, recuerda que un conocido suyo “me llamó, indignado: ‘pedazo de Antonio Caso’, porque yo no admitía la primera parte del marxismo: el materialismo Dialéctico, afirmando que era una metafísica, que todo Materialismo es una Ontología, una postura metafísica”.¹¹⁷⁸

1177 *Ibid.*

1178 Carta de Rafael Gutiérrez Caloca a Renato González, 1994. Gutiérrez Caloca se hizo notorio a principios de los años treinta porque, siendo estudiante, refutó en el periódico las tesis que sostenía en el aula su profesor Pablo Ascencio Rosales. La polémica tiene interés. Rosales había afirmado, desde una posición marxista pero estrecha, que Comte había sido simplemente un idealista. Gutiérrez Caloca adoptó la posición contraria con mejores argumentos. Lo que resulta más interesante de su intervención es que no la haya hecho en el aula, sino en la prensa; lo que revela la politización extrema de la Universidad de Guadalajara. Véase Rafael Gutiérrez Caloca, “¿Dónde está el idealismo de Augusto Comte?”, *Las Noticias*, Guadalajara, 23 de mayo de 1937, p. 3, 4. Rafael Gutiérrez Caloca, “Siempre lo mismo...”, *Las Noticias*, 28 noviembre 1937, p. 3, 5. Pablo Ascencio Rosales, “Intelectualismo o exhibicionismo?”, *Las Noticias*, Guadalajara, 17 de noviembre de 1937, p. 3, 4, 6.

El almuerzo de camellos.

Orozco no ignoraba las expectativas que se tenían de él, y no tardó en percatarse de los problemas locales. *Bandera de Provincias* publicó en septiembre de 1929 el número especial sobre pintura al que ya me he referido. Incluía la conclusión del artículo de Martínez Ulloa; la proclama de él mismo, Martínez Valadez y Zuno; el artículo que ya vimos donde este último atacaba duramente el modernismo de Diego Rivera, enaltecendo a Orozco; y la traducción de una importante crítica de Gaston Poulain, escrita con motivo de una exposición de Orozco en París. Prácticamente todo el número y su suplemento estaban dedicados a Orozco. Incluían numerosas fotografías de obras. Los editores de la revista se lo enviaron a Orozco, que aún estaba en Nueva York. Éste, cuando recibió el correo, se dirigió eufórico a contárselo a Alma Reed:

Una mañana a fines de... 1929, llegó Orozco... luciendo una sonrisa resplandeciente y soltó la caprichosa petición: "¡Varios camellos para mi comida de hoy, y me hacen el favor de rellenarlos con cohetes!"

No tuve que esperar mucho para saber la causa de su alegría. No podía perder tiempo para hacerme partícipe de sus buenas noticias. "Ha sucedido algo maravilloso, Angelita [sic] -dijo ansiosamente-. ¡Ya no soy el hombre olvidado de México!..."

La reacción de Orozco ante el regocijo de Jalisco por sus triunfos era de sincera gratitud. "Mis compatriotas -dijo- han estado esperando largo tiempo esta oportunidad. Quieren realmente ayudarme. Estoy contento de que al fin tengan algún punto exterior donde apoyar su incommovible fe en mí."¹¹⁷⁹

En 1929 Orozco apenas empezaba a ser conocido en Estados Unidos, a diferencia de Diego Rivera, el pintor al que mexicanos y

¹¹⁷⁹ Reed, *Orozco*, p. 128-9. El "punto exterior" era, obviamente, el artículo de Poulain. Reed escribió este pasaje muchos años después de los hechos. Tal vez el fervor de Orozco no fuera tan pagado de sí mismo; pero debió alegrarse con el buen trato recibido en *Bandera de Provincias**.

americanos se referían siempre que salía a cuento el nuevo arte mexicano. El entusiasmo de Orozco tenía motivo: era la primera vez que se le dedicaba un número completo de una publicación. Debíó darse cuenta de que esa revista donde Zuno publicaba sus proclamas y había propaganda del Teatro Degollado, la casa Wagner y las llantas Michelin la publicaba gente cuya ambición era enarbolar la "Bandera de Provincias" del título para encabezar un movimiento cultural. Seguramente le fue más difícil percibir que la "bandera" era simbólica, que los escritores abanderaban las causas más opuestas. Sólo pudo entender que esa clase intelectual lo quería para ayudar en la modernización de Guadalajara, para convertirlo en símbolo de la universalidad de la ciudad provinciana. Orozco estaba familiarizado con la operación y sabría hacerse cargo de la demanda.

Pero pasó tiempo antes de que Orozco llegara a Guadalajara. Inició su primer mural tapatío en 1935, en el Paraninfo, o salón de actos, de la Universidad.¹¹⁸⁰ (II. 265, II. 276 e II. 277) Fue invitado para ello por el gobierno estatal. Afirma León Muñiz, ayudante de Orozco para pintar algunos de sus frescos en Guadalajara, que el ingeniero Heliodoro Rojas, director de Obras Públicas del gobierno del Estado, fue el instigador de la invitación. Rojas le debía el puesto a su tío, el anterior gobernador de Jalisco Sebastián Allende. Este último había logrado que el Partido Nacional Revolucionario postulara en la entidad la candidatura a gobernador de Everardo Topete, quien tomó posesión en marzo de 1935. Allende era callista, y pensaba que la candidatura de Topete garantizaba los intereses de su facción en el Estado, mismos que sentía amenazados por las aspiraciones de Silvano

Barba González, cercano al presidente Cárdenas. Parece que Allende tenía esperanzas de ejercer un "maximato" local¹¹⁸¹ y su sobrino, el Director de Obras Públicas, quería prolongar su permanencia en el puesto promoviendo una obra pomposa y culta.¹¹⁸²

Pero detrás de la invitación también estuvieron las recomendaciones de Ixca Fariás, Rafael Urzúa y otros intelectuales de Guadalajara, y Orozco ya tenía noticia de lo que esperaban de él. Estuvo en Guadalajara el 25 de octubre de 1935 y le dieron el recibimiento que se reservaba a los visitantes pomadosos. Lo llevaron a comer a Huentitán; no lo llevaron a los Colomos y al Agua Azul, pero en cambio lo pasearon por los edificios que podría decorar, especialmente el de la Dirección de Estudios Superiores. Se habló de dinero. También se consideró la posibilidad de que pintara la escalera del palacio de Gobierno. Quedó formalmente de regresar el cuatro de noviembre para comenzar a trabajar en la Universidad y tomó el tren a México.¹¹⁸³ Una vez en Guadalajara, no se le ocultaron los problemas locales. En febrero de 1936 le escribió a Luis Cardoza y Aragón:

La antigua Universidad quedó casi destruida con la huelga del año pasado. Los reaccionarios se separaron y formaron su 'Universidad Autónoma' y lo poco que quedó, bajo el control del Estado, se convirtió en 'Escuela de Estudio Superior' en condiciones muy precarias.¹¹⁸⁴

¹¹⁸⁰ Como en la mayor parte de este texto estaremos situados en la Ciudad de Guadalajara, en adelante me referiré a la Universidad de Guadalajara como la Universidad, a secas, debiendo entenderse que la UNAM aparecerá mencionada por sus siglas durante las breves apariciones que haga.

¹¹⁸¹ Alicia Hernández Chávez, *Historia de la Revolución Mexicana; período 1934-1940; la mecánica cardenista*, México, El Colegio de México, 1979, p. 72-4.

¹¹⁸² Javier Ramírez, "León Muñiz: recuerdos del Centro Bohemio y de José Clemente Orozco", p. 6-7.

¹¹⁸³ "José Clemente Orozco decorará el Palacio Legislativo de Guadalajara", *El Jalisciense*, Guadalajara, 27 de octubre de 1935; "José Clemente Orozco va a pintar aquí", *Las Noticias*, 27 de octubre de 1935; "La bóveda del Palacio Legislativo la decorará el pintor Clem. Orozco.", *El Informador*, 27 de octubre de 1935, p. 1.

¹¹⁸⁴ Cardoza y Aragón, *Orozco*, 306. Tuve la fortuna de platicar con el Ing. Jorge Matute Remus y su esposa, Elena Villaseñor, que estudiaron en la Universidad

Conocemos con gran detalle la demanda planteada en Guadalajara, pero lo que es todavía más importante, sabemos que Orozco no la ignoraba y que incluso estaba dispuesto a asumirla. Las cosas no son, sin embargo, tan simples. El lector me perdonará, o por lo menos espero que tolere un nuevo rodeo, muy necesario.

Voy a analizar los frescos de la Universidad en los términos que propusieron Jorge Cuesta y Luis Cardoza, lo que me llevará a hacer una comparación de la obra con la poética de Jorge Cuesta, insinuada en el texto de Cardoza. Paradójicamente, encontraremos la clave de la alegoría y su interpretación precisamente en lo que Cardoza *no dijo*: en su silencio. Sus omisiones apenas pudieron ocultar que en el fresco había una evocación nostálgica de los años vasconcelistas. Aquí termina la historia de una imagen que, habiéndose gestado tiempo atrás, cobró especial relevancia durante el vasconcelismo: la trinidad en que el saber es una combinación de fuerza, especulación y poderío. Dije que la historia de esa imagen termina aquí; debí decir que *culmina*: Orozco supo situarla en el debate sobre la "educación socialista". Al reconstruir la pintura se percibirá su hostilidad hacia los cambios que ocurrían a su alrededor, pero también podremos articular la interpretación de este mural con las tensiones entre el centro y el poder regional, muy importantes para este estudio.

de Guadalajara durante la misma década, y que confirmaron el estado de semiabandono en que se encontraban las instalaciones universitarias.

El encargo del texto

Siente el espacio y canta

Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*

*...un trasunto se borra en una nube:
el de un ángel monstruoso por deforme*

Salvador Díaz Mirón, *Pinceladas*

*Y si el gusto en sus ricas finezas pide un nuevo
poder al idioma
aseméjase al ángel rebelde que concita en el
reino del mal*

Salvador Díaz Mirón citado por Jorge Cuesta¹¹⁸⁵

Cuando José Clemente Orozco volvió de Nueva York, en 1934, le organizaron una cena a la que asistieron entre otros Jorge Cuesta y Luis Cardoza.¹¹⁸⁶ Entonces comenzó un diálogo entre los tres del que sólo podemos tener atisbos. Algo relata Cardoza en sus recuerdos de Jorge Cuesta: "Comimos juntos los tres, algunas veces. Su conversación laberíntica inquietaba, como sus prosas cáusticas de expresionista exagerado".¹¹⁸⁷ Hay otros pocos rastros. Cuesta y Orozco, el primero con mayor precisión, recordaban la anécdota de un tenor incapaz de alcanzar el do de pecho y que, al ver acercarse tan difícil nota, sacaba una bandera y gritaba: "¡Viva Mazatlán!"¹¹⁸⁸ Para ambos, esa anécdota se asemejaba al político o al artista incapaz que recurre a la retórica. Tanto Cuesta como Cardoza se

¹¹⁸⁵ Cuesta, *Obras*, v. 2, p. 220. El poema es "Gris de perla", y se encuentra en Díaz Mirón *La gigante y otros poemas*. México, Fondo de Cultura Mexicana, 1984. *Lecturas Mexicanas* 58. Págs. 141-142.

¹¹⁸⁶ Luis Cardoza y Aragón, "Orozco, dos apuntes para un retrato", en *Orozco, una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas 1983, p. 12.

¹¹⁸⁷ Cardoza y Aragón, *El río*, p. 389. Ahí mismo da noticia de que se perdieron las cartas entre Cuesta y Orozco.

¹¹⁸⁸ Jorge Cuesta, "La música proletaria", en *Obras*, v.2, p. 10.

interesaron por Díaz Mirón después de leer un ensayo de Genaro Fernández Mac Gregor, que a Cardoza le gustó más.¹¹⁸⁹ Le gustó tanto que escribió un artículo para comparar al poeta veracruzano con José Clemente Orozco.

El Ensayo de Fernández Mac Gregor recorría los tópicos simbolistas de Díaz Mirón, especialmente el de la mujer fatal. Era también un intento de caracterización psicológica en el que hilvanaba la hostilidad del poeta contra la sociedad con la figura miltoniana de Satanás. "Así, el mundo es un caos en el que todas las esencias están revueltas y confundidas, sin fin ninguno inteligible: Caín es hermano de Abel; la prole humana oscila entre el demonio y el serafín, y esto sin remedio".¹¹⁹⁰ También señaló la vena apocalíptica del poeta. Su individualismo lo llevaba de cabeza a la delincuencia; sentía desprecio por quienes lo encarcelaban y, en general, por una masa que no comprendía su "heroísmo" homicida; sin embargo, soñaba con el día en que la Tierra iba a temblar bajo los pies de una masa revolucionaria que instauraría un mundo tan perfecto como el de las formas platónicas. "Quiso en esto quizá parecerse a los hombres de letras del romanticismo francés, que juntaron el lauro cívico al poético."¹¹⁹¹ Fernández Mac Gregor señaló las inconsecuencias de todos esos escritores, lo mismo que las de Díaz Mirón, a quien sus visiones redentoras no le impedían recibir un sueldo de la dictadura porfiriana para levantar el dedo en el Congreso. "Los poetas, dice Fauguet, son a veces inconsecuentes con sus filiaciones políticas, ya que a menudo las adoptan sólo porque no es mala idea gritar como tribunos para hacerse oír como

poetas".¹¹⁹² Orozco añadiría, años después: "Los artistas no tienen 'convicciones políticas' de ninguna especie..." Para Cardoza, como para Cuesta, Díaz Mirón y Orozco fueron pretextos para reflexionar acerca del clasicismo, acerca del rigor, acerca del apego a las normas, acerca del dominio del arte sobre la vida.

Seguramente Orozco no preguntó a sus amigos qué debía pintar en la cúpula y el muro de la Universidad, pero requirió sus servicios apenas hubo terminado para obtener una interpretación de sus frescos. Insatisfecho por las explicaciones que escuchó de algún guía de turistas, pidió a Luis Cardoza que escribiera un texto y lo mandó publicar de su peculio; por eso supongo que la explicación de Cardoza contó con su aval.¹¹⁹³ Nada sabemos de los guías de turistas cuya prédica dio origen al texto. Mis esfuerzos por encontrar a alguno de ellos fueron vanos. No supe interrogar a los archivos jaliscienses para que me proporcionaran algún rastro de esa descripción que irritó al pintor, pese a que la profesión de guía de turistas era severamente supervisada en Guadalajara.¹¹⁹⁴ ¿Qué era lo

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 235.

¹¹⁹³ Cardoza y Aragón, *El río*, p. 476-7. Cardoza y Aragón, Orozco, p. 309 y 311 también afirma que le causó inquietud una visita de Waldo Frank. El texto se publicó a costa de Orozco: Luis Cardoza y Aragón, *José Clemente Orozco, pinturas murales en la Universidad de Guadalajara*, México, Imprenta Mundial, 1937, 46 p. Posteriormente, se publicó en *El Nacional* el 26 de septiembre de 1937. Fue incluido en Cardoza y Aragón, *Tierra de belleza convulsiva*, p. 169-172, de donde lo cito.

¹¹⁹⁴ El "Reglamento de Guías de Turistas y de Agencias Comerciales de Turismo", *El Estado de Jalisco*, 24 de marzo de 1936, p. 135-8, uno entre muchos reglamentos que se promulgaron a este respecto, no dice nada significativo. Su aplicación no parece haber provocado ningún documento que se conservara, según la meticulosa investigación de Jaime Horta en los archivos públicos de Jalisco y Guadalajara. Véase también "Gentes cultas y educadas como guías de turistas", *El Herald*, Guadalajara, 8 de octubre de 1933, p. 2; "Gestiones ante los FFCCN para que se faciliten los viajes a los turistas", *El Informador*, 24 de enero de 1935, p. 3; "Interés en Estados Unidos por conocer

¹¹⁸⁹ Jorge Cuesta, "Salvador Díaz Mirón", en *Obras*, v. 2, 212; Luis Cardoza y Aragón, "Díaz Mirón y José Clemente Orozco", en *Tierra de belleza convulsiva*, México, *El Nacional*, 1991, p. 161.

¹¹⁹⁰ Genaro Fernández Mac Gregor, *Carátulas*, México, Botas, 1935, p. 233.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 235.

que decían, qué era lo que trataba de *negar* José Clemente Orozco? Probablemente nunca lo sabremos. No conseguí al guía pobretón y despreciado, pero un catrín de la Ciudad de México me va a prestar sus ojos para ver, para ver más de lo que podría con los míos; pues lo que sí sabemos es lo que vio, o lo que quiso ver Cardoza. Sabemos incluso lo que se negó a ver. La pintura, entonces, es una creación entre los dos: Cardoza y Orozco. Pero analizando los trabajos de ambos veremos que sus referencias a Jorge Cuesta son numerosas. Trataré de reproducir en las líneas que siguen la fantasía de estos tres feroces compadres, a la que me referiré como "la obra". Qué riqueza de textos, qué diferencia con el mural de Bellas Artes.

La alegoría

A Luis Cardoza no le inquietaba el carácter *oscuro* de la obra, su falta de transparencia (II. 265):

Se dice a veces de José Clemente Orozco que es confuso en su 'ideología' [...] Qué necio resulta juicio semejante frente a una concepción tan precisa, tan claramente resuelta, no obstante la inmensa complejidad que entraña tal representación. Ni microscopios, caduceos, overoles, martillos, máquinas... Las alegorías pobres que se juzgan como nada confusas, fueron desechadas por Orozco [...]

La pintura de Orozco era el arte revolucionario apropiándose de las alegorías religiosas de la misma manera en que, en otra época, el cristianismo expropió los recursos del arte pagano. Cardoza defendía la pintura difícil y la literatura difícil, llenas ambas de imágenes desafiantes *pero descifrables*. Además, no había tal oscuridad. Por el contrario: Cardoza explicó campechanamente, sin más armas que las de su sentido común:

En cuatro figuras fundamentales resume el pintor la filosofía materialista. En una de ellas vemos el hombre, pentafásico, inquiriendo, escrutando en toda dirección. En otra, con una regla y un compás en la mano -- comparación y medida--. Frente a él, un cadáver de estudio, morado y abierto: el hombre sirviendo al hombre para su investigación. Y entre el cadáver y el hombre que mide, compara y medita, hay cálculos y figuras geométricas. Luego la imagen del que aplica esos esfuerzos, conocimientos, experiencias. Y una enorme figura, ahorcada, empuñando un lienzo rojo --fuego, sangre-- concentra la tragedia del hombre y la exalta -imagen de rebeldía.

Guadalajara", *El Informador*, 3 de octubre de 1935, p. 3; y "Los guías de turistas, sólo autorizados", *El Informador*, 3 de mayo de 1937, p. 1. Pero sólo véase si al lector interesa el tema de los guías de turistas, si le interesa mucho; de cualquier otro modo se trata de información muy insulsa.

Que Orozco quisiera "resumir... la filosofía materialista" parecerá chocante. Cardoza fue el primero en protestar: "¿Quién tiene la osadía de explicar la pintura?" El

“materialismo” de Orozco era, presumiblemente, un tópico de sus conversaciones. Jorge Cuesta le dedicó unas páginas que, por desgracia, no están fechadas:

Frecuentemente he oído decir a José Clemente Orozco, que la doctrina estética de una pintura, que nos parece libremente aceptada, no es sino un efecto casi mecánico de sus circunstancias materiales. Él mismo emplea la palabra “materialismo” para definir la forma de su explicación del arte.¹¹⁹⁵

A Cuesta sólo podía entusiasmarlo la definición que inventó para ese materialismo: se refería a los materiales de la pintura, a la materia sin “ninguna propiedad espiritual”. Cardoza se refería al materialismo, popular en aquellos años, “del hombre frente a sí mismo, ya sin dioses”.

He hablado aquí de las “descripciones” de Cuesta y Cardoza, pero ninguno de los dos “describía” la obra de Orozco; al menos no en el sentido de que sus palabras fueran una especie de copia verbal de la pintura. En la “descripción” de Cardoza, que es en realidad *invención*, hay dos omisiones asombrosas. La cúpula del Parainfo no tiene sólo las “cuatro figuras” que representan el materialismo. La de Cardoza es una interpretación que utiliza a fondo un recurso al que ya me referí antes: la analogía. “una regla y un compás en la mano” son “comparación y medida”; el hombre que mira el cadáver es “el hombre sirviendo al hombre para su estudio”; el rojo de la bandera es “fuego y sangre”. Para Cardoza, hacer analogía es como “volver gris lo gris”; es el mecanismo que permite la transparencia de los frescos. Con esa herramienta quiere negar que la dificultad para descifrar el fresco sea oscuridad; quiere, también, denunciar la banalidad de los códigos: “las analogías pobres que se juzgan como nada confusas”. Pero la analogía de

Cardoza necesitaba de un procedimiento retórico: la omisión. En su interpretación faltan dos cosas. En primer lugar, falta la figura del “Maestro”. Ninguna explicación circunstancial sería satisfactoria, pues hay una omisión todavía más grande: Cardoza no dijo absolutamente nada sobre el fresco del foro, llamado convencionalmente *El pueblo y sus líderes*, que tiene una imagen difícil de olvidar. (II. 277) Se limitó a decir que “integra con la cúpula un organismo perfecto”. Nada de organismo. No me cabe duda de que la convivencia de ambas composiciones sea adecuada, pero resulta significativo que esa armonía venga precisamente de las figuras que Cardoza ni siquiera nombra, como veremos.

La omisión de Cardoza es también, de alguna manera, una observación; una mirada a ojos cerrados, un sueño vigilante; es una de sus paradojas, si me perdonan la impaciencia. Debemos sacar el juguete de la caja y darle vueltas para verlo por todos lados. El instructivo no se ajusta a lo que vemos, no menciona algunas partes del artefacto. Nuestra interpretación quedaría trunca si no supiéramos de qué se trata el silencio, por qué Cardoza no habló de la quinta figura ni del muro. Y aquí veremos cómo, a semejanza de la película de Orson Welles, el “tercer hombre”, que estaba presente pero al que no habíamos prestado ninguna atención, es el que tiene todas las llaves. Porque la explicación de Cardoza es muy plausible para aquellas figuras a las que se refiere. Es plausible, en primer lugar, porque la caracteriza como “alegoría” y porque, en estricto apego a esa definición, se apresura a otorgarles personalidad: la Ciencia, el Trabajo y la Rebeldía. No se trataba de una imagen nueva: había sido representada en muchas ocasiones. El lector que, a estas alturas, recuerde las numerosas trinitades que simbolizaban el conocimiento en la primera parte de este trabajo, no tendrá dificultades para descifrar el enigma de la cúpula. Veamos su proceso de invención.

¹¹⁹⁵ Jorge Cuesta, “El materialismo de Orozco”, en *Obras*, v. II, p. 179.

Los bocetos preparatorios para el mural muestran dos proyectos distintos, uno de los cuales fue abandonado.¹¹⁹⁶ (Il. 266 e Il. 293) En el primero había un grupo de figuras voladoras, que a veces parecían aladas, revoloteando alrededor de la cúpula con los brazos extendidos. En uno de los bocetos se podía ver un combate a puñaladas entre ellos, un hombre que ayudaba a otro a levantarse, una maternidad...¹¹⁹⁷ Sólo uno de esos espíritus voladores reapareció en la versión final: la figura de la Ciencia. En los que parecen ser los primeros dibujos de la nueva, definitiva composición, aparecen cuatro siluetas macizas, esculturales, sentadas o bien apoyadas en el suelo, estables. (Il. 267) Por lo pronto desapareció toda figura voladora. Los trazos son cuadrados.¹¹⁹⁸ Salvo uno o dos, la mayoría de esos bocetos tiene la figura de un hombre caído visto en escorzo, en lo que acabaría siendo "el rebelde". En lugar de la figura de la ciencia aparece un hombre inclinado sobre sus instrumentos.¹¹⁹⁹ El trabajador tiene pocos cambios desde los primeros bocetos en los que aparece. En todos los bocetos generales e incluso en los de detalle, muy parecidos a la versión final, la figura del maestro aparece rodeada de infames parvulitos, nefastas cabecitas de niño. Por fortuna Orozco eliminó esa sugerencia de escuela elemental en la versión final, y además elevó el rostro del maestro. En los primeros dibujos, éste se agachaba y esgrimía su mano de tal manera que parecía a punto de asestarle un manazo a su rebaño. Ya sin niños y con la frente en alto, su brazo levantado se convertía en una señal

admonitoria y casi "cristológica", como dicen los que entienden de pintura religiosa.

Orozco imaginó la batalla de ángeles en la Ciudad de México, durante el mes que corrió entre su primera visita a Guadalajara, a finales de octubre, y su regreso para ejecutar los frescos a fines de noviembre.¹²⁰⁰ Como buen estudiante de la Academia, después de hacer un boceto de la composición general se concentró en cada figura. Para cada una de ellas hizo uno o varios dibujos con modelo, para lo que usó a sus propios albañiles y ayudantes.¹²⁰¹ La composición general cambió, pero no sólo en su forma: el significado dependía de la manera en que el pintor decidiera resolver cada figura. Así ocurrió en el caso del Maestro, cuya primera versión mostraba una figura femenina que difícilmente habría tenido el sentido que veremos en la figura realizada en la versión definitiva. La figura de la Ciencia sólo iba a tener tres cabezas; un error de un ayudante obligó a Orozco a corregir, por lo que finalmente quedaron cinco testas y esa figura con el feo mote de "hombre pentafásico".¹²⁰² En ningún caso los problemas relacionados con la forma estuvieron desvinculados del contenido; en este caso, debemos entender "composición" en su sentido de "invención", que se refiere a la manera de disponer los símbolos en una alegoría.

Veamos ahora la versión final. (Il. 265) El cadáver, objeto de estudio de la Ciencia, ha sido abierto con la parafernalia usual en

¹¹⁹⁶ Afortunadamente han sido publicados. Una parte puede verse en Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 328-365. Otros pertenecen a la colección del Instituto Cultural Cabañas, González Mello, *José Clemente Orozco*, p. 112-115 (catálogo 200 a 222).

¹¹⁹⁷ Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 329

¹¹⁹⁸ González Mello, *José Clemente Orozco*, cat. 201-203.

¹¹⁹⁹ Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 335.

¹²⁰⁰ Véase la comprobación en González Mello, *José Clemente Orozco*, p. 66-7. La linternilla que aparece en el primer grupo tiene una proporción mucho mayor que en la realidad. El segundo grupo de bocetos, el de la composición definitiva, tiene siempre las proporciones correctas. Esto me hace suponer que Orozco hizo los primeros apoyándose en su memoria solamente y los segundos después de haber tomado las medidas del lugar. Véase un dibujo con las medidas en Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 326.

¹²⁰¹ Comunicación personal Jorge Martínez.

¹²⁰² Analicé con más detenimiento la manera en que Orozco hacía los bocetos para sus murales en González Mello, *José Clemente Orozco*, p. 63-70.

las autopsias: el corte alrededor del cráneo y el esternón abierto. (II. 272) Se le han arrancado vísceras que decoran otras secciones del tambor: el estómago, el cráneo y el corazón. ¡Con qué prisa describe Cardoza!: "...Un cadáver de estudio, morado y abierto: el hombre sirviendo al hombre para su investigación." Como si el cadáver abierto fuese una interrogación abierta, como si la frase final se adelantara a nuestra pregunta, como si con esa elipsis Cardoza quisiera amonestarnos por nuestra impaciencia, como si pretendiera decirnos que no hay aquí misterio en lo absoluto. No: recordemos la insistencia masónica en el estudio del cadáver como metáfora del perfeccionamiento del iniciado. El cadáver de la cúpula de la Universidad se encuentra en su extremo oriental, como si estuviese a la espera de la luz que, como la sabiduría, todo iniciado debía esperar de esa dirección. (II. 269)

Las vísceras de ese cadáver no parecen "objeto de estudio" positivista, como dijo Cardoza, sino símbolos. El corazón, rebanado y abierto para su estudio, se encuentra debajo del Maestro, simbolizando la pasión necesaria para su "acción". (II. 270) En la masonería, el corazón simboliza el grado de oficial. Este último examina y desnuda su corazón para "quitar toda impureza de él."¹²⁰³

En la cúpula, la figura siguiente es la que yace, cuelga o cae (¿cómo saberlo?) con una soga al cuello y una bandera roja en la mano. (II. 271) Debajo de ella se quemán unos polines de madera que se consumen, como "el rebelde". Orozco pintó este pequeño tablero después de la fuerte impresión que le causó el incendio del Templo de San Francisco, en Guadalajara.¹²⁰⁴ No es difícil adivinar los pensamientos que le habrá provocado la combustión: en la iconografía hermética, derivada a fin de cuentas de la alquimia, la combustión es purificación. ¿Por

qué, pues, madera; y más aún: madera de iglesia? Es una nueva versión de la cruz que, en sus primeros frescos de la Preparatoria, Cristo mismo incineraba con una antorcha, y que a Fausto Ramírez le recuerda la transcripción rosacruz de la inscripción INRI: *Igni Natura Renovatur Integra*, "el fuego renueva por completo a la naturaleza".¹²⁰⁵ A diferencia de Rivera, a Orozco le complació poco la imagen del horno, cara a la tradición rosacruz y hermética, y prefirió un símbolo que reforzara el sentido de sacrificio que tenía ya la imagen del rebelde.

En seguida, otra vez en la cúpula, está el hombre de la máquina, llamado "el trabajador" o con otro título parecido. Independientemente de lo que construya su máquina, ésta es cosa orgánica, no mecánica: es un costillar de acero. En tal sentido, Orozco se ha hecho cargo nuevamente de la transformación iconográfica propuesta por Rivera en *El hombre en el cruce de caminos*. En la sección siguiente, todavía debajo del "trabajador", el estómago del cadáver nos hace ver qué faceta del hombre se representa aquí. El "trabajador" empuña una palanca de su máquina con una mano, pero con la otra sostiene la soga con la que se ha sacrificado al "rebelde". Conviene traer a cuento que, después de la iniciación, el iniciado siempre se verá amenazado por una espada y verá alrededor de su cuello una soga con nudo corredizo, simbolizando que sería suicida dar marcha atrás y volver su espalda al verdadero conocimiento.¹²⁰⁶ El trabajador es, pues, al mismo tiempo, "el vigilante", encargado de sacrificar ritualmente al iniciado. Evoca a los "operarios" del Templo de Salomón que asesinaron a Hiram Abiff.

Debajo de la mano de la Ciencia, que sostiene una regla, una de las secciones del tambor contiene un brevísimo paisaje: apenas lo suficiente para la piedra labrada; una de las joyas inmutables de la orden. (II.

¹²⁰³ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, p. 41.

¹²⁰⁴ Comunicación personal de Jorge Martínez.

¹²⁰⁵ Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", p. 94.

¹²⁰⁶ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, p. 50-1, 77.

273) Abajo del rebelde, hacia el poniente, otra sección del tambor muestra una escena muy parecida; sólo que ahora el rectángulo parece puerta, y no muro, casi de seguro la Cámara Central, como aquella cueva, boca del infierno, a la que bajaban los mineros del Patio del Trabajo de la SEP. (II. 274)

La transparencia y la fusión entre las figuras refuerzan mi interpretación. Dos cabezas del hombre pentacápite embonan una sobre el cráneo de la otra, y miran hacia arriba y hacia abajo; las otras tres parecen superponerse en una esfera de cristal, están orientadas hacia ambos lados y hacia el frente. Uno de sus brazos pasa sobre el personaje de la camisa, dejándolo ver a través. El brazo del Trabajador se transparenta sobre el del Rebelde, la frente de este último se funde con una mano del primero y su otro brazo se funde con el brazo del Maestro en un sólo cuerpo: un sólo monstruoso brazo con dos manos. Pero entre el "trabajador" y la Ciencia no hay confusión alguna: sus brazos aparecen juntos, pero no revueltos. Ello es muy natural, pues se trata de una diferencia radical entre el "operario", como los que asesinaron a Hiram Abiff, y el espíritu omnisciente, del que se subrayan las direcciones variadas de su saber con su abundancia de rostros.

Seguramente a más de dos les provocará algún escepticismo mi interpretación en clave masónica. A ellos quisiera recordarles la orientación de las figuras, casi perfecta. El espíritu omnisciente, esto es: la figura llamada generalmente "La ciencia" u "hombre pentafásico", se encuentran en el extremo oriental. A este respecto, los manuales de masonería aseguran que "[...] Toda vida humana, habiéndose originado en el 'este' místico y viajado por este mundo que, con nosotros, es el 'oeste', debe retornar a su fuente."¹²⁰⁷ Conviene también recordar que el sacrificio ritual del iniciado, si bien puramente simbólico, representaba un nuevo

nacimiento de su espíritu. A este punto cardinal corresponde la piedra labrada. El occidente, por el contrario, representa solamente el "entendimiento normal racional", "la conciencia que emplea en los asuntos temporales cotidianos, su mentalidad material, o, como podríamos decir, su 'sentido común'". Aquí la correspondencia no es perfecta. En efecto: este debería ser el sitio del Maestro, que se encuentra en el extremo norte, sitio de la ignorancia, los sentidos, las impresiones y las percepciones. Peor aún: el trabajador, de sentido francamente negativo, se encuentra en el sur, donde reside la intelectualidad abstracta.¹²⁰⁸

Sería posible que, como en la SEP, aquí hubiera una inversión de los puntos cardinales: que el rebelde, *vuelto hacia el oriente*, representara el "nacimiento" de todo iniciado en dicho sitio, que la ubicación del cadáver y el espíritu omnisciente en el sitio *que mira hacia occidente* refiriera a la jornada de purificación que todo iniciado debía emprender hacia el punto de partida; que el maestro observara el sur, como quien representa la intelectualidad abstracta; que, por último, el trabajador hiciera del norte el objeto de su observación, de ese horizonte del que procedían, además de la oscuridad, la sensualidad y animalidad humanas. Sería una interpretación rebuscada, pero no imposible.

Por último, vale la pena recordar que los no masones entran al templo por entre los pilares en el oeste. El público del Paraninfo de la Universidad entra a dicho recinto no pasa entre dos pilares, pero sí debajo de ellos; los dignatarios de la institución acceden al escenario desde un pequeño recinto que se encuentra al oriente. Es bastante fácil imaginar el uso que se daba a este local fuera de las horas de clase; y por si alguien me acusara a este respecto de exceso de suspicacia, reproduzco el diploma que conserva el Archivo Histórico de la

¹²⁰⁷ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, p. 48, 92-3, 80.

¹²⁰⁸ *Ibid.*

Universidad de Guadalajara en el comedor de lo que fuera la casa de José Guadalupe Zuno, maestro distinguido de la Universidad en los años en que fue decorada por Orozco. (II. 275) Ahí aparecen los compases, los ojos de Dios, las "G", las columnas que acreditaban al titular como "Gran Maestro Vitalicio Honorario" de la Gran Logia Occidental Mexicana.¹²⁰⁹ Zuno, recordará el lector, era el gobernador cuando su amigo, cofrade del Centro Bohemio, Enrique Díaz de León, fundó la Universidad de Guadalajara con todo el apoyo oficial.

Como nos ocurrió con el Grupo Solidario del Movimiento Obrero, es sensato que nos preguntemos por el carácter exacto del famoso Centro Bohemio. Es muy posible que ese grupo de "hombres solos" también tuviera una existencia secreta, esotérica, masónica. Recordemos que tanto Zuno como Orozco se habían formado en un ámbito muy similar: pequeños talleres de la prensa marginal, donde la existencia gremial mezclaba el liberalismo de esas publicaciones con la profunda religiosidad que llevaba a Loreto Ancira, jefe del taller donde trabajaba Zuno, a presidir él mismo ejercicios espirituales de fin de semana.¹²¹⁰ Lo que no dice Zuno es qué clase de ejercicios eran esos. La sorprendente rapidez con que convencieron a Manuel M. Diéguez sobre su derecho a figurar en la escena pública, la velocidad con que Zuno consiguió la gubernatura del Estado, ¿no podría haberse facilitado por una organización discreta pero poderosa?¹²¹⁰

Se trata, dicho en otras palabras, del problema que ha guiado este texto desde sus primeros capítulos. Una vez más, Orozco ha conseguido situarse en el filosófico límite entre lo secreto y lo público y, como en los demás

casos, el paso de un término a otro es determinante en la atribución de sentido. Notemos de paso que Orozco se ha cuidado bien de incurrir en las aparatosas herejías que hicieron impopular su fresco de Bellas Artes y notemos, además, que sus críticos han hecho un esfuerzo bastante serio—ahora sí— por capturarlo. Pero como ocurrió una década antes, la crítica de arte no fue sensible al sentido oculto de las imágenes (o si lo fue, se guardó muy bien de revelarlo). En su descripción, Cardoza postuló la transparencia del mural. En este caso, sin embargo, es posible afirmar que su ceguera ante el sentido esotérico del mismo fue totalmente deliberada, pues también abarcó otros aspectos del conjunto.

¹²⁰⁹ El documento está fechado en febrero de 1973 y se exhibe en el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, en la capital jalisciense. Agradezco al Lic. Vicente Zuno Arce las facilidades que me brindó para fotografiar documentos de dicho acervo.

¹²¹⁰ Ver arriba, página 58.

El muro

En el texto tantas veces referido, Cardoza sólo dedicó algunas frases al muro del estrado del Paraninfo. (II. 277) No se trata precisamente de un tablero secundario. Es lo primero que ve el espectador cuando entra al auditorio, pero Cardoza sólo dijo que “[...] integra con la cúpula un organismo perfecto”.¹²¹¹ ¡Pero si el muro es lo opuesto de la cúpula! Se trata de una superficie plana, y no cóncava como la de arriba. Las figuras del muro reconocen, enfatizan y exacerban la verticalidad y todas reconocen el mismo espacio. En vez de ser figuras convergentes alrededor de un polo, son figuras sucesivas sobre un plano. Hay dos bloques compactos de figuras, no son personajes independientes: su identidad es colectiva. A la derecha una multitud apretujada; en el lado opuesto, cinco o seis personajes gordos de sombrero, camisa blanca y overol. Ante el fresco del muro casi no son necesarias las explicaciones: tiene, ese sí, la transparencia que Cardoza postulaba para la cúpula. Conocemos muy pocos bocetos de la composición, y ninguno muestra variantes significativas con el muro terminado. (II. 278) No hay, como en la cúpula, esa lenta construcción figura por figura. Abajo hay dos montones de figuras; arriba, una sofisticada construcción geométrica, en la que Orozco debió poner en juego todo su conocimiento de la geometría descriptiva. Abajo, cuerpos descompuestos, arrugados y flácidos; arriba, cascarones fantasmagóricos. Abajo, una sola escena y una sola historia; arriba, todos los puntos de vista posibles en varios planos. Abajo, los líderes son los demonios del purgatorio social; arriba, los técnicos, los sabios, los educadores y los héroes imponen un tono sobrio, clásico y hasta optimista. El público del Paraninfo verá detrás de sus autoridades

una representación cruel de la corrupción política; los dignatarios académicos verán frente a sí la figura yacente del rebelde, flanqueada por las del educador y el obrero. La imagen de la sabiduría, en cambio, quedará oculta para ellos.

Las figuras de la cúpula son parodiadas minuciosamente en el muro frontal. Hay una sin rostro, que muestra un cráneo vacío como el cadáver de la cúpula. Otra más tiene dos cabezas una sobre otra, a semejanza de la Ciencia. Como en los cuadros del “ánima sola”, esta última se destaca de las otras: enfrenta al espectador levantando sus manos. Los overoles, los sombreros, la ropa de dril, pero también los vientres flácidos y la constitución nada atlética de los líderes obreros en el muro son lo opuesto del vigor y la monumentalidad del Trabajador en la cúpula. Las manos que señalan, los libros que se amontonan, las camisas arremangadas de los líderes y sobre todo sus ademanes desorbitados son una burla feroz del Maestro, arriba. Un hombre viejo, barbado y de lentes oscuros que señala un libro con una mano mientras blande un puñal con la otra es un retrato nada disimulado de Carlos Marx.¹²¹²

La parodia se hace más importante en los pequeños muros laterales del estrado. De un lado, Orozco puso una caricatura con dos líderes obreros armados y un militar, este último una caricatura apenas velada del general Lázaro Cárdenas, aunque no muy visible para la mayor parte del público. (II. 279) El ataque a la figura presidencial era tan grave en el México de 1935 que sólo puede pensarse que pasó inadvertido. Esto no significa que nadie lo notara, significa que nadie lo señaló; no al menos en la prensa tapatía de la época, de la que revisé una buena parte. Las innumerables tensiones entre el centro y el gobierno estatal hacen poco probable que alguien se tomara

¹²¹¹ Cardoza y Aragón, “Pinturas murales en la Universidad de Guadalajara”, en *Tierra de belleza convulsiva*, p. 169-172.

¹²¹² Quien, por prurito de universalidad, diga que no existe tal retrato, tendrá que comprobar su punto de vista. Ni hay duda sobre la identidad de ese rostro ni es posible que Orozco llegara a ese aspecto tan característico por casualidad.

demasiado a pecho la burla.

Pero la caricatura resulta difícil de digerir en otro sentido. La ilusión de profundidad no existe y las figuras humanas parecen amontonadas una sobre la otra. Las panzas de los dirigentes sindicales caen pesadamente. Debajo hay dos pilas, una de libros y otra de fusiles. Su amontonamiento es la imagen misma del desorden, una representación que ya se insinuaba en el tablero central. Nuevamente estamos ante una composición que no tiene sentido oculto; que en todo caso tiene una burla *escondida*, pero para cuya comprensión sólo hacía falta recordar la efigie presidencial, evocada de distintas maneras: las orejas del militar, el perfil prógnata del líder de la izquierda, su sombrero. La imagen del desorden era abierta. Si en la cúpula todas las cosas tenían un sitio, parecían piezas de una máquina, en este tablero todo fue depositado al azar, y este último no es materia del conocimiento iniciático.

En el tablero lateral opuesto, del lado derecho, hay una representación todavía más interesante. "Limosneros", "Menesterosos", como se le ha llamado en distintos lugares, muestra a tres figuras: una de ellas camina de pie; la otra, de rodillas, extiende la mano como si pidiera limosna; por último, una figura infantil se encuentra recostada en el piso, como un cadáver. (II. 280) Algo hay un poco extraño en esta imagen que sirve para comprender un aspecto del conjunto, de todos los tableros. La composición evoca vagamente un ámbito familiar y privado; como si se tratara de una familia. Me atrevo a afirmarlo por la semejanza del mural con un cuadro de los años veinte: *El niño muerto*. (II. 281) Ahí también había una figura de pie, una sedente y un cadáver infantil hecho de unos pocos trazos envueltos en sí mismos, como enrollados. También en aquel caso el paisaje era desértico y patético. Pero había una diferencia: una de las figuras era femenina. En el tablero de la Universidad, a la composición le faltaría esa figura femenina para ser, en efecto, la imagen de una familia;

una imagen privada. Lo que resulta extraño de la composición es esa ausencia de lo femenino. *Nada en ninguno de los tableros es femenino*. Pronto matizaré esta afirmación; pero en su sentido abierto, público, el mural está hecho de figuras sólo masculinas, y se puede sospechar que es público precisamente por esa característica: que, valga la hipótesis, lo público corresponde a lo masculino en este discurso político.

En esta ocasión Orozco fue mucho más lejos de lo que nunca se atrevió en su burla. La caricatura, que podía recordar la efigie presidencial, además mostraba los rostros caricaturizados de frente y de perfil, según la convención judicial. Aunque algunos no recordaran el rostro del presidente Cárdenas, en este mundo neopositivista pocos habrán dejado de percibir las deformaciones lombrosianas en los cráneos de los personajes. Pero, pese a ese radicalismo, pese a esa burla sin límites, este fresco no fue víctima del silencio que cubrió a su antecesor del Palacio de Bellas Artes. Cardoza y Aragón tuvo sus dificultades, pero escribió su texto y lo reprodujo en *El Nacional*. Orozco había aprendido bien la lección: había omitido cualquier representación de lo femenino en esta, su nueva obra; también había evitado que el sentido esotérico y el sentido abierto de las composiciones se traslaparan en la sátira. Si la figura femenina había permitido, en su obra anterior, que fuera posible entrever algo de su escepticismo radical, en este conjunto el pintor tuvo mucho cuidado de no mostrar nada semejante. El escepticismo de este conjunto se limita a los muros del estrado; la cúpula no permite suponer ningún pesimismo. El sesgo estrictamente masculino de este mural hace posible suponer que todo, absolutamente todo su sentido es público; de ahí la confusión o, si se prefiere, el silencio de Cardoza y Aragón; de ahí también, me imagino, la reiterada afirmación de Jorge Martínez, ayudante del pintor: Orozco ambicionaba que su pintura fuese

transparente.¹²¹³ Lo era, pero sólo en una de sus posibles lecturas.

La transparencia del muro era, paradójicamente, la facilidad de comprender precisamente aquello que resultaba más abigarrado. En el muro no faltan las referencias herméticas, sobre todo si lo concebimos en relación con la cúpula. Pero el muro frontal es una representación no masónica. A este respecto, los manuales de la orden son definitivos:

The disordered Modern World, with its perverse democratic ideals of equality and uniformity, has lost all sense of the hierarchic principle, which since it obtains in the higher World ought to be reflected in this.¹²¹⁴

Según alegan los enterados, la iniciación masónica es tal, que ninguna mano terrestre puede auxiliar al candidato que aspira a la elevación;¹²¹⁵ un prejuicio que viene a la memoria al observar el conjunto de las almas implorantes en este purgatorio social, absolutamente separadas de la cúpula. El fuego se parece al que purifica y renueva; pero es, en este caso, un fuego falso.

Ese tenue sentido oculto es, en este caso, lo de menos. El ojo va de un lado a otro, se detiene dolorosamente en las patadas, en las heridas, en los vendajes; pasa rechinando sobre los dientes del serrucho, se pincha con los puñales; se apoya en la pendiente que forman las siluetas de los líderes pero resbala; busca inútilmente su camino entre la confusión y cae fatalmente en la hoguera; termina cubierto de sangre, saciado de rojo, ahíto de líneas y marañas de líneas. La mirada acaba siendo otra de las cosas que se amontonan, derrotadas. La imagen del desorden se apoya en el exceso de las cosas y la falta de jerarquía entre ellas; en la violencia puntiaguda de las figuras; en un claroscuro que sí, sirve para dar volumen a las figuras, pero no para destacarlas del

conjunto, sino para amontonarlas aún más en la masa. Los libros están abiertos y, en plena violación del secreto, los personajes señalan sus páginas con muy poca discreción. Las figuras de la cúpula pertenecen a otro mundo, literalmente *a otra esfera*; las del muro, detrás del estrado, permiten comparar a los personajes que presidan cualquier ceremonia con el gigantesco tamaño de estos colosos fársicos. Parece que Orozco se divertía pensando en los efectos devastadores de su mural sobre los futuros oradores de este auditorio, al que alguna vez se pensó en convertir en sede del Congreso local.¹²¹⁶

¹²¹³ Comunicación personal, Jorge Martínez.

¹²¹⁴ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, p. 202.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹²¹⁶ Comunicación personal de Jorge Martínez.

El Rojo Vicente y los Teósofos de Hojalata

Falta atribuirle su justo significado a una de las figuras de la cúpula para hacernos cargo de su contenido. Se trata precisamente de la que Cardoza no incluyó en su descripción. La familia de Vicente Lombardo Toledano cree que "el Maestro" en la cúpula del Paraninfo de la Universidad es un retrato de su padre. (II. 265) Esa identificación no es absolutamente segura, pero sí probable.¹²¹⁷ De ser válida, nos permitiría entender el sentido de la composición en su conjunto.

Cardoza no aludió a la figura del "Maestro" en su texto explicativo. Su silencio fue persistente. Conversé telefónicamente con él por única vez en 1992, poco antes de su muerte, y le solté la pregunta a boca de jarro. En 1936 tanto Lombardo como Orozco estaban entre sus amistades, ¿creía él posible que, como afirmaban los familiares del líder sindical, la figura del "Maestro" en la Universidad de Guadalajara fuese su retrato? La respuesta de Cardoza fue negativa y categórica, pero luego dudó. Estas fueron, aproximadamente, sus palabras, que garrapateé en un cuaderno después de colgar: "Sí se parece... ¡Pero sería imposible! No lo creo." Aunque negó cualquier cercanía entre ambos personajes, en los años veinte Orozco había sido uno de los fundadores del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, organización intelectual dirigida por Lombardo. Al referirse a esa organización en *Autobiografía*, Orozco se refiere a su dirigente (y sólo a él) con el reverencial: "don Vicente Lombardo

Toledano".¹²¹⁸ Lola Vidrio, cercana al pintor al final de su vida, asegura que en los años cuarenta éste tenía admiración por el fundador de la CTM, que lo consideraba el político más honesto y preparado de México.¹²¹⁹ ¿Por qué el silencio de Cardoza? Sus primeros ensayos sobre Orozco los publicó en *U.O.*, la revista de la Universidad Obrera que dirigía Lombardo.¹²²⁰ En el folleto publicado por Orozco con su texto, la figura del "Maestro" aparece con un nombre bastante distinto del usual: "la dialéctica." ¡La *Dialéctica!* ¿Quién, si no Lombardo, podía aspirar en México a representar semejante cosa?¹²²¹ Un periodista tapatío asignó al conjunto mural de la Universidad el asombroso título de "Los motivos humanos de la revolución",¹²²² que posiblemente le haya comunicado el propio Orozco; ese título recuerda el de una famosa conferencia de Lombardo Toledano: "El sentido humanista de la revolución mexicana", que es una reivindicación de la labor intelectual del Ateneo de la Juventud.¹²²³ Jorge Martínez, ayudante de Orozco, negó que "el Maestro" fuera un retrato de Lombardo, o que de cualquier manera un retrato dentro del mural pudiera iluminar su significación.

Orozco debió tener en mente a Agustín Aragón Leyva al pintar la figura del rebelde. Él había propiciado el primer *Prometeo*, en el Pomona College, también había puesto las condiciones para que Orozco volviera a México. Como en sus textos, como en el artículo de Fernández Mac Gregor, postuló la rebeldía y el resentimiento como origen del conocimiento y la historia. Orozco añadió así una nueva etapa, seguramente la última, a la

¹²¹⁷ No logré hablar personalmente con ninguna de las hijas de Lombardo Toledano; pero tanto en la Universidad Obrera como en el Centro de Estudios Vicente Lombardo Toledano el personal encargado se comunicó telefónicamente con alguna de ellas para confirmar el dato. En la Universidad Obrera incluso hay una gran reproducción del fresco de la cúpula donde se afirma que "el maestro" es Lombardo... aunque claro, para la Universidad Obrera y todo el pepesismo nacional, el único maestro es Lombardo.

¹²¹⁸ Orozco, *Autobiografía*, p. 82.

¹²¹⁹ Entrevista, Renato González Mello-Lola Vidrio Beltrán, 30 de septiembre de 1994.

¹²²⁰ Véase Luis Cardoza y Aragón, "José Clemente Orozco; dos apuntes para un retrato", en *Orozco, una relectura*, México, p. 17.

¹²²¹ *Ibid.*

¹²²² "Los motivos de la revolución", *Las Noticias*, 8 de noviembre de 1935, p. 1, 6,

¹²²³ Ver Krauze, *Caudillos culturales...*, 310.

iconografía de la Trinidad, que volvió a ser representada, pero no fue innovada significativamente a partir de entonces.

Pero la satisfacción de la demanda no fue completa. Orozco tenía una divergencia importante con sus partidarios y exégetas. Junto a la imagen trinitaria convencional, esa donde se suponía que el conocimiento incluía necesariamente la ciencia pura, el trabajo y la rebeldía, Orozco había incluido la imagen del profesor como iniciado. Ni Cardoza, ni Cuesta ni Aragón Leyva podían manifestar entusiasmo al respecto. Se trate o no de un retrato de Lombardo, es un profesor de la Preparatoria, un conferencista de la Universidad Popular, un "maestro" cuya enseñanza necesitaba de una retórica que trascendiera el salón de clases; un maestro-mesías como los que se estilaban en los años veinte, como los que promovía Vasconcelos y para los que él mismo se esforzaba en poner el ejemplo; como las estatuas de pedagogos y poetas que había mandado poner en las esquinas de los patios de la SEP, incluyendo a Justo Sierra. No es uno de los "misioneros" de los años treinta, que además del viejo jabón de Vasconcelos llevaban a los campesinos el rifle nuevecito del general Cárdenas. Acicalado y en mangas de camisa, este héroe civilizador, con los ojos bien abiertos para ver el mundo real, que es el de las formas puras, funde uno de sus brazos con el brazo del rebelde. Debajo de él, en una de las secciones del tambor hay una figura extraña. Se diría una máscara roja. Jorge Martínez, ayudante del pintor, me ha asegurado que se trata de un corazón humano, presentado con un corte especial para su estudio. Podemos suponer que con esa imagen de manual de anatomía Orozco quiso aludir a la pasión, ingrediente indispensable de la actividad magisterial. Vienen en nuestro auxilio las memorias de Daniel Cosío Villegas para descifrar este último ingrediente del jeroglífico.

Carlitos [Pellicer] llegaba a cualquier vecindad de barrio pobre, se plantaba en el

centro del patio mayor, comenzaba a palmear ruidosamente, después hacía un llamamiento a voz en cuello, y cuando había sacado de sus escondrijos a todos, hombres, mujeres y niños, comenzaba su letanía: a la vista estaba ya la aurora del México nuevo, que todos debíamos construir, pero más que nadie ellos, los pobres, el verdadero sustento de toda sociedad. Él, simple poeta, era ave de paso, apenas podía servir para encarrilarlos en sus primeros pasos; por eso sólo pretendía ayudarles a leer, para que después se alimentaran espiritualmente por su propia cuenta [...] Carlos nunca tuvo un público más atento, más sensible, que llegó a venerarlo.¹²²⁴

Orozco también había sido, como miembro del Solidario, uno de esos "predicadores" culturales. Junto con Enrique Delhumeau...

Fuimos comisionados para establecer comités locales en Morelia y Guadalajara y para allá fuimos a convocar a los intelectuales. Los únicos que acudieron a nuestro llamado fueron bohemios de ésos que lo mismo van a una boda, a un mitin comunista, uno fascista, un convite de circo o lo que sea. Señoritas que declaman versos románticos y anarquistas pueblerinos de lo más inofensivo.¹²²⁵

Su testimonio demuestra que vamos por buen camino aunque, como siempre, accidentado. Los "bohemios" a los que se refiere, justo para hablar de Guadalajara, como intelectuales "pueblerinos", debieron ser los miembros del Centro Bohemio.¹²²⁶ Esos mismos "bohemios" que habían promovido su pintura en la universidad que habían fundado. Aunque en 1942 Orozco se acordara de ellos con la sorna que le era habitual, en 1936 representó al declamador de versos románticos, al profesor de ética en todas las materias de la vida, al anarquista

1224 Krauze, *Caudillos culturales...*, p. 107.

1225 Orozco, *Autobiografía*, p. 84.

1226 No lo he encontrado, pero seguramente existe, algún testimonio de este primer encuentro de Orozco con la intelectualidad tapatía.

pueblerino; Lombardo Toledano tenía a sus correspondientes tapatíos en Saúl Rodiles o Enrique Díaz de León. La figura tenía enorme vigencia en la Guadalajara de los años treinta, como percibió un despiadado Salvador Novo al platicar con Manuel Martínez Valadez:

Sabe [...] un cúmulo de cosas que uno supo, pero que ya ha olvidado y que ahora, al escuchar de nuevo, carecen del prestigio de lo antiguo, tanto como de la seducción de lo muy reciente. La provincia tiene sus peligros en la medida en que pretende ser la ciudad. Porque en la ciudad se olvida todo muy aprisa, y Tablada, Diego, Rubén Campos, Justo Sierra, Urbina, el Ateneo de la Juventud y todas esas cosas a propósito de las cuales Martínez Valadez sabe anécdotas, ya acabamos de olvidarlas y todavía no vale la pena de volver a pensar en ellas. Son como la guerra ruso-japonesa.¹²²⁷

La condescendencia de Novo en 1932, la posterior burla de Orozco son una actitud de grupo. Es conocido el rechazo público de Jorge Cuesta a las virtudes oratorias de Antonio Caso: "La exaltación de sus gestos y de su voz sólo consiguió atemorizarme".¹²²⁸ Más importante aún, tenemos testimonio directo del desprecio de Luis Cardoza. Este último se rebeló contra el idealismo romántico de los años veinte que sobrevivía en el arte de los muralistas. Había llegado en busca de esa actividad cultural heroica que le habían platicado Pellicer y Mérida,¹²²⁹ pero el heroísmo rodoniano de la época vasconceliana lo hizo retroceder: no lo convencía nada esa retórica,¹²³⁰ aunque tal

vez le hubiera gustado vivir la época de su esplendor: "¿Leer a Antonio Caso? Oírlo parece que fue muy diferente".¹²³¹ Cuando le presentaron a Tablada, "...tuvo la cursilería de hablarme del ideal, del espíritu, del destino, de Dios y otras banalidades, como teósofo de hojalata".¹²³² Cardoza se resistió a admitir que la figura del Maestro representara a Lombardo y también, en general, a hablar de dicha figura. Cardoza tenía muy poca simpatía por los "sofócratas" de los que habla Krauze en su estudio ejemplar.

¿Quiénes de los destacados vasconcelistas prosiguieron en las luchas revolucionarias? No sabría decirlo. La mayoría de la clase media que acompañó a Vasconcelos en su campaña presidencial en 1929, ¿no mostró necesidad sino de andar en automóvil, tener corbatas y subsecretarías?¹²³³

El desagrado por el vasconcelismo y las actitudes asociadas a él no era sólo de los *Contemporáneos* o de Luis Cardoza. Recordemos que Agustín Aragón Leyva también era hostil a los ateneístas y su mesianismo. Por eso no puede pensarse que la figura del maestro en la cúpula de la Universidad sea inocente: *se trataba o no de Lombardo*, nadie cercano a Orozco simpatizaba con el comportamiento ahí ensalzado, y él mismo se burló unos años después, en *Autobiografía*.

En el número de enero de 1934 de *Futuro*, la revista de prédica que dirigía, Vicente Lombardo Toledano había incluido uno de sus textos más conocidos y delirantes: la "Carta abierta a Jesucristo".

Lo que hay en tí, Joshua, de imperecedero, es tu espíritu de rebelde, tu vida trágica de sublevado contra el régimen de tu país y de tu siglo, tu carácter indócil frente a las

1227 Novo, *Jalisco-Michoacán*, p. 20.

1228 Krauze, *Caudillos culturales...*, p. 154.

1229 "Mi charla con los compañeros de Hispanoamérica, principalmente con los de México, me hacía suponer que todo continuaba inédito y que revelarlo constituía la petulante tarea inmediata. Los muralistas me impresionaron por su atención a lo precolombino y al mundo indígena de ayer y de hoy". Cardoza y Aragón, *El río*, 270.

1230 "La época vasconceliana se prolongó con nostalgia que en pocos la sentí tan viva como en Carlos Pellicer y David Alfaro Siqueiros. el muralista vivió con aquel

impetu revelador, casi sin querer percibir que todo había cambiado". Cardoza y Aragón, *El río...*, 540.

1231 Cardoza y Aragón, *El río...*, 537.

1232 Cardoza y Aragón, *El río...*, 208, 385.

1233 Cardoza y Aragón, *El río*, 540.

instituciones sociales enanas, tu inconformidad absoluta respecto de la vida inferior [...] Y por lo mismo se conserva tu memoria: la humanidad ama la perfección, el grado supremo de todo, a medida que se siente lejos de alcanzarla.¹²³⁴

El texto era sumamente contradictorio. Atribuía a la masa la continuación de la rebeldía cristiana: ("Cuando no es un hombre son los hombres, la masa misma que desafía y agrede, que destruye lo superfluo y despoja al poderoso de su fuerza postiza.")¹²³⁵ Pero en otros párrafos era más elitista:

Los hombres en conjunto son la mujer: debilidad inconfesada, inclinación instintiva hacia lo fuerte --en lo intelectual, en lo biológico o en lo ético--, porque lo fuerte es lo viril, lo que crea, y todo en la naturaleza es producción ininterrumpida, y la mujer es el crisol maravilloso en el que el varón garantiza la perpetua renovación de la existencia. Por eso eres bello también, porque eres fecundo: la belleza se extingue cuando el ser pierde su facultad de producir; las mujeres que sólo pueden darnos hijos pronto son feas, como lleno de fealdad está el mundo para el hombre incapaz de hacerlo mejor o que no advierte el renuevo congénito en todo lo que existe.¹²³⁶

Lo contradictorio no era la consabida identificación de la virilidad con lo creativo, sino la suposición de que la creatividad, lo "viril", sería individual; de que el conjunto de los hombres sería femenino y pasivo. Las masas, sí: ¡oh!, las masas eran rebeldes, pero su rebeldía no era fecunda. Sólo a los hombres, a los hombres en su individualidad pero también merced a su hombría, les era dada la existencia espiritual.

No sólo de pan vive el hombre, es cierto; pero el hombre vive de pan, y si un individuo aislado puede hacer de su carne un ejemplo

de sumisión completa, hasta extinguirla en silencio, o truncar su vida en la más pródiga de sus primaveras, la raza humana --sujeta a leyes colectivas-- no puede hacer de la privación biológica una norma moral ni del suicidio un espectáculo.¹²³⁷

A decir de Krauze, Lombardo usó durante estos años el *Manifiesto del Partido Comunista* como su texto de cabecera.¹²³⁸ No hay duda, pero Lombardo era un ecléctico. No fue Marx, por cierto, quien postuló que el ascetismo es el ejercicio del poder sobre sí mismo, ni mucho menos que tal virtud estaba negada a las masas. Si esa era la virtud de Cristo, Lombardo era un materialista más que ecléctico: heterodoxo rayando en la herejía, un marxista nietzscheano, si ustedes perdonan, tan "materialista" como "positivista" era Aragón Leyva. Es casi seguro que Orozco leyera este texto. Se publicó en el mismo número de *Futuro* en que apareció la primera nota de Luis Cardoza acerca de su pintura. A estas alturas, ese detalle no es vital para sostener mi interpretación.¹²³⁹

Lombardo vio ascender su estrella como líder sindical en los años treinta, después de publicar su *Carta abierta* al famoso personaje. Tuvo, pues, numerosas oportunidades de dirigirse a las masas en ritos solares, manifestaciones de multitudes, plazas llenas con miles, decenas de miles, acaso cientos de miles de trabajadores. Vio desfilar obreros y los hizo uniformar; (II. 295) dio rienda suelta y libertad al temido potencial disruptor de la masa. Pero junto a todos esos rituales abiertos, modernos, masivos, junto a todos esos eventos cuyas fotografías sólo podrían remitir al siglo XX, el ritual político de los años treinta conservaba residuos de

¹²³⁴ Vicente Lombardo Toledano, "Carta abierta a Jesucristo", *Futuro*, 1 de enero de 1934, p. 31.

¹²³⁵ *Ibid.*

¹²³⁶ *Ibid.*

¹²³⁷ *Ibid.*

¹²³⁸ Krauze, *Caudillos culturales...*, p. 320.

¹²³⁹ No sería extraño que Cardoza le hubiera enviado el ejemplar de la revista. No se menciona en su correspondencia con el pintor (Cardoza y Aragón, Orozco, 298), pero ésta tiene un salto de junio de 1933 a noviembre de 1935. Otro de los silencios inexplicables de Cardoza y Aragón.

otros tiempos. Las manifestaciones del primero de mayo solían terminar en el Panteón de San Fernando, lugar donde están enterrados la mayoría de los héroes liberales de México.¹²⁴⁰ Por las noches, o si no al día siguiente del gigantesco mitin en apoyo a la causa justa de la hora, se efectuaba siempre una velada en un teatro. Junto a la manifestación de plazuela, sobrevivía la manifestación *agorera*: más íntima, reservada a los pocos y no abierta a todos, con un programa que generalmente incluía conciertos, discursos, cuadros vivientes. Por ejemplo, el primero de mayo de 1933 se realizó el desfile de rigor, al que asistió el Presidente, pero se efectuó también la no menos rigurosa velada en el teatro Hidalgo o en el Cine Mundial, según se tratase de obreros lombardistas o moronistas.¹²⁴¹ Andando el tiempo, los pequeños teatros comenzaron a ser insuficientes para la velada, y se comenzaron a realizar en la Arena Nacional. En 1935 *Futuro* publicó una foto del dirigente que recuerda la cúpula de la Universidad, entre otras cosas porque el formador de la revista recortó en círculo el retrato. Éste muestra a Lombardo con el gesto oratorio que le otorgó Orozco, hablando durante la velada previa al primero de mayo.¹²⁴² (II. 294) En estas imágenes está en juego la oposición entre lo público y lo privado que ya vimos, entre el ritual abierto, lleno de acarreados y con altavoces, y el ritual cerrado, reservado a los pocos: a los iniciados en el caso de la Universidad de Guadalajara; a los militantes en el caso de la Confederación General de Obreros y Campesinos de México de Lombardo.

En el momento materialista de México, en pleno sexenio cardenista, cuando numerosos escritores vaticinaban el fin del

individualismo, los enemigos más importantes del individualismo pregonaban, precisamente, el individualismo. En los inicios de la vida "institucional" de México, cuando la modernidad, la estabilidad y el progreso habían regresado por sus fueros como fuentes de legitimidad política, los abanderados del neopositivismo no pregonaban la evolución gradual y segura, sino la ruptura catastrófica, la rebelión de los antisociales, la primacía del arte. Cuando los mítines de masas llenaban las plazas, atestaban las calles, eran tan grandes que se hacía necesario dirigirse a ellos usando receptores radiofónicos, los dirigentes políticos se reservaban la noche para seguir con sus cursis, ridículas sesiones patrióticas de discursos y conciertos en espacios cerrados y pequeños. En el momento en que el Estado de Jalisco se apresuraba a eliminar de su organigrama todo vestigio de la "Universidad", convirtiéndola en una dirección más del gobierno, como si se fuera a tratar de una modesta escuela de burócratas e ingenieros sociales; justo en ese momento el gobierno local encargó un mural cuyo sentido abierto exaltaba la rebeldía como origen del conocimiento, el mesianismo de los profesores y, por el contrario, señalaba la prepotencia e injusticia del *homo faber*. Alguien podrá argumentar que el programa iconográfico fue idea personal de Orozco, y no del gobernador de Jalisco. Es cierto, pero debemos tomar en cuenta que Orozco recibió del propio gobernador un encargo inmediato, ¡ahora para decorar el Palacio de Gobierno! Sería difícil pensar que este funcionario se sintiera insatisfecho con los resultados. Me parece más probable que la élite que encargó el mural se sintiera más que complacida con su sentido esotérico.

Cardoza entendió muy bien la paradoja de la hipótesis insinué por teléfono, y fue eso lo que le pareció imposible. Su silencio se vuelve muy elocuente en vista de las diferencias entre la cúpula y el muro; se vuelve, por imitar sus imposibles imágenes,

1240 "La epopeya del pueblo se conmemoró", *El Nacional*, 6 Mayo 1932, p. 1

1241 "La conmemoración del día del trabajo", *El Nacional*, 2 de mayo de 1933, p. II.1; "Celebración de las fiestas del primero de mayo", *Excelsior*, México, 2 de mayo de 1933, p. II.1

1242 "1º de mayo de 1935", *Futuro*, abril de 1935, p. entre 278 y 9

un silencio estruendoso. En el folleto que contenía su explicación la figura del maestro aparece como “la dialéctica”; pero abajo, en el muro, esa atribución ideológica aparecía escarnecida. Es como si Lombardo apareciera en dos advocaciones, como si Orozco lo hubiera utilizado para sermonear a los “revolucionarios”, burócratas, hombres de acción de su momento, sobre las alternativas que se abrían ante ellos. Porque en 1935 y 1936, cuando Orozco pintaba estos frescos, se avizoraba ya el predominio de Lombardo sobre el movimiento obrero. No sé si cualquiera habrá imaginado que el Maestro, o la Dialéctica si se prefiere, era un retrato de San Lombardo; pero seguramente más de dos pensaron en “el rojo Vicente” al ver las caricaturas del muro. A Luis Cardoza le interesaba negar esta contradicción, sobre la que décadas después escribiría largo y tendido en su *Orozco*.¹²⁴³ Su silencio, su negativa categórica cuando lo interrogué, era un rechazo a esta posibilidad del todo delirante: que Orozco hubiera querido presentar dos facetas de un mismo personaje, como si se tratara de un ángel y un demonio al mismo tiempo. ¡Toda la composición muestra ese contraste!

De la purificación al misticismo

Revisemos la alegoría con las herramientas iconológicas que nunca interesaron a Cardoza. Como los frescos de Rivera en la SEP, los de Orozco en Guadalajara se alimentan de códigos simbólicos disímbolos. La masonería no fue la única fuente de su alegoría; ésta se alimentó también de una simbología a la que es justo llamar *teosófica* en tanto que propone una sabiduría directa sobre la divinidad; esto es: un misticismo. Esta perspectiva era opuesta a la del hermetismo del siglo XX que, como ya vimos, propone un conocimiento estrictamente racional, una superación de lo irracional. La iconografía marca dos caminos. El primero de ellos son las ilustraciones de Jalín Gibrán para su propio poema *El profeta*.¹²⁴⁴ Orozco había conocido a Gibrán en el Círculo Delfico. A decir de Alma Reed, le gustaban sus parábolas neoplatónicas, aunque no apreciaba de igual manera sus dibujos.¹²⁴⁵ Hay una semejanza estrecha entre el último dibujo de *El profeta* y los primeros proyectos para la cúpula de la Universidad (II. 282); en ambos casos se trata de ángeles volando en círculos. La semejanza del dibujo de Gibrán con la emblemática masónica no debe confundirnos: *El profeta* no habla de purificación, sino de comunión. Los cuerpos del círculo externo representan al hombre dormido; vale decir: privado de la verdadera

¹²⁴³ Cardoza y Aragón, *Orozco*, prácticamente se dedica a inventar paradojas en toda su extensión. Véanse en especial las páginas 158 a 159 y el capítulo VIII completo.

¹²⁴⁴ Kahlil Gibran, *The Prophet*, 128 ed., New York, Alfred A. Knopf, 1996, 96 p..

¹²⁴⁵ Reed, *Orozco*, p. 112. Afirma que a Orozco le gustaba especialmente una parábola de *El precursor* que refiere claramente al mito de la caverna, en la forma en que aparece en el *Fedón*: “Refería cómo un pez dijo a otro: ‘sobre nuestro mar hay otro mar, con criaturas nadando en él —y viven igual que nosotros vivimos aquí.’ Contestó el segundo pez: ‘¡Pura fantasía! Tú sabes que todo lo que sal de nuestro mar, aunque sea sólo una pulgada, y permanece fuera de él, se muere! ¿Qué pruebas —preguntó el pez— tienes de que haya otras vidas en otros mares?’” *Ibid.*, p. 111, afirma que a Orozco no le disgustó un retrato de Alma Reed que hizo el poeta.

visión. Pero sabiéndolo el cuerpo o no, su alma vagaría por las alturas en forma de ángel: las alas del círculo externo. Ahí podría comulgar con la divinidad; pero ello no debía implicar ninguna renuncia. Al contrario: las almas no podrían sostenerse solas y la comunión con el mundo era, también, una comunión con la divinidad. Esa era la enseñanza del profeta, que recomendaba no desdeñar los placeres terrenos antes de embarcarse hacia una reunificación con el origen:

The sea that calls all things unto her calls me,
and I must embark.¹²⁴⁶

La composición definitiva de la cúpula también tiene reminiscencias de otro dibujo de Gibrán en la figura del rebelde. La ilustración del poeta muestra al profeta a punto de sumergirse en el mar para volver a su origen (II. 283). Sin embargo, descartados los bocetos preliminares, la iconografía del mural tiene una fuente más importante en la obra de William Blake. No era la primera vez que ocurría así. Las figuras y composiciones del Dartmouth College derivaban de la iconografía blakeana, particularmente de las ilustraciones para el libro de Job. Sin embargo, en este caso no sólo hay préstamo de figuras; hay, también, una reflexión más detenida acerca de las mismas.

Las batallas de ángeles del primer boceto para la cúpula recuerdan algunas ilustraciones de Blake para la Divina Comedia, que datan de 1824, particularmente *baffled devils fighting*.¹²⁴⁷ (II. 284) Otros bocetos para la cúpula muestran a una figura que camina a gatas, como la célebre estampa *Nebuchednezzar*, de 1795.¹²⁴⁸ (II. 285) Pero la semejanza es aún mayor en una de las figuras definitivas de la

¹²⁴⁶ Gibrán, *The prophet*, p. 4.

¹²⁴⁷ Véase David Bindman, *Blake as an Artist*, Oxford, Phaidon, 1977, il. 216.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 98. Véase también la ilustración número 24 de *Las bodas del Cielo y el Infierno*.

cúpula: la de la ciencia. El famoso ángel de cinco cabezas se parece a una acuarela: *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*.¹²⁴⁹ (II. 286) Se trata de un ángel alado que, análogo a "la Ciencia" de Orozco, tiene siete cabezas visibles y se cierne con los brazos abiertos; sobre una Virgen apocalíptica en el caso de Blake, sobre un cadáver autopsiado, en el caso de Orozco. La figura de Blake, inspirada en un pasaje de la Biblia,¹²⁵⁰ refiere a un demonio que debió tener siete cabezas y siete cuernos. Es una aparición apocalíptica que espera el nacimiento del hijo de la mujer para devorarlo tan pronto aparezca. A Orozco difícilmente se le habrá escapado la posible correspondencia entre esta imagen y la emblemática hermética que le era bien conocida: el juego con las categorías de lo masculino y lo femenino (el dragón *no* es la tierra, la mujer está vestida *con el sol*); su equiparación con la iconografía cristiana, su contexto apocalíptico.

Hay otras fuentes de la misma figura, que tiene un compás en la mano y también recuerda otra visión blakeana: el frontispicio del libro ilustrado *Europe, a Prophecy*, de 1794,¹²⁵¹ y que el propio poema bautiza como "Ancient of Days".¹²⁵² (II. 287) El hombre con el compás lo repetiría el célebre visionario en una estampa suelta de 1795: *Newton*.¹²⁵³ Como señala Bindman, una tradición iconográfica centenaria hacía inevitable la asociación de ese "Maestro del tiempo", anciano y con barba de profeta, con Dios Padre.¹²⁵⁴ Pero en el poema del que era ilustración, esa longeva deidad era un personaje nada benévolo: el severo Urizen,

¹²⁴⁹ Actualmente en la colección de la National Gallery of Art, Washington, D.C. Los comentarios que siguen los tomé de Milton Klonsky, *William Blake, the Seer and his Visions*, New York, Harmony Books, 1977, p. 76-77; y de Bindman, *Blake as an Artist*, p. 164.

¹²⁵⁰ *Revelaciones*, 12:1-4.

¹²⁵¹ Bindman, *Blake as an Artist*, p. 80.

¹²⁵² *Ibid.*

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

que en la mitología blakeana representa al principio masculino, solitario e impotente en su racionalismo a ultranza.¹²⁵⁵ Este espíritu frío y calculador está listo para ponerle límites a la energía creativa y vital.

El preludeo del poema autoriza a pensar en una relación aún más estrecha:

Five windows light the cavern'd Man; thro'
one he breathes the air;
Thro' one, hears music of the spheres; thro'
one, the eternal vine
Flourishes, that he may receive the grapes;
thro' one can look.
And see small portions of the eternal world
that ever groweth;
Thro' one, himself pass out what time he
please, but he will not;
For stolen joys are seet, & bread eaten in
secret pleasant.¹²⁵⁶

Tal vez Orozco se inspirara en este pasaje para las cinco cabezas de la Ciencia, pero notemos que el texto se refiere al "hombre en la caverna"; no al espíritu omnisciente universal de los masones. Argumentaré en seguida que el proyecto de purificación había perdido importancia para Orozco; por lo

¹²⁵⁵ Por motivos fáciles de entender, el esoterismo blakeano ha encontrado a numerosos entusiastas que han publicado estudios, compendios, catálogos y ediciones críticas en Internet. Me he valido en especial del útil glosario de mitología blakeana en "The Urizen books of William Blake", (URL= <http://www.uww.edu/personal/fac/hoganj/contents.htm>); asimismo, consulté las páginas que se encuentran en las siguientes direcciones: "The William Blake Archive", (URL= <http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>); "Blake Digital Text Project", (URL= <http://virtual.park.uga.edu/~wblake/>); "The William Blake Page", (URL= <http://www.aa.net/~urizen/blake.html>); (URL= <http://www.fmdc.calpoly.edu/libarts/smarx/Blake/blakeproject.html>); "The Blake Multimedia Project", (URL= http://www.art-at-home.com/art@home/BLAKE/Blake_ga.htm). Todas ellas, tal como estaban en enero de 1998.

¹²⁵⁶ Utilicé la siguiente edición, a la que me referiré en adelante como Ostriker, indicando, además de la paginación del libro, el capítulo y línea a los que me refiero para una fácil localización: *William Blake: The Complete Poems*, (ed. Alicia Ostriker), Londres, Inglaterra, Penguin Books, 1977, 1071 p.

tanto, tampoco importaba ya la división tajante entre la tierra y el cielo, lo alto y lo bajo, el azufre y el mercurio.

En la mitología blakeana, Urizen es uno de los cuatro Zoas, o aspectos del hombre creativo, junto con la imaginación creativa (Urthona), las emociones (Luvah) y el cuerpo (Tharmas).¹²⁵⁷ Urthona, cuyo espectro es Los, es un herrero. Su nombre parece evocar la expresión "Earth Owner".¹²⁵⁸ Luvah, las pasiones, tiene también una emanación que aparece en las profecías menores de Blake como un temible ángel rebelde: Orc.¹²⁵⁹

Estas cuatro personificaciones no corresponden exactamente a las figuras de la cúpula, pues difícilmente podríamos considerar que la figura del maestro representa el cuerpo. No sería posible, por otro lado, establecer un diccionario estricto de los "mitemas" blakeanos: cada personaje reaparece en distintos poemas con una historia un poco diferente, aunque representando siempre el mismo principio general.

Debemos remitirnos a Emily Hamblen, que participaba en las reuniones del Círculo Delfico, para comprender los términos de la comparación.¹²⁶⁰ Hamblen publicó en 1930 un estudio sobre las "profecías" de Blake.¹²⁶¹ Orozco ya había encontrado inspiración para sus frescos del Dartmouth College en un comentario de la misma autora a las ilustraciones de Blake para el libro de Job, y además debemos recordar que Alma Reed fungía informalmente como secretaria de esa misma autora.¹²⁶² El extenso comentario de

¹²⁵⁷ "William Blake's Urizen Books", (URL= <http://www.uww.edu/personal/fac/hoganj/gloss.htm#zoas>), tal como estaba en 1997.

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ *Ibid.*

¹²⁶⁰ Reed, *Orozco*, 64-5.

¹²⁶¹ Emily S. Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, New York, Estados Unidos, Haskell House Publishers, 1968, xiii, 395 p.

¹²⁶² University of Pennsylvania, Van Pelt-Dietrich Library, *Special Collections*, Correspondencia, Emily Hamblen-Lewis Mumford, 17 enero 1932. Hamblen le dice a Mumford que ha escrito un artículo sobre

esta erudita iniciada nos ayudará a comprender mejor el sentido de la pintura de Orozco.

Hamblen señaló que el origen de la poética blakeana estaba en la separación entre las facultades emocionales y las racionales, entre lo masculino y lo femenino, entre el cuerpo y el alma. Llena de ideas teosóficas, propuso una clave para que el cuerpo pudiese ser interpretado en términos cósmicos, de acuerdo con los signos del Zodiaco.

There are two signs in which the opposed impulses meet as in an arena, Capricornus and Cancer, the knees and the breast. One is on uncertain ground in attempting to co-ordinate here with physiological conditions, but I believe it extremely likely that underneath this zodiacal point of the lower junction, there is knowledge of some specific glandular influence in which the secretion from the glands under the knees are a controlling factor. In the breast, where lungs and heart act in unison, we may quite safely find the center in which emotion derived from the senses turns to that higher sentiment of humanity which is the essence of every affection and sympathy that has any right to be called spiritual spiritual process which evidently he was intending to interpret. But the Human intellect and the imagination are so constructed that neither will rest until the elements of consciousness assemble and arrange themselves in an organic form. And where there is organic form there is truth. All the elements of life and growth are therein incubation, gestation, new birth. It the unifying influence from above, that of the coordinating intellect, the masculine principle, is powerful enough to do its Work there will be birth. It not, the impulses will be turned back in Cancer to Work the devastation that accompanies all repressions and clogged currents. That is why Cancer is symbolized by the crab, an animal

Whitman que le será enviado por Alma Reed. Debo hacer un agradecimiento especial a Nancy Shawcross, curadora de manuscritos, que puso el material a mi disposición a través de Diane Miliotes.

which moves either forward or back without reversing the body or change or polarity.¹²⁶³

Hasta aquí, no hay mayor diferencia entre Hamblen y lo que pudo haber pensado cualquier masón. El cuerpo era visto como imagen del macrocosmos, como el código de un mundo artificialmente dividido en razón y emoción. El texto donde Blake explicó con mayor detalle esta división era, de acuerdo con Hamblen el libro ilustrado de *Las bodas del Cielo y el Infierno*. Hamblen no se detuvo demasiado en uno de sus aspectos centrales: Blake estuvo asociado hacia fines de los años 1780 con la Nueva Iglesia swedenborgiana; y su libro es una sátira de las revelaciones de Swedenborg. A la postre, Blake reivindica la profecía y la revelación como métodos de conocimiento.¹²⁶⁴ Invirtiendo el sentido de las revelaciones de Swedenborg, Blake plasmó un Evangelio demoníaco en el que también podían encontrarse ecos miltonianos.

The history of this is written in Paradise Lost.
& the Governor or Reason is call'd Mesiah.
And the original Archangel or possessor of
the command of the heavenly host, is called
the Devil or Satan and his children are call'd
Sin & Death
But in the Book of Job Mintons Messiah is
call'd Satan.
For this history has been adopted by both
parties
It indeed appear'd to Reason as if Desire was
cast out, but the Devils account is, that the
Messiah fell. & formed a heaven of what he
stole from the Abyss.¹²⁶⁵

En su comentario, Hamblen se concentró en esta inversión de términos.

In [the] fifth Memorable Fancy the Devil utters his creed. He arises in a flame of fire before an Angel that sat on a cloud-new

1263 Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, p. 68.

1264 Bindman, *Blake as an Artist*, p. 48, 67.

1265 "The Marriage of Heaven and Hell", 5, 6-15. Ostriker, p. 182.

impulse rising to challenge and to counteract vague nebulous ideas which are likely to solidify into conventions. The essence of the Devil's creed is, that to worship God one must love the greatest men best. To calumniate great men is to hate God, for they are the highest manifestations of the Divine. There is no other God.¹²⁶⁶

La ilustración del pasaje aludido nos permite anudar uno de los últimos cabos sueltos en la iconografía del mural. (II. 288) Si el texto hacía una analogía entre el Mesías y el Satanás miltonianos, el grabado correspondiente permitía que esa asociación se volviera irrestricta, incluyente, universal. La fuente del grabado es clásica: Faetón, en su caída del carro de Apolo. Siguiendo este camino, las asociaciones eran infinitas: Faetón era equiparable a Satanás porque caía; pero toda deidad en picada se prestaba, y se prestó, a la misma comparación. Justo cuando se disponía a pintar, Orozco halló en su memoria algo que le permitió llegar más lejos: el tríptico *Los rebeldes*, del malogrado pintor Alberto Fuster.¹²⁶⁷ La primera versión de ese conjunto tenía a Satanás, Cristo y Prometeo.¹²⁶⁸ (II. 289) Fuster pintó también un San Sebastián que hoy se exhibe, en la Casa de la Cultura de Tlacotalpan, en lugar del Cristo. (II. 290) Así, las asociaciones podían seguir sin parar. Aquí está, pues, el origen de una de las características más conspicuas de la iconografía orozquiana: la fusión, en el

iniciado, de la santidad y la rebeldía. Cristo podía identificarse con Prometeo, Satanás y, en general, con todos los héroes de la historia. Este individualismo radical estaba, en la obra de Orozco, en plena transformación. Ninguna de las figuras de la Universidad puede ser vista como la representación de un absoluto. Todas son emanaciones de potencias incompletas, ángeles caídos o ángeles robustos, pero divididos. El sentimiento del mural no es trágico, sino irónico; no se refiere al destino, sino al desmembramiento y la disparidad. En esta iconografía, la separación de las facultades racionales no es un objetivo, sino un fracaso. En la propia obra de Blake es de gran importancia la comparación entre las personalidades celestes, razonadoras, y los héroes caídos; particularmente en las ya mencionadas *Bodas del Cielo* y *el Infierno* y en el *Libro de Job*. La figura del Rebelde, en la cúpula de la Universidad, se nutre de esas fuentes, pero también de la oposición fundamental entre razón y subversión, religión que separa y misticismo que une.

Pero esta comparación con Blake tiene un límite. El carácter satírico del muro hace difícil una lectura satanista radical, como la que Blake hizo del *Paraíso perdido*. No olvidemos la constante tensión entre lo público y lo secreto en los frescos de los muralistas, ni el fracaso anterior de Orozco, en el Palacio de Bellas Artes. Aquella era una imagen mucho más cercana al sentido de la obra de Blake que los frescos de la Universidad. Es incluso muy posible que la tercera lámina de *Las bodas del Cielo* y *el Infierno* sirviera como fuente de inspiración para la ambigua figura de "La Chata". (II. 291) El fresco de Bellas Artes tenía un aliento fáustico que está muy mitigado en la obra tapatía. Después de aquella mala experiencia, es imposible pensar que Orozco ignorara la ambigüedad esotérica de su nuevo mural. La crítica de arte lo detectó pronto, con desagrado. Roberto de la Selva se burló: "Orozco tiene todo derecho a hacer al fresco lo que Blake hizo con tinta y colores

¹²⁶⁶ Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, p. 176.

¹²⁶⁷ Cardoza y Aragón, *Orozco*, p. 302-303. En 1935 comenzó, desde Guadalajara, un contacto epistolar con Luis Cardoza y Aragón, que le pedía informes sobre el origen de la pintura mural mexicana. Enojado, Orozco se quejó del papel de "Mesías" que la crítica había otorgado a Diego Rivera, e hizo un recuento de sus compañeros de la Academia en los años diez. Entonces recordó la obra de su amigo.

¹²⁶⁸ Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, il. 18, reproduce la página de *Revista de Revistas*, 30 de diciembre de 1917, donde se mostró una fotografía del tríptico en ese estado.

fáciles".¹²⁶⁹ La correcta interpretación de la alegoría era para Orozco una necesidad angustiosa que lo llevó a solicitar de Luis Cardoza el texto que ya revisamos, y que confirma en parte mi hipótesis: este crítico, muy al contrario de lo que podría esperarse de su propio mundo poético, no habló del injusto predominio de la Razón, sino de las bondades de la Ciencia Dialéctica.

Nos encontramos ante una paradoja, de las muchas que habremos de revisar acerca de este fresco. Por una parte, hay símbolos que lo refieren sin duda a la masonería (particularmente la piedra labrada, la sogá con nudo corredizo y, en ese contexto, el compás). El edificio de la Universidad permite hacer una lectura completa de los frescos en clave masónica y, por si ello fuera poco, es muy posible que algunas autoridades universitarias tuvieran esa filiación. Eso llevaría a la conclusión de que la alegoría de Orozco representa la elevación del espíritu omnisciente universal, la facultad racional del iniciado ya purificada de cualquier impulso vitalista, de toda característica femenina.

Pero, si hiciéramos caso a la filiación blakeana de las figuras y al comentario teosófico de Emily Hamblen, obtendríamos conclusiones harto distintas. La purificación de tal espíritu, omnisciente y todo, no sería en modo alguno redentora. El fresco sería un llamado a la reunificación de los impulsos vitales y espirituales, del cuerpo, la razón y las emociones. En un caso, el rebelde sería Hiram Abiff, con su sogá emblemática, asesinado por los operarios del Templo. En el otro sería Satanás, Cristo o cualquier otro "iniciado", Rebelde". En un caso, se elogiarían la separación y la división. El compás (la palabra inglesa es "dividers"), aparecería como emblema de los grados superiores de la orden. En caso contrario, la alegoría llevaría implícito un programa de

comuni3n, de reunificaci3n, y el compás sería un atributo del poder opresivo del desdichado Urizen.¹²⁷⁰

Sin embargo, la reflexi3n de Orozco acerca de Blake era demasiado vasta para constreñirla a los estrechos límites de la filología iconográfica. Salgamos, pues, de la camisa de fuerza que me impuse como método y que supone una diferencia tajante entre lo público y lo secreto. Como en la SEP, aquí hay tres "lecturas" en juego: una hermética y purificadora, una mística y blakeana, una transparente y caricatural. Las tres pueden ser, a su manera, correctas. Como en los frescos de Rivera, hemos encontrado un procedimiento de "lectura": la analogía (Cristo es como Satanás; Morones o Lombardo son como Marx; el rojo es como el fuego). Y al igual que en aquel caso, la analogía y el código brindan "lecturas" distintas; solo que Orozco parece preferir la analogía, pues la radical diferencia entre la cúpula y el muro es una invitaci3n abierta a *comparar*.

En los murales de Rivera, el uso de distintos códigos parece haber prevalecido en la "intenci3n del autor". En la Universidad, la intenci3n del autor se inclina por las analogías, las impone al espectador más medroso y las usa para subvertir cualquiera de los códigos posibles. Habida cuenta de sus fuentes iconográficas, podemos suponer que el misticismo haya pesado más en el ánimo de Orozco que el racionalismo purificador; el caso de Rivera había sido opuesto. Pero la diferencia más significativa está en la audacia de las analogías y comparaciones propuestas. Éstas eran tan descomunales, que exigían un método para siquiera imaginarlas. Como

¹²⁶⁹ Roberto de la Selva, "Santos Balmori ha lanzado un reto", *El Nacional*, 1 de septiembre de 1936, 2a, p. 1, 2.

¹²⁷⁰ Orozco conoció la obra de William Blake a través de Emily Hamblen, pero Blake no era desconocido en México. Xavier Villaurrutia había traducido *Las bodas del Cielo y el Infierno*, publicándolo primero en *Contemporáneos* y luego en una edici3n suelta. William Blake, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, (tr. Xavier Villaurrutia), México, Séneca, 1942. Véase también la versi3n publicada en *Contemporáneos**, n. 6, noviembre de 1928, p. 213-243, de donde lo cito.

Rivera, Orozco recurrió a la composición y a las formas para tejer sus imposibles juegos de espejos. Rivera había dado una importancia fundamental a la comparación entre el macrocosmos y el microcosmos; entre su cuerpo, el edificio y su espíritu. Esa había sido, en su obra, la metáfora generadora, y lo había llevado a importantes consecuencias formales: se había apropiado de todo el Patio del Trabajo; lo había llenado de espirales y caminos de ascenso; y había conservado, a toda costa, la solidez del edificio. Las cosas fueron distintas para Orozco, en la Universidad. No está tan clara, en su caso, la equiparación del cuerpo con la arquitectura. Aunque la figura de La Ciencia podría compararse con el Apolo de *Fraternidad*, (II. 81) hay razones para no darle peso a esa semejanza. Voy a valerme otra vez de la crítica de arte para esclarecer el dispositivo formal de la Universidad, que tiene gran importancia en el desenlace de esta historia.

La invención del lenguaje

Ha llegado el momento de hilvanar las conclusiones de esta tesis. Me ha parecido conveniente incluirlas aquí, antes de finalizar el relato, porque el último capítulo es un epílogo para el que es indispensable exponer previamente, de manera general, varias ideas. Así, en la medida en que concluya el análisis de los frescos en la Universidad, haré referencia al resto del trabajo e intentaré demostrar dos argumentos. El primero de ellos es que la contradicción era demasiado grande para la pintura, que la "composición" académica exigía una coherencia absoluta en lo formal y en el lenguaje, de tal manera que Orozco se vió compelido, muy pronto, a abandonar el doble código. El segundo argumento es que la convivencia entre el lenguaje público y el lenguaje secreto es una consecuencia de las particularidades del sistema político mexicano.

Estas conclusiones se refieren de manera particular a la demanda. Quizás nunca se cumplieron las expectativas que tenían los críticos del D.F. cuando Orozco regresó de Nueva York. En especial quedaron insatisfechas las expectativas expresadas por Luis Cardoza y Jorge Cuesta.¹²⁷¹ Orozco nunca iba a recuperar el espíritu renacentista que gustaba a sus dos críticos. El desaire no los desanimó. Fueron ellos quienes se dieron a la tarea de reinterpretar a Orozco, pero atribuir intenciones siempre es una tarea de éxito improbable. Que la interpretación de Cardoza sobre las figuras fuera poco exacta no debe sorprendernos: él estaba esperando otra cosa y se empeñó en ver otra cosa.

Las páginas que siguen hablan de un desplazamiento. Si la demanda no se había visto satisfecha por el objeto, la única solución posible para quienes quisieran interpretar la obra de Orozco iba a ser la formulación de una nueva demanda. Atrás iban a quedar los sueños renacentistas para que fuera posible reiterar el anhelo místico que había detrás de ellos. Orozco no podía ser contemporáneo de Fra Angelico o del

¹²⁷¹ Ver arriba, página 264.

Greco;¹²⁷² pero podía verse su pintura en los términos de un nuevo misticismo que exigía, a la vez, un nuevo lenguaje.

La transparencia y el vértigo

Para el arte clásico toda belleza va unida a la manifestación de la forma sin reserva alguna.

Heinrich Wölfflin¹²⁷³

Volvamos al texto de Cardoza y Aragón. Si su enumeración de las figuras puede calificarse de parcial, su análisis del espacio avala su prestigio como crítico de arte. Su reconstrucción de la cúpula de la Universidad fue estrictamente formalista.¹²⁷⁴ Encomió el equilibrio de la composición, que iba más allá del "primario arreglo simétrico". Pero de la enumeración aparentemente rigurosa de los ejes y esferas, del elogio de su "diáfano ordenamiento", Cardoza pasó rápidamente a embriagarse con su "espacio vastísimo", con su "superficie vertiginosa". El espacio se le volvió "respirable", "uno de los elementos que nos embarga con mayor ímpetu". Ese espacio, habitación de la alegoría, tenía un "movimiento", una "gravitación", "se diría un vórtice perpetuamente alzado hacia el espacio propio y que dentro de su espacio se restituye perpetuamente a sí mismo". Las explicaciones le sobraban: el color "canta[ba] en apogeo", la "presencia noble y alta" del pintor era subyugante. En el último párrafo, el crítico adoptó un "nosotros" retórico que incluía al lector: "Estamos inundados por todas partes por el frenesí razonado de su poesía personalísima". De desplegar su propia embriaguez, Cardoza terminaba por revelar que los lectores también estaban borrachos de espacio, ejes y colores. Quienes se indignan con la crítica de arte "literaria", con lo "subjetivo" e incluso poco científico de sus descripciones, se

¹²⁷³ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del Arte*, (traducido del alemán por José Moreno Villa), Madrid, Calpe, 1924, p. 260.

¹²⁷⁴ Como todas las citas textuales de las páginas que siguen, a menos que se indique lo contrario, ésta viene de Luis Cardoza y Aragón, "Pinturas murales en la Universidad de Guadalajara", en *Tierra de belleza convulsiva*, p. 169-172.

¹²⁷² Ver arriba, página 265.

sentirán complacidos de ver confirmados sus argumentos: este es un canto a la expansión del yo.

Pero la embriaguez del poeta no fue arbitraria. Los juegos formales de la cúpula habían surgido de su imaginación, sí; pero de una imaginación bien nutrida por lo visible. Vista desde abajo (hay un gradería más en el segundo piso), la composición de la cúpula tiene la contundencia de todo lo que está estrictamente centralizado. (II. 265 e II. 268) Es como si todas las figuras estuvieran unidas por la armadura de acero que se encuentra en la linternilla, como si la luz de la pintura también viniera de ahí: todas las figuras están iluminadas desde el centro. Pero ese espacio unificado no está libre de sorpresas. Las cinco figuras de la cúpula están acomodadas longitudinalmente sobre otros tantos meridianos,¹²⁷⁵ y cada uno de ellos tiene un valor distinto para cada figura. El "maestro" que levanta un brazo se apoya sobre el tambor. Lo vemos de perfil y su vertical es un meridiano. Para el "Rebelde", tirado y con una soga al cuello, el meridiano es la horizontal. Lo vemos desde arriba como si la superficie de la cúpula fuera el suelo sobre el que descansara. El hombre de cinco cabezas vuela sobre el tambor y *sobre todo el recinto*, pues abarca con sus dos brazos la boca del escenario. Otra figura se yergue y sólo le vemos el mentón.

Cardoza describió esta compleja disposición como "un vórtice perpetuamente alzado hacia el espacio propio y que dentro de su espacio se restituye perpetuamente a sí mismo"; pero hacer que este espacio girara hubiera sido como pedalear en una bicicleta con llantas oblongas. Por eso el crítico pasó de su recorrido solitario a la comunión con un "nosotros" retórico que lo volvía continuo con "el público", con todos los posibles espectadores. El crítico y sus lectores se habían vuelto continuos, pero en el camino se habían diferenciado del espacio. El espacio de la pintura se había encerrado. Para

reintegrarse a él, unos y otros debían aceptar sus reglas: ser "embargados" por él, respirarlo; ser incluidos por el espacio y, en la misma acción, incluirlo, respirarlo. En otro texto, pero del mismo año, Cardoza confirmó su primera impresión: "Lo objetivo y lo subjetivo pierden sus fronteras. Su delirio de interpretación tiene dentro de su carácter gemebundo, ese cansancio y esa insumisión al cansancio y al hastío que le hace olvidar y aún abolir todo egoísmo."¹²⁷⁶

La "fenomenología", por así decirle, de Luis Cardoza, no era una casualidad. Su manera de ver era estrictamente histórica. Había estado leyendo al teórico de la historia del arte Heinrich Wölfflin. En un texto contemporáneo, aparecido en *El Nacional* en noviembre de 1937, proponía utilizar "los principios de Wölfflin" para analizar las diferencias entre Garcilaso, Góngora y Lope de Vega.¹²⁷⁷ Aquel importante historiador del arte propuso un método para el estudio de la pintura en su manual *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, cuya traducción por José Moreno Villa fue publicada desde 1924 por *Revista de Occidente*.¹²⁷⁸ En dicho texto, Wölfflin proponía una serie de categorías mutuamente excluyentes para el análisis de cualquier cuadro: representación lineal y representación "pintoresca", forma abierta y forma cerrada, composiciones superficiales y composiciones profundas, composiciones plurales y composiciones unitarias, figuras claras y figuras sugestivas y vaporosas. Ese análisis formal permitiría inducir las características no sólo de cada pintor, sino de cada escuela y, ultimadamente, de cada estilo nacional. Su empeño era tener herramientas para escribir una "Historia del Arte sin nombres"¹²⁷⁹; disolviendo la

¹²⁷⁵ Las líneas que van de la orilla al centro.

¹²⁷⁶ Cardoza y Aragón, "Díaz Mirón y José Clemente Orozco", en *Tierra de belleza convulsiva*, p. 162.

¹²⁷⁷ "Ejemplo y lección: Garcilaso", en Cardoza y Aragón, *Tierra de belleza convulsiva*, p. 351-2.

¹²⁷⁸ Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del Arte*, véanse especialmente las conclusiones, p. 301 y ss.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. IX.

primacía otorgada al individuo y sus intenciones en la historia del arte. Wölfflin creía que, a largo plazo, sería posible postular la existencia de escuelas "nórdicas" inclinadas a la pintura "pintoresca", de figuras poco definidas y composición abierta, y de escuelas "mediterráneas", tendientes a las figuras claramente delineadas y a las composiciones cerradas como una nuez.¹²⁸⁰ El objetivo final de Wölfflin era romántico: buscaba demostrar la racionalidad del arte "mediterráneo" y la espiritualidad de los pueblos "germánicos".¹²⁸¹

Seguramente por esa lectura Cardoza, se empeñó, en un texto sobre Garcilaso, en demostrar la españolidad del poeta italianizante.¹²⁸² ¿Cuál era, pues, el "estilo" de Orozco? Garcilaso era un "clásico":

Poeta encendido por su ansia de perfección de la forma [...] lo que parece frialdad y alejamiento, es el tranquilo, blanco fuego en que se quema con la geométrica pasión de una columna.¹²⁸³

Como el poeta español, Orozco sabía "frenar con el motor".¹²⁸⁴ En un artículo destinado a compararlo con Salvador Díaz Mirón, Cardoza reconocía que Orozco buscaba "llegar a los límites de la personalidad", pero ese romanticismo sólo le resultaría aceptable en la forma de una paradoja. Díaz Mirón, por lo avasallador de

su persona y sus pasiones, era un *personaje* romántico; Orozco, cuyo trato no demostraba sus emociones tan jacarandosamente, tenía una pintura que podría haber pasado por irracional, por romántica. "Hay mucho de irracional y de delirio en su arte razonado como un método"; y es que, muy consciente del idealismo del pintor, tampoco ignoraba sus declaraciones frecuentes de que "hay que pintar con mierda".¹²⁸⁵ Entre estas dos tendencias, prefería Cardoza al Orozco matemático y racional: "...Encauzó, detuvo, dio normas a su ímpetu, disciplinó sus fuerzas dionisíacas [...] es demasiado crítico, raciocinador y preciso."¹²⁸⁶ La pintura de la Universidad de Guadalajara se le antojaba "complejísima"; frente a la obra de arte, Cardoza reconocía su "opulencia", su "esplendor", opuesto a lo didáctico, su "frenesí razonado". Se abstuvo, pues, de caracterizar inequívocamente el estilo de Orozco; la suya no fue una atribución de estilo, sino una imagen, un oximoron: "hay mucho de irracional y de delirio en su arte razonado como un método". Para Cardoza estaban claras las condiciones de su propia demanda: había comparado a Orozco con Garcilaso. Los términos de esa comparación iban a ser formales. La semejanza entre los "estilos", y no el conocimiento del código, iba a ser la herramienta para interpretar.

La reacción de Jorge Cuesta fue un poco distinta. Creo que el texto titulado "José Clemente Orozco, ¿clásico o romántico?", se refiere a la Universidad. Orozco estaba por que el arte dominara la vida, y no la vida al arte. Era un clásico, o mejor dicho: un clasicista. En la actualidad, en la actualidad de los años treinta, el romanticismo se había

1280 *Ibid.*, p. 315-319.

1281 *Ibid.* "Siempre fue cuestión un poco delicada el poner en juego época contra época. A pesar de todo, no puede evitarse el hecho de que cada pueblo tenga épocas en su historia artística que se destacan de las otras por manifestar con más propiedad sus virtudes nacionales. Para Italia fué el siglo XVI el que produjo lo más nuevo y lo más peculiar de aquel país; para el Norte germano fué la época del barroco. Allá, una facultad plástica, que informa su arte clásico sobre la base del linealismo; en el Norte, una facultad pintoresca, que sólo en el barroco llega a expresarse con entera propiedad."

1282 Cardoza y Aragón, "Ejemplo y lección", p. 351.

1283 *Ibid.*, p. 352.

1284 *Ibid.* Ver también "Díaz Mirón y José Clemente Orozco", en Cardoza y Aragón, *Tierra de belleza convulsiva*, p. 164. Lo de "frenar con el motor" era una expresión que, confiesa, le había robado a Antonio Marichalar.

1285 Cardoza y Aragón, "Díaz Mirón y José Clemente Orozco", en *Tierra de belleza convulsiva*, p. 162. Salvo que se indique lo contrario, todos los textos del mismo autor citados en este capítulo se publicaron en *El Naiconal* en 1936.

1286 *Ibid.*

vuelto formalista, disfraz que le permitía hacerse pasar por "naturaleza"; o, dicho de otra manera, le permitía "agradar al gusto de la época [...] Y cada edad tiene el amor de su apariencia; sobre todo, la nuestra." Si el romanticismo "revolucionario" pretendía, lejos de romper la regla, volverla eficaz, el clasicismo era revolucionario "por el hecho de rebelarse contra los poderes ilegítimos, esto es, que no están fundados en la razón". El arte clásico era "una crítica radical". Eso volvía a Orozco revolucionario, pero no romántico.¹²⁸⁷ Hermoso el clasicismo de Cuesta; Cuesta, que cuando Orozco regresó de Estados Unidos lo había comparado con los pintores del renacimiento; Cuesta, de poesía tan difícil y prosa tan clara, que parece el colmo del racionalismo. Su texto parece referirse a un mundo de figuras de cristal, normas apodícticas y estatuas griegas. Por eso me parece un poco extravagante que concluyera con este párrafo:

Es como si la pintura estuviera presente en la pintura con todos sus elementos reales; como si estuviera desollada y viva, contemplando el trabajo de sus entrañas espasmódicas; viéndose latir el corazón, viéndose circular la sangre, viéndose hincharse y deshincharse los pulmones.¹²⁸⁸

Este realismo descarnado y detallista es muchas cosas... ¡pero no clásico! Ese "mirarse las entrañas" de la obra tenía un significado parecido al que le atribuía

1287 Cuesta, "José Clemente Orozco, ¿clásico o romántico?", en *Obras*, v. 2, p. 281-6. Los recopiladores de la obra de Cuesta no encontraron la fecha de este texto.

1288 Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco, ¿clásico o romántico?", en Cuesta, *Obras*, v. 2, p. 286. A un crítico literario le parecerá torpe la idea de que las palabras de Cuesta describan necesariamente algo visible, pero al leer las líneas citadas no puedo dejar de pensar en la cúpula de la Universidad, que está precisamente llena de vísceras flotando en el espacio. Esas vísceras son contempladas por la imagen del conocimiento. La semejanza entre el texto y la imagen es tanta que, si no se tratara de una nota sobre la Universidad, habría que convenir en que Orozco la tuvo en mente mientras pintaba.

Cardoza: el espacio de la pintura y el del espectador se habían vuelto continuos, y esa continuidad es difícil de atribuir a cualquier arte clasicista. Cuesta y Cardoza estaban empeñados en demostrar que la pintura de Orozco lo era, lograron exactamente lo contrario.

Es rara la pintura que me da, como ésta, la impresión de estar a la intemperie; de no tener más atmósfera que la que el espectador respira; de no alumbrarse con una luz ideal, sino con el fenómeno de la luz; de resentir la noche, el calor, la sequedad, el frío, que la envuelven. No es difícil advertir las causas de tal impresión: los movimientos de la pintura que, en vez de terminarse en el seno de su composición ideal, penetran en la *realidad de la pintura* o son resultados de ella.¹²⁸⁹

La pintura es la pintura. El espacio de la pintura de Orozco era tal que se trataba de la pintura misma, mirándose las entrañas (que por cierto no faltaron en la cúpula de la Universidad). Si para Cardoza había invasión, delirio, embriaguez o tránsito, en el caso de Cuesta había identidad: el espacio de la pintura se convertía simbólicamente en espectador de sí mismo.

En este texto de Cuesta vemos imágenes que tomaron forma en su poema más famoso y difícil, *Canto a un dios mineral*:

Ha sido una viva preocupación de Orozco vincular de tal modo su pintura mural a la arquitectura de cuyas superficies se sirve, ***hacerla penetrar tan profundamente en sus masas***, que resulte ***INSEPARABLE DE SU MATERIA COMO LAS FORMAS DE LA ESCULTURA LO SON DEL MÁRMOL*** que las recibe. La pintura mural es para Orozco el hallazgo del cimienta geológico que requiere. Ella le permite que la participación de su espíritu en el mundo exterior sea una participación en la piedra.¹²⁹⁰

Sus ojos, errabundos y sumisos,

1289 *Ibid.*

1290 Cuesta, "José Clemente Orozco, ¿clásico o romántico?", en *Obras*, v. 2, p. 285.

el hueco son, en que los fatuos rizos
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante
que complace a las ondas [...]
Es la vida[...]
Como si fuera un sueño, pues sujeta,
no escapa de la física que aprieta
en la roca la entraña,
la penetra con sangres minerales
y la entrega en la piel de los cristales
a la luz, que la daña.¹²⁹¹

Se supone que *Canto a un dios mineral* comenzó a escribirse hacia 1938.¹²⁹² También la nota de Luis Cardoza contenía frases harto evocadoras y un método que parece análogo. En el poema de Cuesta, "La vista en el espacio difundida/es el espacio mismo"; y la voz "siente el espacio y canta". Cardoza afirma que la pintura de Orozco requiere "espacio para cantar el tema."¹²⁹³

Hay algo más que algunas imágenes compartidas, el problema del fechamiento del poema es secundario. Tal vez el poema no sea contemporáneo al mural, pero la poética que está naciendo sí lo es. Cardoza afirma que "lo objetivo y lo subjetivo pierden sus fronteras. Su delirio de interpretación tiene dentro de su carácter gemebundo, ese cansancio y esa insumisión al cansancio y al

hastío que le hace olvidar y aún abolir todo egoísmo."¹²⁹⁴ El, los espectadores imaginarios del texto, el espacio y la obra que describe acaban por ser una sola cosa, pero el tránsito es violento: "Sentimos que nos subyuga una presencia noble y alta. Nos sumergimos en la vida de Orozco. Estamos inundados por todas partes por el frenesí razonado de su poesía personalísima."¹²⁹⁵ Dice "por todas partes", no "en todas partes"; es exacto y, al mismo tiempo, delirante: la inundación que nos llena es exterior; nos inunda un espacio que, paradójicamente, está fuera de nosotros y sólo es capaz de "restituirse a sí mismo." La embriaguez no es fin, sino instrumento: es el mapa que "nos" hará reintegrarnos al espacio autosuficiente de la pintura. En el camino, el impersonal se precisa; "la creación de este espacio" cede paso a un "nosotros", que "estamos inundados".

En sus palabras había un eco de la importancia que el sentido oculto de la alegoría otorgaba al cuerpo, de la diferencia entre el "gran mundo" y el "pequeño mundo" del cuerpo. Era un eco lejano, pero se distinguía a la perfección y guiaba la vista del espectador no menos que sus reflexiones. Subrayemos que, entre todas las posibilidades de la filosofía hermética, la emblemática masónica hace énfasis en el cuerpo y el templo como metáforas del iniciado. Ya vimos cómo Diego Rivera construyó una metáfora semejante utilizando la totalidad de una construcción. La embriaguez detectada y reinventada por Cardoza y Cuesta se refería, en último término, a la elisión de las diferencias entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el "gran mundo" y el "pequeño mundo", entre el cuerpo humano y la naturaleza, entre el pintor, la obra y el espectador; una diferencia que la filosofía hermética pone al principio de sus elucubraciones. La "ciencia", a la que hemos

1291 Cuesta, "Canto a un dios mineral", en *Obras*, v. 1, 63-4.

1292 Panabière, *Itinerario de una disidencia*, p. 169, afirma que la escritura del poema debió comenzar en 1938. Al comentar con él la semejanza entre el poema y el texto sobre Orozco, Jesús Martínez Malo me mostró un testimonio publicado en una pequeña revista veracruzana. El señor Rubén Calatayud B. afirma ahí que, estando en la Escuela Secundaria y de Bachilleres de Córdoba, Ver., su maestro del taller de tipografía entre 1937 y 1939, Félix Salmerón, tenía una caja ya "parada" con un poema, "Canto a un dios mineral", firmado por un "Napoleón Pedrero Fósil". Que don Félix no lo dejaba desarmar aquella caja, que tendría unos treinta o cuarenta versos; y que, al pasar los años, el señor Calatayud los reconoció en el poema de Cuesta. Rubén Calatayud B., "Napoleón Pedrero Fósil", *La Última*, Córdoba, Ver., abril 1996, n. 6, p. 13-15.

1293 Luis Cardoza y Aragón, "Díaz Mirón y José Clemente Orozco", en *Tierra de belleza convulsiva*, p. 164.

1294 Luis Cardoza y Aragón, "Díaz Mirón y José Clemente Orozco", en *Tierra de Belleza Convulsiva*, p. 162.

1295 Luis Cardoza y Aragón, "José Clemente Orozco", en *Tierra de belleza convulsiva*, p. 169-172.

identificado con el espíritu omnisciente universal, traza con su compás y regleta emblemáticos una figura que recuerda los bocetos del propio Orozco para el análisis de la cúpula, pero también un curioso emblema alquímico que se refiere a la cuadratura del círculo, y que contenía un círculo dentro de un cuadrado dentro de un triángulo dentro de un círculo aún mayor. Era un enigma cuya comprensión hacía a su dueño poseedor de la piedra filosofal.¹²⁹⁶ (II. 296) Pero ese símbolo apenas era comprensible para los ajenos a la logia; en cambio, la metáfora principal atacaba los sentidos del espectador simulando la sensación de un delirio; provocando, con la multiplicidad de sus ejes, con la transparencia de las figuras y con sus diferencias abismales, la certeza de que no estaba nada claro el límite entre el adentro y el afuera, entre el interior y el exterior. Ultimadamente la cúpula era el límite del auditorio con el espacio exterior, y la pintura asediaba esa función arquitectónica con una infinidad de recursos geométricos, provocando la ilusión de un espacio semejante a los cielos abiertos en gloria tan caros a la pintura barroca, pero mucho más radical.

A pesar de su posible lectura hermética, masónica y racionalista, el fresco de Orozco utiliza ese espacio para borrar las diferencias entre el macrocosmos y el microcosmos. Podemos hablar de una mística. Es oportuno recordar que la misma tensión la vimos en los murales de Rivera en la SEP. En aquel caso, Rivera llevó a sus últimas consecuencias la analogía entre el "gran mundo" y el "pequeño mundo", pero no condescendió con el misticismo de Vasconcelos: se mantuvo dentro de los límites del hermetismo, la simbología rosacruz y masónica. Esos límites eran los del racionalismo más radical. La composición de la cúpula de la Universidad de Guadalajara

usó esas mismas herramientas, pero las forzó y terminó rompiéndolas. Quizás el lector haya recordado las complejas descripciones que hace la topología al leer, en el texto de Cardoza, la descripción de ese volumen cuyo interior es continuo con el exterior. Por cierto, la espiral que baja y sube, que Vasconcelos usó como metáfora de su mística, también es una conocida figura topológica. Pero en Cardoza, Cuesta y Orozco no estamos hablando de topología, sino de embriaguez.

For the eye altering alters all

Pese a su convicción racionalista, más poderosa en el caso de Cuesta, podemos calificar de "teosófica" la descripción que hicieron él y Cardoza. Orozco ya había oído hablar de ese espacio continuo, que las obras compartían con los espectadores. De acuerdo con Emily Hamblen, William Blake había creído en un estado de inocencia primigenia en la que el espacio era percibido como un *continuum*. Sin embargo, el advenimiento de las instituciones y de la Ley habría obligado a concebir el espacio tridimensional. El hombre se habría cegado a vastas regiones del universo. "The Man became an Angel — a threedimensional being; Heaven a circle turning ..on a conceptual axis— and God a tyrant crowned".¹²⁹⁷ Hamblen afirmaba que incluso el hombre de cuatro dimensiones habría sido un ser impedido de la visión original del universo. Sólo podría recuperarla escapando de la prisión racionalista. "Logical reasoning, Ouspensky says, has deprived the World of what was once bestowed upon it by men of cosmic consciousness".¹²⁹⁸ Sólo la visión de los grandes iniciados podría superar ese estado de caída, pues en su visión privilegiada, "The eye altering altereth all".¹²⁹⁹ El misticismo teosófico es palmario, y

¹²⁹⁶ Sebastián, *Alquimia y emblemática*, emblema xxi, reproduce y explica el emblema de Michael Maier en *Atalanta Fugiens*.

¹²⁹⁷ Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, p. 247.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 168. Citaba de memoria. La cita completa, de "The Mental Traveller", dice:

"The guests are scattered thro' the land

ya sabemos que Orozco no ignoraba las ideas de Uspenskii sobre la cuarta dimensión, muy gustadas en el Círculo Delfico.¹³⁰⁰

También Rivera, sobre todo en su época cubista, había hablado de la "cuarta dimensión",¹³⁰¹ incluso lo hizo al referirse a la SEP; pero en su caso las fuentes habían sido otras: Bergson y Poincaré. Eso lo llevaba a pensar en el problema alrededor de la oposición entre razón e intuición, siempre dentro de los límites de la "Ciencia"; porque en lo referente a la comunión, jamás se apartó del proyecto contrario: el de la purificación. Por eso, aunque era ducho en toda clase de juegos espaciales, no encontraremos en sus cuadros demasiados ensayos de representar un espacio ilusionista que sea, además, inconmensurable con el espacio perspectivo tradicional. Y esto último fue, precisamente, lo que intentó Orozco en Guadalajara: una representación bien visible de lo sublime que llevaba implícito el deseo de trascender los límites entre el "sujeto" y el "objeto": el deseo de comunión. El deseo.

Ese nuevo universo de dimensiones ilimitadas iba a ser propiciado, a juicio de

*For the eye altering alters all
The senses roll themselves in fear
And the flat Earth becomes a ball"*

"The Mental Traveller", 63-66; Ostriker, p. 80.

El comentario de Patricia Ostriker y el propio poema dejan ver que Hamblen lo malinterpretó. Blake, anclado en el pensamiento medieval, no pensaba que la esfera fuese un símbolo del infinito; por el contrario, "[...] believed that a flat earth implied expansiveness in an 'infinite plane', while a round globe separated from other globes implied limitation". Ostriker, p. 961, notas 63-64. Esta confusión no daña la coherencia interna del argumento de Hamblen, pero sí es una advertencia contra la tentación de asumir a priori la universalidad de los símbolos.

1300 Me referí a ese tema extensamente, aunque no siempre con mucho tino, en mi tesis de licenciatura: Renato González Mello, *Drift-Wood, atribución de fecha a un cuadro de J.C. Orozco, tesis que presenta -- para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, UNAM-FFL, 1989, 102 p.*

1301 Rita Eder, "El arte mexicano y la cuarta dimensión" en *XIII Coloquio Internacion al del IIE, Tiempo y Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, p.85-97.*

Hamblen, por una renovada conciencia artística. En *Las bodas del Cielo y el Infierno*, Blake había mostrado las formas de transmisión del conocimiento como "a printing house in Hell", dividida en cinco habitaciones (recuérdese al hombre "pentafásico").

In the fifth chamber were
unnam'd forms, which cast
the metals into the expanse.¹³⁰²

Hamblen analizaba esta imagen desde una perspectiva sorpresivamente artepurista:

Unnamed forms in the fifth chamber cast the fluid metals into the expanse. Matter expands according to the ideal power of conceiving its properties and uses. The expanse is the heaven above man. That ideal which his own spirit has lifted up in order to conform the earthly life to it. A new heaven is a new conception -so conceived by Blake; a greater expansion of man's spirit and power of idealization. What are the unnamed forms? Just those ideal structural principles within the growing object which determine its final appearance and function. La forme the French call it, and some of our artists can find no English equivalent which so well expresses the inner constructive principle of a living and developing thing.¹³⁰³

Pero no estamos ante un formalismo racionalista y kantiano, como el de Wölfflin. Blake concebía el advenimiento de esa nueva conciencia como preludeo del Apocalipsis. Sí: el mundo sería concebido por las llamas.

But the first notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method. By corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

1302 "The Marriage of Heaven and Hell", 15, 7; Ostriker, p. 188.

1303 Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, p. 172.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.¹³⁰⁴

La alusión a la caverna y el contexto son neoplatónicos, y podría establecerse un riguroso paralelo con las ideas de Vasconcelos en *La revulsión de la energía*.¹³⁰⁵ Hamblen suponía que al recuperarse la capacidad visionaria de la humanidad, los códigos simbólicos serían abandonados en favor de una conciencia simbólica trascendente. La humanidad, en sus orígenes, no tenía necesidad de tales códigos. Los símbolos se originaban entonces en el inconsciente, que no estaba separado de la vigilia; "[...] and so it is that there are certain universal symbols, common to all times and all races, interpretative of Human nature as a unit and a whole".¹³⁰⁶ En aquella conciencia primigenia, los símbolos no estaban rígidamente codificados en palabras, sino infusos en frases musicales y rítmicas que eran irreductibles.¹³⁰⁷ De esta convicción, Hamblen derivaba un método filológico. Si el significado estaba en los sonidos, "and sounds in all languages are alike", entonces era perfectamente lícito suponer que la homofonía entre dos palabras, tan separadas por la historia como se quisiera, implicaba que su significado profundo también era semejante.¹³⁰⁸

Blessing, ordinarily interpreted as a promise of good fortune, takes on a new meaning when we find it in *blesthai*, from *ballo*, which means more often than not *to cast a dart or projectile*. And all through the Old Testament I find the meaning of God's blessing to be *a giving direction to the spiritual life of either a leader*

1304 "The Marriage of Heaven and Hell", 14, 10; Ostriker, p. 188.

1305 Ver arriba, p. 123.

1306 Hamblen, *On the Minor Prophecies of William Blake*, p. 44.

1307 *Ibid.*

1308 *Ibid.*, p. 47-48.

of the Hebrew movement or of Israel itself.¹³⁰⁹

Ese flujo inconsciente, incontrolado y musical, cuya percepción terminó al mismo tiempo que la Edad de Oro, se reducía para el hombre moderno a sus sueños. Era posible que ulteriores generaciones de visionarios fueran capaces de restaurarlo. En ese tiempo futuro no iban a tener uso los diccionarios, pues la humanidad iba a poder entender una lengua universal apoyada en el ritmo y la armonía. Tampoco iba a necesitarse la separación entre el Macrocosmos y el Microcosmos, producto de una limitada conciencia tridimensional que por fuerza ha de acomodarlo todo en las categorías lógicas de adentro y afuera. No iba haber adentro y afuera, espacio y tiempo, sueño y vigilia, arriba y abajo, pecado y santidad, significante y significado; la dualidad, en general, iba a fundirse en el Todo.

Orozco estaba perfectamente al tanto de esta profecía; en cambio, es remoto que Cardoza hubiera abrevado de la misma fuerte. Sin embargo, sus años parisinos, su adhesión al surrealismo, su romanticismo baudeleriano, su admiración por Rimbaud, le habían inculcado una sensibilidad muy despierta para esta clase de doctrinas. Cardoza no era neoplatónico. No lo atraía la espiral plotiniana por donde bajaban rodando las mónadas, escalón por escalón, sin ton ni son para los no iniciados, para finalmente volver a subir como angelitos caminito de la escuela por la escalera de Jacob. Lo suyo eran las espirales sin fin de las peluquerías. La elisión de las diferencias entre el Gran Mundo y el Pequeño Mundo era, en su caso, el fundamento de una conciencia trágica y no, como en el caso de Blake y Hamblen, de una mística apocalíptica.

Toxinas palabras combustiones vivimos
expeliendo
desesperados de no tener sitio en la acción

1309 *Ibid.*, p. 47.

verdadera
 porque nunca lo que se escribe en nadie
 sobrepasa
 a una cancioncilla frente a los huracanes de
 los hechos [...] ¹³¹⁰

Embriagado por la pintura de Orozco, se hizo cargo de su operación más importante. No concibió la anulación apocalíptica, histórica, de la dualidad: el adentro y el afuera, el macrocosmos y el microcosmos, el espectador y la obra. La continuidad entre esas categorías era una embriaguez y, a su manera, una "lúcida conciencia". Por ello, en vez de proponer la abolición de todas las diferencias, lo entusiasmó la idea de superarlas a través de la intuición. La comunión sería concebible, aunque excepcional y delirante. Su sueño no era ni podía ser apocalíptico porque él no tenía visiones de perfección final.

"Mentido acaso"

El formalismo de Cuesta fue mucho más nítido y razonador. En alguno de sus poemas tempranos, inédito, había escrito versos que por buenas razones se habrá guardado de publicar:

¡Poeta, funde tu campana;
 da fuego ya a la fundición...!
 [...] Será tu bronce el más sonoro
 de los de toda esta región;
 que en el crisol pusieron oro
 como en ninguna otra aleación.¹³¹¹

Ya vimos a José Gorostiza hablando de la sal del mar en *Canciones para cantar en las barcas*. Acaso puedan encontrarse ecos lejanos de una simbología rosacruz en aquellas composiciones. *Muerte sin fin*, su poema de madurez, comienza recreando la imagen del alma racional rodeada por el espíritu; de los límites del cuerpo; del compañero que vigila:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
 por un dios inasible que me ahoga,
 mentido acaso
 por su radiante atmósfera de luces
 que oculta mi conciencia derramada.¹³¹²

Esta aparente evocación de la simbología hermética lo es, en realidad, de un cascarón vacío. Lo mismo ocurre en la obra de Jorge Cuesta. No hay acuerdo entre los expertos acerca de la posible filiación hermética de Cuesta, particularmente en la interpretación de *Canto a un dios mineral*. Louis Panabière afirma que en su poesía no hubo verdadera alquimia, aunque sí, quizás, una semejanza ideológica.¹³¹³ Por su parte, Carlos Montemayor ha querido demostrar la pertinencia del hermetismo y la alquimia para dicha interpretación, sin que sus argumentos sean demasiado

¹³¹⁰ Luis Cardoza y Aragón, "Arte poética", en *Obra poética*, 2 ed., (presentación de Rodolfo Mata Sandoval), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 273.

¹³¹¹ Sin título, en Cuesta, *Obras*, 71.

¹³¹² José Gorostiza, "Muerte sin fin", en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.107.

¹³¹³ Panabière, *Itinerario de una disidencia*, p. 41.

convincentes.¹³¹⁴ Panabièrre elaboró un argumento mucho más plausible: el contenido del poema es existencialista, y sus orígenes pueden encontrarse en Heidegger, no en Hermes Trismegisto.¹³¹⁵ La demostración de Panabièrre es impecable: relaciona el "Estar-allí" heideggeriano con el verso de Cuesta que dice "Es la vida allí estar". La siguiente estrofa da cuenta del existencialismo del poeta:

Oh eternidad, la muerte es la medida
compás y azar de cada frágil vida
la numera la parca.

Por lo demás, cuando Cuesta habló del "materialismo" de Orozco se refirió a la materia sin "ninguna propiedad espiritual".¹³¹⁶ Eso lo pone en las antípodas de la alquimia; sin embargo...

La mayoría de los amigos de Cuesta se refirieron a sus experimentos químicos como secretos esotéricos. "Cuesta fue entusiasta de Orozco", dice Cardoza, quien también insinúa el sentido de la amistad:

José Clemente Orozco, sobre quien escribió varias veces, me habló de experiencias herméticas explicadas en su laboratorio en las calles de Morelia o Frontera.¹³¹⁷

Tres aprendices de brujo: fue Jorge Cuesta quien primero adivinó la importancia de las clases tempranas de matemáticas y dibujo arquitectónico que tomó Orozco; y años después era Luis Cardoza el que insistía en recordar ese mismo aspecto de su

formación.¹³¹⁸ Orozco había estudiado agronomía y dibujo arquitectónico; Cardoza seguramente asistió a algunas clases de medicina en París;¹³¹⁹ Cuesta terminó sus estudios de química y ejerció esa ciencia, aunque nunca tramitó su título y parece que sus experimentos son indescifrables como tales.¹³²⁰

La delirante carta que Cuesta envió al psicoanalista Gonzalo Lafora ha sido vista por sus exégetas como anticipación del *Anti-Edipo*; pero sería difícil convenir con ellos en que es un texto lleno de sentido común. En ese alegato loco, Cuesta le asegura a Lafora que ha estado haciendo "experimentos" con enzimas, que ha ingerido las sustancias resultantes, y que está firmemente convencido de que unas hemorroides que padece son, en realidad, una menstruación; que él se encuentra en un estado intersexual.¹³²¹ ¿Serían esas las "experiencias herméticas" a las que alude Cardoza? En la carta a Lafora hay la más absoluta premeditación: a partir de alguna lectura de divulgación científica, se ha convencido de que las enzimas pueden provocar estados intersexuales, y que funcionan, además, sexualmente (¿conforme a las apetencias, como las mónadas de Leibniz?). No contento, ha ingerido un compuesto enzimático para comprobar sus virtudes "desintoxicantes" (esto es: purificadoras); pero parece haberlo hecho con la convicción de que el brebaje podía provocarle una

¹³¹⁴ Carlos Montemayor, "Jorge Cuesta", *Revista de la Universidad de México*, abril de 1974, v. 28, n. 8, p.17-24. La demostración de Montemayor es demasiado general. Se apoya en la analogía entre el macrocosmos y el microcosmos, pero no aporta otros símbolos más específicos; y en realidad, sería difícil encontrarlos.

¹³¹⁵ Louis Panabièrre, "Sein und Zeit de Martin Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta", *El Zaguán*, 28 de junio de 1977, n. 7, p.29-35.

¹³¹⁶ Ver arriba, p. 326.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 426.

¹³¹⁸ Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco", en *Obras*, v. 2, p. 126; Cardoza y Aragón, *Orozco*, p. 95.

¹³¹⁹ Cardoza y Aragón, *El río*, p. 265. Evidentemente, destripó en sus estudios de medicina a la mayor brevedad posible.

¹³²⁰ Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, p. 37.

¹³²¹ Jorge Cuesta, "Carta al Doctor Lafora", *Vuelta*, mayo de 1977, v. 1, n. 6, p. 21-24. Está por publicarse el libro dedicado al poeta por el psicoanalista Jesús Martínez Malo, que aportará mucha documentación nueva y, sin duda, una opinión autorizada sobre el delirio de Cuesta. Tuve la fortuna de asistir a un seminario que impartió en 1997, en la Ciudad de México. Sin hacerlo responsable por las conjeturas que siguen, debo decir que se originaron en aquella ocasión.

transformación anatómica: convertirlo en hermafrodita. Villaurrutia, Nandino, Owen y Cardoza se refirieron a esos "experimentos", todos, en términos de alquimia o demonismo;¹³²² ¿Cuesta estaría tratando de construir en él mismo al andrógino alquímico? En todo caso, ahí habría que buscar al "más triste de los alquimistas", como él mismo se motejaba, y no en *Canto a un dios mineral*.

Pero la argumentación de Montemayor es plausible en otro sentido: no cuando busca especificar el origen de los símbolos, sino cuando generaliza una relación que nosotros hemos visto aquí mismo:

Dentro del poema está su dios mineral; alrededor, su canto. El poema completo se encierra en un orbe preciso de su ciencia: él es la *ciencia*, él es su encuentro, él es su búsqueda; y en sí mismo se justifica y para sí mismo; él es su universo, su unidad, y su universalidad nos abarca, nos hace crecer. Es un espacio donde sólo la poesía observa su espacio, y este espacio es, también, y por fin, nosotros mismos.¹³²³

Como en la descripción que hiciera Cardoza de la cúpula de la Universidad, y si Montemayor está en lo cierto, lo que ha ocurrido es que Cuesta ha despojado a la materia de su valor simbólico específico, de cualquier "propiedad espiritual". Lo que ha permanecido en el poema es el valor puramente formal, práctico, de la comparación entre lo alto y lo bajo, el macrocosmos y el microcosmos, el adentro y el afuera. Esa separación, sin embargo, se conserva especialmente para negarla.

El lenguaje es sabor que entrega al labio
la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta
su espíritu aún espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.¹³²⁴

Los dispositivos formales imaginados por Hamblen, Cardoza y Cuesta eran de una gran complejidad, pero tenían algo en común: la abolición de la diferencia entre el macrocosmos y el microcosmos. Esa operación era tan ambiciosa que llegaba a la descripción formal misma: no habría, en lo absoluto, "adentro" y "afuera". Por un lado, Cardoza imaginó un código simple y casi racionalista para la lectura de la alegoría de Orozco; por el otro, llevó a un extremo posible la "metáfora generadora" del hermetismo: al extremo de su desaparición.

Para Cardoza, como para Cuesta, la secularización del hermetismo exigía trivializar o desaparecer el diccionario. A la vez, imponía que el procedimiento de la analogía se empleara en términos, casi podríamos decir que con "parámetros", rigurosamente formalistas. Así, Cardoza podía perfectamente proponer una comparación por lo demás arriesgada entre las formas de la pintura de Orozco y las formas de la poesía de Garcilaso. Hasta aquí su acuerdo con toda una generación de poetas. Desaparecida la analogía fundamental entre lo alto y lo bajo, Cardoza asumió la desaparición del racionalismo y comenzó a hacer analogías tan poco sensatas que más vale llamarlas por su nombre: *paradojas*. Con ellas, Cardoza pudo haberse alejado de las intenciones de Orozco, pero seguramente se acercó bastante a las "intenciones" de la obra, que también estaba llena de formas y símbolos imposibles: Satanás es Cristo, lo redondo es cuadrado. Estando Cardoza y Orozco más bien distantes del neoplatonismo purificador, sus analogías no podían ser una invitación a trascender los símbolos y elevarse hacia el mundo de las ideas inmaculadas. Su dirección es contraria y está en el mundo; como a fin de cuentas también lo está el *Canto a un dios mineral*. Es un "misticismo" secular el que hemos encontrado, tan válido en su momento como el "positivismo" pesimista. El fuego de Orozco no es purificador; la embriaguez de Cardoza lo

1322 Montemayor, "Jorge Cuesta", *Loc. Cit.*, p. 18.

1323 *Ibid.*, p. 24.

1324 Cuesta, *Obras*, I, p. 50.

funde con el mundo; la vista de Cuesta se funde con el espacio. Esa operación despoja al hermetismo del esencialismo de sus símbolos. Al mismo tiempo, restaura el irracionalismo del pensamiento alquímico en un terreno puramente formal. Lo que a Cardoza le molestaba de los "teósofos de hojalata" no era que fueran teósofos, sino que fueran de hojalata.

"Que no sea en absoluto una pintura significativa"

En su irracionalismo profundo, Cuesta y Cardoza habían imaginado una "obra", la de Orozco, haciendo caso omiso de todo código, vaciando sus símbolos de significados unívocos. El formalismo resultante se ha prestado a algunos equívocos, y con frecuencia se le ha confundido con su opuesto: con un racionalismo a ultranza.¹³²⁵ Pisamos un terreno movedizo. Pese a las advertencias de los estudiosos, es frecuente que se considere a los poetas de *Contemporáneos* como un grupo homogéneo, con una ideología tan uniforme y simple como la de un partido político.¹³²⁶ Los

llamados "Contemporáneos" no tenían esa disciplina. Guillermo Sheridan ha distinguido por lo menos dos grupos y dos mentalidades distintas en esa "generación": por un lado, los "del cuello torcido", cercanos a Enrique González Martínez: Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza.¹³²⁷ Por otro lado, la "generación bicápite": Novo y Villaurrutia, a los que se sumarían en los años veinte Jorge Cuesta y Gilberto Owen.¹³²⁸ No era una división estricta, pero sí significativa: fueron los "cuellos torcidos", un poco mayores, quienes más se ligaron a José Vasconcelos y destacaron en la vida pública. La homofobia que taraba a algunos intelectuales nacionalistas hizo que a veces los "Contemporáneos" se comportaran como grupo para defenderse. Eso no debe llevar a su identificación colectiva con una o dos ideas. Si Cardoza y Cuesta estaban embargados por distintas borracheras, si compartían una mística a partir de la pintura, otros poetas del "grupo sin grupo" tenían ideas distintas.

Lo que hay que hacer es distinguir la amistad de la crítica de arte. Veamos el caso de Gorostiza. Se ha sugerido, a partir de una observación de Jaime Torres Bodet, que estos versos de *Muerte sin fin* evocan a Jorge Cuesta:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!¹³²⁹

ahora— ineficaz designio de crear una eficaz historia de nuestra literatura: nunca hubo un grupo detrás de Contemporáneos: lo que hubo fue un director que perteneció a un grupo [Bernardo Ortiz de Montellano] y que llevó la revista por lo que supuso eran las directrices de él.

1327 *Ibid.*, p. 55-68. Lo de "cuello torcido" es, desde luego, una maldad de Novo.

1328 *Ibid.*, p. 54-54. Ver también p. 83-98.

1329 Gorostiza, *Poemas*, 119. Sobre la relación del poema con Cuesta, ver Panabiére, *Itinerario de una disidencia*, p. 28. También lo insinúa Carlos Monsiváis en *Jorge Cuesta*, México, Crea-Terra Nova, 1985, p. 24. El pasaje aludido en *Muerte sin fin* también tiene los siguientes versos, que fácilmente pueden considerarse una reacción de

1325 Louis Panabiére, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, 1 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 253, afirma que el aislamiento era la figura de Cuesta para referirse a la obra, aunque con un matiz: no debe confundirse con la frialdad. "...Es, por lo contrario, sensualidad dominada, asida en su intemporalidad, a saber, en su plenitud. Así que se trata de la verdadera sensualidad, la cual se encuentra bastante alejada de la expresión de los desbordamientos." No la sensualidad placentera que encontraba en los cuadros de Agustín Lazo; una sensualidad sin comunión posible: "El arte es la libertad de gozar de los objetos, y para eso hay que saber apartarse de ellos", dice el biógrafo de Cuesta. "El cuadro ideal es el 'refugio' de la realidad, el lugar donde se la cobija de lo que puede empañarla o suprimirla." *Ibid.*, p. 262, 255.

En el caso que venimos estudiando, es difícil estar de acuerdo con Panabiére. Al hablar de la obra, Cuesta no se imagina estar aislado de ella. Sin embargo, como veremos adelante, la reflexión de Panabiére es válida para otros textos y, en general, para otros poetas de la generación de Cuesta.

1326 Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, p. 368-369: "Nunca estuvimos más lejos de la verdad en la edificación de lugares comunes en nuestro —hasta

Los residuos herméticos más importantes de *Muerte sin fin* se pueden detectar precisamente en las estrofas que siguen, tal vez dedicadas por Gorostiza a su amigo:

[...] Una a una, las piedras delirantes,
con sus lindas hermanas cenicientas,
turquesa, lapislázuli, alabastro,
pero también *el oro prisionero*
y la plata de lengua fidedigna,
ingenio ruiseñor de los metales
que se ahoga en el agua de su canto
[...]
y los metales exquisitos, todos,
regresan a sus nidos subterráneos
por las rutas candentes de la llama
[...]
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca.¹³³⁰

Las referencias al Arte Regia son indudables. La oposición de la plata y el oro, principio solar encerrado este último en otras materias y susceptible de ser decantado; la referencia al ave fénix, que se levanta después de haber sido incinerada como símbolo de resurrección. A Gorostiza le interesaban todas esas referencias como quien transita por una casa abandonada llena de antiguallas. La logia estaba, para él, vacía:

[...] cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte
y en su sed de agotarla a grandes luces
apura en una llama
el aceite ritual de los sentidos.¹³³¹

Pero al pensar en la pintura, Gorostiza no buscaba la muerte de "la forma pura". A principios de 1938 dictó una conferencia radial donde fijó los principios de una nueva crítica de arte que habría de dar sustento a la disidencia del muralismo mexicano.¹³³² A

Gorostiza, aburrido de la monumentalidad nacionalista, le interesaba hablar de los "maestros menores": Federico Cantú, Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván, Agustín Lazo, Carlos Mérida... ¡Siqueiros! Para ello, rescató del desván la vieja doctrina del *ut pictura poesis*:

Lo primero que interesa en esta pintura es su consanguinidad con las calidades abstractas de la poesía. Un óleo, una acuarela actuales contienen desde luego un mundo plástico inventado, irreal, en donde las formas se nos presentan, más bien que como un reflejo de las apariencias sensibles, como un eco que hubiera hecho de sí mismo una voz o como una imagen que se hubiera ausentado de su objeto. Toda esta pintura es naturaleza muerta, naturaleza que el artista mata para hacerla vivir la duración de su muerte. En seguida, al contrario de lo que ocurre en la pintura tradicional, no es éste un mundo acabado, pero abierto: sino como en la poesía, un mundo inconcluso, *pero cerrado* —¿existe rito más remético [sic] que el de la invención?— por una especie de singular fatiga, por un acto de renunciación que, lejos de invalidar la obra del pintor, la perfecciona.¹³³³

El subrayado es mío. La pintura estaba, para Gorostiza, cerrada; su observación no era comunión, sino "renunciación". Habiendo leído a Worringer, se apresuró a definir a las artes como pura "voluntad de forma"; y esta última era otra manera de la voluntad de poder. Sí, como decía Worringer, las artes debían separarse de la naturaleza, y no comulgar con ella en aras del realismo; sí, como decía Ortega, ese nuevo arte "deshumanizado" sólo sería comprendido por las élites. Pero si querían reconciliarse, las hijas de Mnemosina ya no podrían recurrir al

horror ante *Canto a un dios mineral: Que escucha ya en la estepa de sus tímpanos/retumbar el gemido del lenguaje/ y no lo emite.*

1330 *Ibid.*, p. 140.

1331 *Ibid.*, p. 140.

1332 Gorostiza, José, "Importancia de la nueva pintura en nuestro país", *El Nacional, Diario Popular*, México, 31 de enero de 1938, p. 1. Lo sorprendente

de este texto es que haya sido transmitido por el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, un organismo del que sabemos muy poco, aunque parece inspirado en el Ministerio de Propaganda de Goebbels, y del cual no era de esperarse el fomento de un mensaje disidente.

1333 *Ibid.* Los subrayados son míos.

repertorio tradicional de símbolos y alegorías. Para remediar el tajante divorcio que les había impuesto la modernidad, la poesía y la pintura debían buscar un nuevo matrimonio más acorde con los tiempos que corrían. Se trataba, pues, de reacomodar la casa, guardando las iconologías y los tratados de emblemática en lo más profundo del armario. El código hermético ya no legalizaría este matrimonio renovado.

Entre estos aspectos de la moderna pintura de México llama la atención que no sea en lo absoluto una pintura significativa a pesar de su árido hermetismo. No encierra secreto alguno ni quiere comunicarnos nada —a no ser el amor de las formas, segura como está de que el arte, al contrario de lo que ocurre en la naturaleza, no le tiene horror al vacío. Cuando se intenta descifrar el enigma de esta pintura, sólo se encuentra el implacable rigor que el artista aplica a sus invenciones, para realizarlas hasta en sus mínimos detalles conforme a un ideal personal de perfección técnica. *Es una pintura intelectual*, hasta donde se pueda llamar así al arte, cuando la crítica se convierte en una condición necesaria del acto que lo crea. *La intención esotérica*, puesto que arraiga en zonas oscuras del espíritu, *no podría subsistir a la luz de tamaño rigor*; pero siempre que el arte se tecnifica y tiende a transformarse en una pura especulación, se produce en torno suyo un aire de misterio que, en el fondo, no consiste en otra cosa que la imperceptibilidad de sus necesarias relaciones con la naturaleza.¹³³⁴

Las cartas sobre la mesa: se acabaron los misterios. No hay secreto alguno. El nuevo arte sería tan transparente, diáfano y, a la vez, inquietante, como el vaso medio lleno de *Muerte sin fin*.

Más que una conferencia, el texto de Gorostiza era un manifiesto. Era un ataque al “realismo” de los muralistas y proponía, ciertamente, un “irrealismo”. Pero su maniobra más violenta no era esa; y tampoco

nos serviría mucho, por lo pronto, recurrir a la conocida historia de la LEAR y sus delirios para comprender la jugada decisiva en este *match*.¹³³⁵ A Gorostiza no le interesó la discusión doctrinaria con el materialismo histórico. Lo que proponía era la anulación total del código secreto que, hasta ese punto, le había dado consistencia a los murales en tanto que “arte público”. Público sí; pero como todo lo público en México, también tenía sus secretos. Y la idea exótica de Gorostiza era, nada menos, trivializar el secreto: abrir los templos y publicar los códigos. Hacer, en suma, un arte “público” que correspondiera completamente a ese adjetivo. Era, en efecto, posible fantasear con una pintura en la que, de acuerdo con los propósitos de los siglos XIX y XX (que eran los de la Ilustración), las puras relaciones entre las formas constituyeran un lenguaje. Algo ha sobrevivido del Arte Regio: el puro mecanismo, el arte que combina las formas; la técnica del creador, pero no su misticismo. Es una consecuencia lógica del cariz que adquirió el hermetismo de los siglos XIX y XX: si la iniciación iba a concebirse como purificación, como elevación de la razón viril, como opuesta a la comunión, era posible desear que la purificación alcanzara también a los símbolos y al lenguaje, que por todos lados remitían a sus orígenes místicos e irracionalistas. Se trata, a fin de cuentas, de la misma conversión del espiritual Arte Regio en la racionalista máquina que la Ilustración vio en la naturaleza, tal como ha sido explicado por Frances Yates:

Una de las más profundas ironías de la historia del pensamiento es precisamente que el desarrollo de la ciencia mecánica, del cual surgió la idea de que el mecanicismo fuera una posible filosofía de la naturaleza, fue en sí misma un resultado de la tradición mágica renacentista. El mecanicismo desprovisto de

¹³³⁴ *Ibid.*

¹³³⁵ Sobre la LEAR puede verse el cuadernillo introductorio incluido en *Frente a Frente*, (facsimilar, Francisco Reyes Palma, edición e introducción), México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

sus elementos mágicos se convirtió en la filosofía que derrocaría al animismo renacentista y que reemplazaría al 'nigromante' con el filósofo mecanicista".¹³³⁶

Pero, por más "público" que fuera ese nuevo arte, habría sido difícil imaginarlo al servicio del Estado. La pintura mural era como Mnemosina: con una cara vuelta hacia lo evidente y la otra hacia el misterio. Tal vez los pintores habrían podido reinventar sus murales sin recurrir a Ripa, Maier, Alciato o Blake; pero despojarlos de sus secretos equivalía, lisa y llanamente, a quitarles los muros. Para Gorostiza, "público" quería decir "transparente".

**"Desnuda, más que desnuda,
desollada"**

El lenguaje era el terreno de disputa que proponía Gorostiza cuando hablaba de esa pintura que "no encierra secreto alguno". Despojado de todo discurso mágico, el lenguaje debía convertirse en una máquina de cristal. Su manifiesto resumía una poética. Tomaba a un grupo de pintores y les asignaba el deber de seguir los pasos a un grupo de poetas que habían poblado sus obras de plazas desiertas y estatuas somnolientas. Esta afirmación era necesaria porque los "Contemporáneos" tenían al respecto diferencias de peso. Un par de años después, en 1940, Cardoza publicó por fin un texto que estaba preparado desde años antes: *La nube y el reloj*, punto de partida de la crítica de arte moderna en México. Ahí, refiriéndose a Julio Castellanos, Cardoza se quejó de la excesiva influencia del Parnaso en su vocación clasicista.¹³³⁷ Para él no eran satisfactorias "las cuencas tétricas de las estatuas,"¹³³⁸ como se burlaba León Felipe de... ¿Villaurrutia, Lazo, Francisco Gutiérrez, Gorostiza, Cuesta? Si los "Contemporáneos" hicieron un himno del

poema juanramoniano "Poesía desnuda, mía para siempre"; Cardoza replicó:

Te quiero con la cara lavada,
desnuda, más que desnuda, desollada
danzando muda, como un rayo de fieltro.¹³³⁹

Cuesta, que se pensaba racionalista, era también muy lúcido para conformarse. Las pretensiones racionalistas de sus amigos aparecen en un retrato de Gilberto Owen. Creo que el siguiente fragmento, donde enuncia "la ley de Owen", no es un autorretrato, como se le ha visto con frecuencia, sino una sátira:

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están
entremezcladas
el paisaje no es un estado del alma
sino un sistema de coordenadas.¹³⁴⁰

Hay una dialéctica (en su sentido llano de contradicción) entre público y secreto, opaco y transparente; pero también la hay entre purificación y comunión. Es un conflicto entre una versión secularizada de las *Moradas* de Santa Teresa (Gorostiza) y un ateísmo rebelde profundamente místico (Cuesta y Cardoza); entre, como diría Octavio Paz por esos años, "Poesía de soledad y poesía de comunión".¹³⁴¹ Y esta dialéctica nada materialista, que seguiría siendo el "motor de la historia" para la poesía mexicana del siglo XX, debía ser asumida por los pintores que quisieran perdurar en el pedazo de "opinión pública" que les correspondía: la crítica de arte, oficio que los poetas mexicanos sólo han abandonado muy recientemente. Me faltarían tiempo y competencia para llevar adelante este análisis. Me importa, sin embargo, señalar que esta diferencia se refería ya

1336 Yates, *El iluminismo rosacruz*, p. 145.

1337 Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, p. 71.

1338 León Felipe Camino, "El gran responsable", *Taller**, México, n. xi, julio-agosto 1940. p. 10.

1339 Luis Cardoza y Aragón, "Arte poética", en *Obra poética*, p. 273.

1340 Jorge Cuesta, "Retrato de Gilberto Owen", en *Obras*, v. 1, p. 15.

1341 Paz, Octavio, "Poesía de soledad y poesía de comunión", *El hijo pródigo**, México, Año 1, núm. 5, 15 de agosto de 1943, p. 271-8.

estrictamente al lenguaje y a las formas. Para todos los involucrados (salvo para Orozco) habían perdido vigencia los códigos esotéricos, y se imponía la analogía directa entre poesía y pintura. Esa comparación no iba a incluir los repertorios esotéricos de poetas y pintores, sino sus maneras de proceder. No iba a ser una *traducción*, iba a ser, propiamente, una *analogía*.

En los años que siguieron, la pintura de Orozco tuvo ese debate como punto de referencia. Veremos cómo en el Hospicio Cabañas se inclinó por el demonismo, y que en su mural *Dive Bomber and Tank* parece más cercano a las ideas de Gorostiza. Pero lo que resultará más claro será que los diccionarios perdieron vigencia gradualmente, y que Orozco abandonó el esoterismo (aunque temporalmente). Rivera se había ufano, al terminar sus murales de Chapingo, de haber compilado una "iconografía". El objetivo ya era otro: la creación de un lenguaje que, racionalista o desordenado, pudiera ser descrito en términos puramente formales; como si la pintura, a más de ser lenguaje, tuviera sintaxis, rima y ritmo. Vocabulario no. Fue un intento de actualizar la doctrina del *Ut pictura poesis*, pero en los términos de un modernismo universalista que, como Gorostiza, se había inspirado en Worringer para proponer la purificación de las formas.

La teoría de las conspiraciones

Debo regresar a algunos asuntos que dejé pendientes en la introducción. He dejado para el final una discusión de naturaleza política que me obliga a considerar un tiempo más lento que el ritmo, muy veloz, del cambio en las poéticas.

El esoterismo de la pintura mexicana sólo podría aparecer en una búsqueda que tiene mucho de arqueológico: es un estrato viejo, enterrado ya hace tiempo. Los murales de Rivera y Orozco tienen una condición paradójica: son monumentos fundadores de la cultura mexicana actual; pero no tuvieron mayor descendencia ni fundaron nada. Como dice Jorge Alberto Manrique:

[...] Pese a todo lo que el muralismo hubiera asimilado en sus principios de los movimientos artísticos de principios de siglo, y pese a su indudable sentimiento de renovación, no dejaba, de constituir en su nacionalismo, en su reflexión histórica, y a menudo en su pintoresquismo, la culminación de una vieja aspiración romántica (diferida y nunca antes alcanzada) del pensamiento del siglo XIX. Ese sentido de culminación de un planteamiento romántico viejo de un siglo comprometía su futuro: era en cierto modo un fin, y no un principio.¹³⁴²

La pintura mexicana ha sido, en los últimos cincuenta años, ajena a las obsesiones más importantes de los muralistas. La política mexicana, en cambio, conserva usos y costumbres que podemos reconocer en la historia relatada en estas páginas. Es por eso que la historia oficial del muralismo insiste aún en que la pintura mural refleja la ideología de la revolución. Esta última es una idea que creo indispensable criticar a fondo. Para ello, una vez cumplido mi deber de historiador, y habiendo hecho mi mejor esfuerzo por restituir y comprender sus

¹³⁴² Jorge Alberto Manrique, "La crisis del muralismo", en *Historia del arte mexicano*, v.10, p. 200.

intenciones originales, voy a señalar mis diferencias con los viejos textos sobre el muralismo que he venido usando, especialmente con Cardoza y Aragón.

No quisiera hacer tabla rasa con la historiografía pasada. Ha habido en los últimos años una reescritura gradual con la que me identifiqué, pero de la que quisiera tomar distancia en uno de sus aspectos. Hastiados de una historia de bronce para la que el muralismo mexicano era la cúspide de la cultura universal; de los burócratas solemnes que no vacilan en encargarle a su secretaria el plagio de una masa de palabras pedantes, cuya desorganización no podría achacarse a la gramática sino al movimiento browniano de las letras; horrorizados por la repetición agorera de los mismos lugares comunes, del providencialismo patrioter que se gesta en el poder a despecho de cualquier reestructuración ideológica; empachados de superlativos, evocaciones de Teotihuacan y recuentos del muralismo en todo el mundo; en suma: *hartos*, los críticos de arte más lúcidos han buscado evitar toda consideración política al hablar de los muralistas o, en todo caso, demostrar que por lo menos Orozco era un anarquista sin concesiones, ajeno a la retórica política dominante. Esa operación de limpieza, esa negativa rotunda a condescender con la retórica oficial, fue en su momento la actitud correcta. Pero el muralismo sí fue político y tuvo, también en el caso de Orozco, coincidencias importantes con la retórica oficial. ¿Cómo analizarlo políticamente sin caer en las tonterías de siempre?

La historiografía de la Revolución Mexicana (me refiero a la historiografía política) reconoce de manera casi universal que ésta no tuvo una doctrina o "ideología" formal, si por este último término hemos de entender un pensamiento dogmático cifrado en textos con autoridad. Quizá la expresión más radical a este respecto sea la de Arnaldo Córdova:

En términos generales y debido al escaso

desarrollo que experimentan los grupos sociales en el país y a su dependencia respecto del Estado, la ideología dominante, que responde absolutamente a los intereses de la clase dominante, no es expresada por los exponentes de esa clase de modo sistemático y permanente, sino que se deja de preferencia que la produzcan y manifiesten los grupos políticos que detentan directamente el poder del Estado, mediante soluciones pragmáticas ligadas a la política estatal. Desde este punto de vista, se puede observar, además, que los intelectuales al servicio de la clase dominante o de los grupos que ejercen el poder, no se han significado, como sucedía en el porfirismo, como verdaderos productores de ideología, sino que se han limitado a la tarea de dar forma a la ideología dominante o de sugerir medidas de orden técnico que hagan viable la política del Estado.¹³⁴³

No voy a discutir aquí el uso del concepto de "ideología", que Córdova entiende en la acepción que le da la sociología del conocimiento, y no en su sentido marxiano. Lo que me interesa es la semejanza entre lo dicho por Córdova y las interpretaciones tradicionales del muralismo. Repito lo dicho por Luis Cardoza y Aragón a propósito de la Secretaría de Educación Pública:

Entre las intenciones fundamentales de esta obra concebida misionalmente descuellan la de ser absolutamente clara en su exposición. Las metáforas, los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que están presentes.¹³⁴⁴

En ambos casos se postula una transparencia suma, prácticamente una ausencia de lenguaje, un pragmatismo descarnado; en

¹³⁴³ Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, p. 37. En otras obras, Córdova reprocha al Estado mexicano que no se haya constituido en una dictadura del proletariado. Véase *La política de masas del cardenismo*, p. 73-83, 91.

¹³⁴⁴ *Diego Rivera* (Presentación y notas Luis Cardoza y Aragón), p. 22.

suma: un supuesto realismo. En un caso, de las élites revolucionarias, cuya ideología "[...] se deja de preferencia que la produzcan y manifiesten los grupos políticos que detentan directamente el poder del Estado, mediante soluciones pragmáticas ligadas a la política estatal"; en el otro, de los pintores: "Las metáforas, los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que [también] están presentes [en los frescos]." La semejanza principal es retórica. La política y la pintura son concebidas parejamente como artes de manipular y convencer a los que se otorga, además, una eficacia tan completa que elimina toda necesidad hermenéutica o semiótica. El discurso se dirige sin intermediarios a las pasiones y a los intereses. Los espectadores, las palabras y las cosas se confunden entre sí. El campesino que mira es el campesino pintado y es, también, el campesino real. El gobernante tiene intereses que son, justamente, los intereses del gobernante; y esto lleva de cabeza a una tautología: el Estado es el Estado; o como en la frase atribuida a Luis Cabrera: "La Revolución es la Revolución".

La historia y las obras que he revisado se alejan bastante de esa versión muy esquemática. En la "alegoría real" de los pintores, en la "realpolitik" de los políticos mexicanos, hay mucha alegoría, mucha política y muy poca realidad. Los intereses de las élites políticas y culturales son complejos y se articulan de manera nada pragmática (a menos que concedamos alguna eficacia a los súper poderes que ofrecía la alquimia). La persistencia de las sociedades secretas no demuestra la eficacia de las conspiraciones ni la omnipotencia de la manipulación discursiva; esa persistencia demuestra lo contrario: que los intereses de los actores y sus ideas pasan por una multitud de mecanismos y rituales; que la maraña de intereses, lejos de ser la "realidad" salvaje, no puede extenderse con entera libertad. Es

necesario concederle alguna complejidad al discurso del poder, ese que se llama "ideología", ese que es "hegemónico" precisamente en la medida en que consigue convertir sus axiomas en sentido común y provoca la ilusión de que sus "símbolos son directos [y] explícitos"; en la medida en que logra hacerse pasar por pragmatismo, por realismo político liso y llano. El régimen mexicano se ha beneficiado largamente de esa forma de ver las cosas, que merece ser llamada "ideología" en su sentido más restringido, el que significa "falsa conciencia".¹³⁴⁵

No toda la historiografía que habla del muralismo ha postulado ese realismo descarnado. Bastaría recordar a Justino Fernández, para quien la pintura mural era la "expresión" culminante de un liberalismo mexicano de muy larga vida; una interpretación que trataré de revisar en la tercera vuelta. En lo que hay un amplio consenso gremial es en la transparencia de los murales; en su interpretación libre de cualquier código; en su presunta expresión directa y simple. "Orozco", dice uno de sus ayudantes, "siempre quiso ser transparente; pero no sé si lo consiguió".¹³⁴⁶ Haríamos bien en tomarnos en serio esa duda.

Los motivos de mi desconfianza son políticos tanto como académicos. El problema principal no es estrictamente iconológico. La iconología ha sido una herramienta útil para plantear un problema que rebasa el ámbito de la pintura. Precisamente el problema del Estado mexicano contemporáneo ha sido, desde hace décadas, el de los límites entre lo público y lo privado; y ese ha sido, también, un problema de lenguaje.¹³⁴⁷ En efecto: el discurso del poder no ha sido, en México, por completo transparente. Con frecuencia ha sido un lenguaje simbólico rigurosamente cifrado y accesible sólo a los iniciados en sus

¹³⁴⁵ Ver arriba, nota 21.

¹³⁴⁶ Comunicación personal, Jorge Martínez.

¹³⁴⁷ Ver arriba, p. 553.

peculiaridades. En los hechos, el ámbito de lo "público" se construyó con numerosos cajones, recovecos, cámaras secretas y caminos en espiral. Casi nunca fue el espacio abierto y universalmente accesible donde la "sociedad civil" pudiera discutir con un lenguaje llano y racional; pero ello no debe llevar a la conclusión de que el Estado mexicano haya sido una "selva salvaje", un jardín de fieras con intereses inmediatos y sin "ideología", "cosmovisión" o siquiera lenguaje.

A semejanza de lo que comenzaba a ocurrir en la política mexicana de los años veinte y treinta, el mural de Orozco en la Universidad de Guadalajara tenía una interpretación esotérica y otra exotérica; una pública y otra privada; había en él símbolos difíciles y peroratas didácticas; cabían en sus distintas secciones el acto de masas y la olímpica reunión de semidioses. No puede subestimarse su importancia para la conciencia cívica, *pública y privada*, de las élites de Guadalajara, donde el mesianismo cultural era tan importante como la desconfianza ante el poder en ascenso del centro. Pero si Orozco encontró inmediatamente un nuevo encargo por parte del Gobernador no sólo se debe a que haya ilustrado las ideas políticas de los tapatíos (que conocía bien). También debió ese éxito a su familiaridad con las reglas secretas del discurso público, a su uso indiscriminado de la ironía y de la alegoría como formas intercambiables, a sus costumbres de caricaturista, que José Guadalupe Zuno y Carlos Orozco Romero podían comprender sin problemas.

"Hacíamos como que platicábamos"

Todavía hoy, en medio de una transición hacia la democracia de un sistema político que no por ello renunciará a sus horrores, la única literatura política en México (que es, al mismo tiempo, su mejor literatura policiaca) es la que habla de conspiraciones y misterios. Desde *Los bandidos de Río Frio*, las

conspiraciones e intrigas se presentan como una realidad del pasado; pero se narran precisamente porque no acaban de pasar. Las palabras de los amos constituyen un código secreto que nunca deberá interpretarse literalmente. En la endeble escalera de Jacob de la calidad, Martín Luis Guzmán estaría en la cúspide con *La sombra del caudillo*, que desde el título anuncia la paranoia de la víctima. En el otro extremo, las novelas sensacionalistas de Luis Spota, ha dicho Carlos Monsiváis, deben su popularidad a la narración de conspiraciones plausibles en un país cuyo derecho a la información ha sido secuestrado, en última instancia, por un lenguaje público que parece vacío.

Es necesario hablar en presente porque, parafraseando a Lampedusa, en el México de hoy todo ha cambiado, pero eso permanece igual. Esta ambigüedad nos enfrenta a la naturaleza misma del poder en México. En efecto: el Estado mexicano es de carácter público. Idealmente aspira a convertirse en un sistema completamente abstracto, transparente y racional, como no dejan de recordarlo, hasta la fecha, todos los políticos de todas las denominaciones, pero especialmente los que están en el poder y dicen siempre que el suyo es un "país de leyes". La legitimidad del Estado mexicano viene tanto de la insurrección masiva como del consenso democrático. Pero el discurso político es, en México, tan complejo como los murales de Rivera y Orozco. Hay una élite privada que concentra el poder y no lo ha compartido más que cuando se ha visto forzada a ello.

El discurso político mexicano, que como solía decir Eduardo Blanquel está hecho de signos e insinuaciones, se destina únicamente a los que tengan oídos para escucharlo; la retórica patriótica y nacionalista sobre los héroes y los grandes problemas nacionales esconde el otro discurso, bastante más concreto y materialista, que sólo podrán descifrar los que estén en el secreto. No estoy insinuando que el poder en México sea patrimonio de

una conspiración masónica. Las sociedades secretas son sólo una parte, y a decir verdad la más cándida, del gigantesco complejo de intereses y discursos privados imbricado con el poder público. El discurso público en México asume, de manera implícita pero inequívoca, la existencia de ese *double thinking*. La pintura de los muralistas tiene una lectura esotérica y una exotérica, una privada y una pública; pero en ello es igual a todo discurso público mexicano, donde sólo comprende el sentido de las cosas quien se hace cargo de la coexistencia entre ambas esferas, y donde están destinadas al fracaso tanto la candidez como la mentalidad que sólo es capaz de concebir conspiraciones.

En sus memorias, Gonzalo N. Santos recuerda que en 1943 le solicitó permiso al Presidente Ávila Camacho para buscar la gubernatura de San Luis Potosí. Tras obtener el apoyo del gobernante, Santos hizo que el gobernador de Puebla le organizara un banquete al que concurrieron numerosos diputados, senadores, militares y funcionarios. "El Alazán Tostado", como le gustaba que le dijeran, lanzó el siguiente discurso a sus invitados:

Amigos y compañeros, están ustedes poniendo en estos momentos una espada en mis manos y deben ustedes saber que cuando yo tengo una espada en la mano, la utilizo, bien dando mandobles, bien tirando estocadas y si necesario fuera, hasta cintarazos, pero yo con una espada en la mano no voy a dejar de usarla y la espada que ustedes me acaban de entregar la voy a usar sin descanso y sin vacilación, aun cuando me pongan enfrente gigantes o molinos de viento [...] Todos entendieron el significado de los discursos y todos entendieron que pronto, muy pronto me iba yo a lanzar a la lucha electoral del estado de San Luis Potosí.¹³⁴⁸

Páginas adelante, Santos se solaza describiendo su apoteótica toma de posesión, con multitudes, muchos discursos y gestos

¹³⁴⁸ Gonzalo N. Santos, *Memorias*, 1 ed., México, Grijalbo, 1984, p. 765-772.

igualmente plagados de misterios y trampas, claves secretas y claves abiertas. Al lector, después de haber pasado por innumerables "espadas" emblemáticas, no lo sorprenderá mucho el "lenguaje" de Santos. Tampoco la rápida comprensión de "todos" sus comensales.¹³⁴⁹

Un observador político con la legitimidad moral de Julio Scherer no vaciló en revelar los pliegues de las conversaciones en el poder. En los años en que era director de *Excelsior*, Fausto Zapata, Secretario de la Presidencia, le soltó a boca de jarro que José López Portillo iba a ser el próximo candidato a la primera magistratura del país y le sugirió visitar al agraciado.

—Le digo al Licenciado López Portillo que sé, por supuesto.

—Eso no.

—¿Por qué, si sé?

Discurrió, imperativo.

—Usted se presenta en la Secretaría de Hacienda con el ánimo de quien hace una visita de cortesía a su titular.

—¿Tiene sentido?

—Así lo quiere el presidente Echeverría.

Compartido el misterio, fue explícito Zapata. Me pidió que *Excelsior* hiciera valer con tino e inteligencia la información que ponía en mis manos como un tesoro. Sugirió la publicación en la sexta plana de un artículo y una caricatura que dieran a entender, a quienes quisieran entender, que López Portillo era el bueno.

[...] Al día siguiente [...] aparecieron dos encapuchados de Marino. Le pregunta el que no es al que sí es: "¿Y tú quién crees que sea el bueno?". El bueno, fuerte, algo, erguido, guarda un silencio ufano. Asoma de la bolsa de su saco una de las patas de sus anteojos, rasgo inconfundible de José López Portillo.¹³⁵⁰

¹³⁴⁹ Que incidentalmente también recuerda las comilonas en el rancho de Manuel Moreno Sánchez, previas al surgimiento del neocardenismo público a finales de los ochenta.

¹³⁵⁰ Julio Scherer García, *Los presidentes*, México, Grijalbo, 1986, p. 124.

Del mayor interés resulta la conversación que relata el propio periodista con el anteprecandidato, antes de su “destape”:

[...] Comprometidos al sigilo, *hacíamos como que platicábamos*. [...] No podría reconstruir la conversación, que existió sin existir, como los sueños o las pesadillas. Recuerdo, sí, que sonreíamos por banalidades.¹³⁵¹

El folklore político de México brindaría numerosas oportunidades para reflexionar sobre esta inconsistencia del lenguaje, que ha llevado a los especialistas al extremo de suponer que el Estado mexicano carece de ideología.¹³⁵² ¿Cómo encontrarla, si el lenguaje político es tan chicoso, si todos “hacen como que platican”? Y no es sólo el lenguaje político; incluso las artes quedan permeadas por ese discurso en que lo público y lo privado tienen límites poco precisos.

Si en esta investigación la pregunta ha

1351 *Ibid.* El subrayado es mío.

1352 “...We must recognize the weakness of ‘ideology’ (itself usually a historian’s invention; or worse, a sociologist’s), as explanatory factor in the Revolution. Ideology was weak not so much because revolutionaries --including popular revolutionaries-- lacked ideas which informed their conduct (I have argued against this assumption elsewhere), but rather because the basic objectives of many revolutionaries, being local and concrete, permitted the co-existence of apparently hostile ideologies, at least for the short term. To put it differently: ideologies which found practical expression in particularist terms, and which did not therefore claim universal application, were capable of a certain mutual toleration. And this was especially true when political authority was fragmented, and the state had perforce to accommodate ideological contradictions which in more normal times appear intolerable. In 1913, the ‘centre’ had to live with rival ideologies: liberal/populist, agrarista, serrano. “En fin, tanto los regímenes como los caudillos, con excepciones como la de Zapata, podían buscar “local benefits, rather than the acceptance of a universal, radical plan for the entire country (such as the Plan of Ayala). The deal struck between Huerta and revolutionary veterans in 1913 were not, therefore, final proof of the latter’s unprincipled opportunism; rather, they showed how the sheer size and fragmentation of the country, combined with its current political instability, could persuade apparent incompatibles to conclude viable --if short-term and loveless-- marriages; since, in most cases, the partners lived apart anyway.” Knight, *The Mexican Revolution*, II, p. 5-6

sido por qué es “público” un arte cuyo lenguaje es secreto, la respuesta está en las características de que se reviste lo “público” en México. Ese ámbito, donde supuestamente se discuten abiertamente los asuntos del Estado para que prevalezca la razón, está lejos de tener esas características en nuestro país.

Recordemos que, de acuerdo con Jürgen Habermas, en el mundo moderno lo *público* es la esfera en que se discuten las cosas del Estado, en el supuesto de que éste deberá gobernarse racionalmente y sin consideraciones personales.¹³⁵³ Vistas así las cosas, la convivencia de un discurso exotérico y otro esotérico pone dos problemas sobre el tapete. Uno de ellos es la definición del “lenguaje” de la pintura, que tiene una ambivalencia mucho mayor de la que se ha aceptado, y que nos pone en guardia contra los peligros del “realismo” como categoría. El otro problema es el de la “ideología” de la pintura mural y la manera en que ésta ha sido reseñada por la historiografía.

La explicación clásica acerca del doble filo en el lenguaje político de México la elaboró un analista político que, siendo muy joven, escribió un artículo sobre los muralistas.¹³⁵⁴ Daniel Cosío Villegas, asombrado por la retórica de la que se envolvió Luis Echeverría, formuló la hipótesis del “estilo personal de gobernar”.

[...] Puesto que el presidente de México tiene un poder inmenso es inevitable que lo ejerza personal y no institucionalmente, o sea que resulta fatal que la persona del Presidente le dé a su gobierno un sello peculiar, hasta inconfundible. Es decir, que el temperamento, el carácter, las simpatías y las diferencias, la educación y la experiencia personal influirán de un modo claro en toda

1353 Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 116.

1354 Citado por Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 260.

su vida pública y, por lo tanto, en sus actos de gobierno.¹³⁵⁵

Para un historiador del arte la hipótesis es deliciosa: Cosío tomó prestada de nuestra disciplina (o de la teoría literaria) la problemática noción de "estilo". Ésta supone que el lenguaje es enteramente personal, esto es: privado, y que por lo tanto carece de aristas ideológicas.

Como en México no funciona la opinión pública [...] un presidente de la República puede obrar, y obra, tranquilamente de un modo muy personal y aun caprichoso.¹³⁵⁶

Donde no hay "ideología", sistema de valores expreso, hay "estilo", opacidad, ausencia de significación o significación arcana, incluso práctica descarnada. Podrían hacerse a esta manera de ver las cosas todas las objeciones que se han hecho a la noción de "estilo" en la historiografía y la crítica de arte. Pero el "estilo" tuvo, para Cosío, tanta validez como para Gorostiza.

"Toda la dificultad"

He preferido hablar poco de la posible modernidad de la pintura mural porque me parece que dicha categoría tiene un sitio de privilegio que no ha sido avalado por los resultados. Me explico: aunque he tenido en mente el estudio de François-Xavier Guerra, y su descripción de las paradojas discursivas de las élites,¹³⁵⁷ no he querido anticiparme a decir que las élites mexicanas eran, se consideraban o querían ser "modernas". La historiografía reciente ha hecho bien en mostrar la inconsistencia de los "sueños de modernidad" con la realidad de México. Pero la presunción de quienes escriben al respecto suele ser que dicha modernidad no ha terminado de instaurarse por las

costumbres premodernas de la sociedad y el Estado. Así, al arte moderno se opondría el nacionalismo de los muralistas; a la democracia moderna, los usos corporativos de la sociedad real. El enemigo de la modernidad, del arte moderno con el que soñaba Gorostiza, de la transparencia mecánica democrática que Cosío indudablemente impulsó, sería el rancho. Viene mucho a cuento una cita de Jean-Pierre Bastian, estudioso del liberalismo y de las "sociedades de ideas" que en otras latitudes originaron esa transparencia civil, y que en México tuvieron relevancia en el surgimiento de la Revolución:

La proliferación de estas nuevas asociaciones en el espacio de algunos decenios correspondió a un lento y solapado proceso de desposesión de las instituciones porfiristas, como lo había sido el de las monarquistas francesas, en favor de las nuevas redes de poder que la sociedad civil iba tejiendo fuera del Estado y su control. En estas asociaciones se forjó en ambos casos un lenguaje democrático y un modelo de gestión basado en la democracia directa. Por otro lado, fueron focos de denuncia de la sociedad corporativa caracterizada a sus ojos por la iglesia católica romana y su modelo político aristotélico-tomista. En este sentido fueron parte del proceso de secularización que consistía en construir una autonomía de lo político frente a lo religioso. Las sociedades de ideas eran verdaderas fracturas del consenso corporatista, en la medida en que centraban su práctica en el individuo como sujeto político abstracto elevado al rango de pueblo.

Toda la dificultad consistiría, en los años siguientes en pasar de estas experiencias restringidas y de estos laboratorios democráticos a la democracia representativa.¹³⁵⁸

Estoy de acuerdo: esa fue "toda la dificultad."

¹³⁵⁵ Daniel Cosío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 9-11.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁵⁷ Guerra, *México: del antiguo régimen a la Revolución*, v. 1, p. 29-245: "Ficción y realidad del sistema político".

¹³⁵⁸ Jean-Pierre Bastian, "El paradigma de 1789. Sociedades de ideas y revolución mexicana", *Historia Mexicana*, 1988, jul-sep, v. 38, n. 1, p. 106-107.

Las sociedades de ideas, las logias, los sindicatos y partidos políticos, aspiraban antes de la Revolución a construir ese nuevo Estado democrático. Pero terminada la guerra no construyeron ese espacio civil y purificado, ese poder abstracto, libre de toda lealtad personal; esa máquina en la que todo argumento se supone, en principio, válido y discutible. El doble lenguaje se impuso sobre la transparencia; la jerarquía se volvió más importante que la igualdad; a la purificación racionalista se le opuso la supuesta evidencia de una realidad mexicana peculiarísima e irreductible. Después de la Revolución, en las "sociedades de ideas" importaron más las *sociedades* que las *ideas*; más la pertenencia al grupo en el poder que la racionalidad del Estado. Ese nuevo espíritu gregario no es un residuo del Antiguo Régimen: pertenece al siglo XX, es resultado de la Revolución y es visible sobre todo en las ciudades y las oficinas burocráticas. La idea de un orden feudal, de una indeseable Cortina del Nopal que establecería el poder real, a pesar del delirio de una élite urbana modernizadora, puede quizás explicar a Gonzalo N. Santos en San Luis Potosí. Lo que no explica es la conversación de Scherer con López Portillo o los murales de Orozco y Rivera.

La idea de que el muralismo mexicano fue ese cisne que murió antes de la modernidad ha sido suficientemente explicada por Jorge Alberto Manrique, y defendida en los hechos por los pintores de su "generación". No debemos olvidar, sin embargo, que el cisne que murió con el cuello torcido también se llamó, en su momento, "modernista"; que los muralistas fueron algo más que modernistas: una vanguardia; una extraña vanguardia ultraconservadora, cuyos miembros se dieron a la pintura de alegorías barrocas. Esta última característica lo acerca a las definiciones más exigentes de "vanguardia"; a la noción de "alegoría" que Walter Benjamin dedujo, precisamente, del barroco.¹³⁵⁹ Este nuevo

espíritu "barroco" no tenía continuidad con el viejo barroco colonial, como quiso la generación fundadora de nuestro Instituto de Investigaciones Estéticas. Fue un amor por las medias palabras, aunque copiosas; por las figuras difíciles; por los espacios desquiciados; fue una armonía con el poder específica del siglo XX. Su misticismo y su conceptismo le debieron poco a Sor Juana y a Góngora; prácticamente nada a Aristóteles; pese a las analogías que podrían hacerse con facilidad, estaba mucho más cerca del Trono que del Altar. No representa la continuidad del barroco y el virreinato; por el contrario: a su manera, continúa el discurso decimonónico: es la continuación del liberalismo, por otros medios.

Olivier Debroise ha tenido razón en pedir una mayor precisión al usar el término "moderno" o "modernista".¹³⁶⁰ Orozco y Rivera se pensaban modernos, pero su modernidad no fue transparente. Fue tan oscura, difícil, a veces irracional, como el Estado al que sirvieron. Fue su pintura mucho menos diáfana y ortodoxa que, por ejemplo, la de Velasco. La "modernidad", aquello que los separaba de la Academia y el "Antiguo Régimen", era su falta de transparencia. En cambio, sus símbolos secretos y sus intenciones de propaganda los acercaban al Estado posrevolucionario.

El manifiesto radial de Gorostiza era subversivo porque, en este contexto lleno de rojos, blancos y negros simbólicos, proponía pintar de gris lo que debía ser gris; porque exigía transparencia en un medio que se jactaba de su (inexistente) transparencia; porque llamaba a la purificación de los puros; porque se asumía como vanguardia en un país con ejércitos de caudillos y muy pocos soldados. El General Orozco y el General

¹³⁵⁹ Ver arriba, nota 1083.

¹³⁶⁰ Debroise, "Sueños de modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, p. 27-40, propone distinguir el "modernism" de los críticos de arte norteamericanos, ese sí purificador y abstraccionista, del "modernismo" que en México podía entenderse en una relación más estrecha con la noción de "progreso", o bien de la manera propuesta por Rubén Darío.

Rivera tendrían que adecuarse a su propia ordenanza si querían sobrevivir. Uno de ellos supo hacerlo, el otro no.

Hasta aquí las conclusiones de este trabajo. Lo que sigue es epílogo (pero, ay, no breve).

Media vuelta:

la máquina de pintar

Nudo provisional

Esta historia podría relatarse de nuevo, de una manera muy sucinta, a la manera hegeliana. El hermetismo fue utilizado a conciencia, en su momento histórico, para resolver las contradicciones que (no) acababan de pasar. Esta afirmación estética, que sabiéndola leer era una tesis categórica, desarrolló en su propio seno contradicciones cada vez más difíciles de resolver. Hacia el final de los años treinta, fue claro que se trataba de una antítesis: el sueño de una pintura sin secretos. Exponer aquí mismo la síntesis, luego su antítesis, etcétera, sería cuento de nunca acabar. Quizás, si los plazos académicos fueran más largos, podría escribir la tercera vuelta; incluso redactar un texto más breve y simple. Por lo pronto eso es imposible, así que debo conformarme con presentar, a manera de epílogo, el esquema incompleto de la tercera vuelta. Problemas importantes quedaron abiertos. ¿Quedó satisfecha la expectativa pública de los intelectuales tapatíos sobre la obra de Orozco? (La *demanda*, recordemos, no puede satisfacerse). Y Orozco, ¿cómo concluyó su tránsito de lo hermético a lo transparente? Sólo voy a responder, por lo pronto, a esas importantes cuestiones.

El renacimiento del esoterismo en el arte mexicano sobrevivió poco tiempo a los años veinte. Tanto ese resurgimiento como su corta vida fueron parte de un problema mucho más amplio que concierne a la historia política y cultural: la revolución había sacudido, a veces cambiado seriamente los símbolos y referencias de la legitimidad en ambas esferas. La breve actualización de los pleitos entre yorkinos y escoceses ya no tenía otro sentido que ayudar a un reacomodo que resultaba indispensable para las élites; pero a éstas les hizo falta de inmediato la representación de sus nuevos, con frecuencia viejos mitos; se volvió indispensable un arte de Estado, de propaganda, tan didáctico y abierto como la crítica se empeñaba (y se empeña) en describir los murales, mismos que

también estaban llenos de emblemas masónicos.

Orozco y Rivera, los dos, pintaron alegorías esotéricas. Sus afinidades han sido descritas, y espero haber demostrado que, en buena medida, la acritud de su rivalidad se debió más a lo que compartían que a aquello que los hacía distintos. En cambio, sus estrategias para llegar a un arte abierto, a un "lenguaje" no esotérico, fueron esas sí muy distintas. Rivera se inspiró en las teorías constructivistas y cinematográficas acerca del montaje para elaborar un arte pictórico análogo al dramático. Orozco utilizó la caricatura como llave para descifrar irónicamente el secreto de los emblemas, pero no dejó de pintar alegorías y emblemas. Su apuesta fue convertir en "sentido común" lo que era conocimiento iniciático. Esta diferencia tiene una lógica implacable: Orozco, hijo de una Academia donde el romanticismo había sentado sus reales, había conocido el arte de vanguardia en su madurez. Rivera se había formado en una escuela todavía ligada al positivismo. Una Academia, la de Rebull y Velasco que, comparada con la de Gedovius, había sido profundamente racionalista. Uno, bohemio trasnochado; el otro, catrín medio parisino. Si su punto de partida no fue muy distinto, su puerto de arribo fue absolutamente distinto.

Comparemos *El hombre en la encrucijada*, de Rivera, con *El hombre*, en la Universidad de Guadalajara. En ambos casos se trata del hombre nuevo; ¡pero qué distinto! Orozco sigue pensando en términos masónicos; Rivera, que no los ha abandonado del todo, está en otro universo ideológico. En ambos casos hay un trabajador controlando su maquinaria y en los dos murales ese aparato es equiparado con el cuerpo humano. La semejanza termina exactamente ahí. Para Orozco, la comparación tiene un tinte perturbador, inquietante, pesimista; el mural de Rivera es progresista. Los dos murales aluden, de distintas maneras, al interior del

cuerpo y a sus relaciones con el macrocosmos; de muy distintas maneras. Rivera no pinta cuerpos; Orozco pinta cadáveres. El mural de Rivera tiene monumentos clásicos descabezados; el de Orozco, retratos de héroes culturales como monumentos clásicos. Las dos partes del mural de Orozco son, cada una, composiciones unitarias. *El hombre en la encrucijada* es un montaje con todo derecho: yuxtapone las imágenes más disímbolas para crear un nuevo sentido. El mural de Orozco explora las relaciones entre el centro y la periferia, entre el discurso de las élites tapatías y el de las élites nacionales; el de Rivera está anclado en una discusión que acaso no ignorase ese problema, pero se lo planteaba en términos nada locales. La educación positivista de Rivera se deja ver. Abandonó el código secreto, pero no su racionalismo. La formación romántica y simbolista de Orozco es igualmente notoria. Se tardó mucho más tiempo en abandonar el misterio, y sólo lo hizo atraído por ideas francamente místicas. Los dos jacobinos, uno quiso consolidar un proyecto positivista: la religión de la Ciencia; el otro acabó fascinado por el satanismo de Blake. Los hombres mediterráneos, dice Chesterton, sólo conciben dos extremos: son católicos o ateos.

Orozco interrumpió su autobiografía precisamente con su regreso a México en 1934. Nada dijo sobre el ominoso silencio de la crítica ante su mural en el Palacio de Bellas Artes, sobre el año pasado sin trabajo, sobre los ataques de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, a la que se afilió; nada sobre la rivalidad que la crítica le fomentó con Rivera, y que él mismo había venido alimentando desde años antes en sus cartas y conversaciones. Tampoco dijo nada sobre Jorge Cuesta, Luis Cardoza y Xavier Villaurrutia, que a partir de entonces habrían de convertirse en sus críticos. Estamos en blanco sobre sus amistades intelectuales de México y Guadalajara, que con tanta precisión describe en los capítulos relativos al

Ashram. Nada sobre los acontecimientos públicos que le importaron. Nada sobre el poder, el ocaso de los ricos, la corrupción de los mandatarios. Nada sobre los falsos pintores ni sobre los charlatanes de la crítica. En el prólogo de su correspondencia con el pintor, Margarita Valladares explicó el silencio a su nieta:

Comentó conmigo que no tenía intenciones de seguir escribiendo porque lo que tenía que decir a continuación con toda seguridad provocaría polémicas con los otros muralistas, mismas que no tenía el menor interés en entablar.

El “nosotros” no había desaparecido de *Autobiografía*. Orozco no era el señor José Clemente Orozco Flores, sino una entidad que, de relatarse sus pinturas e ideas en los años treinta, tendría que abarcar a los otros pintores y forzarlos a la polémica. Si Rivera había perdido el interés, la rivalidad siguió siendo un punto de vista importantísimo para Orozco. El de *Autobiografía* es un silencio revanchista. Asume una actitud de reto contra todos los que lo entrevistan, es impaciente con sus amigos. Alardea: “En cuanto alguien diga SÍ, hay que contestar NO. Debe hacerse todo a contrapelo y contra la corriente y si algún insensato propone alguna solución que allane las dificultades, precisa aplastarlo, cueste lo que cueste, porque la civilización misma correría peligro”.¹³⁶¹ La obra de Rivera fue el SÍ para su NO, aunque la pasividad de su rival la fue convirtiendo en un punto de vista cada vez más lejano. Fue precisamente el mutis de Rivera lo que permitió la consolidación de la nueva iconografía donde los símbolos se adecuaron a una cultura que ya no toleraba el esoterismo. Cuando terminó el proceso, fue imprescindible para la crítica de arte volver a revisar los murales de los dos pintores para que se ajustaran a una interpretación en la

que ambos eran didácticos y transparentes. En este trance Rivera llevó la peor parte, lo cual pareció importarle poco. Se ocupó de Orozco sólo una vez más: en ocasión de su entierro dijo su elogio fúnebre.

¹³⁶¹ Orozco, *Autobiografía*, p. 52.

Tierra mojada...

Lluvia universal. La obra de Orozco en Guadalajara fue bien recibida por las élites locales. Así lo atestiguan otras dos comisiones estatales que siguieron inmediatamente a la Universidad: el Palacio de Gobierno (1936-1937) y el Hospicio Cabañas (1937-1939). Aún más tarde, en 1948, decoró la sede del Congreso local. Esta buena acogida no estuvo libre de asegunes ni de resistencias; pero éstas fueron derrotadas en la polémica. Las condiciones en que se iba a dar la discusión habían quedado bien establecidas desde fines de los años veinte. Los intelectuales de Guadalajara no estaban a gusto con la enconada pugna entre jacobinos y católicos, que ya había provocado dos conflictos armados: la guerra cristera y la "segunda cristiada", en 1938. Los mártires cristeros y universitarios se acumulaban. El 3 de marzo de 1933 un grupo de estudiantes había sido reprimido con saña. La fecha es, todavía hoy, conmemorada por la ultraderecha jalisciense. El conflicto dio origen a las Escuelas Autónomas de Jalisco, después Universidad Autónoma de Occidente y finalmente Universidad Autónoma de Guadalajara, que debió resistir importantes agresiones del gobierno local durante años.¹³⁶² La ley de

¹³⁶² El camino de la UAG hacia el fascismo no fue rápido. Durante años se pensó que era factible el reconocimiento de la autonomía por parte del gobierno local. El propio rector de la UNAM trató de mediar para conseguirlo. Sin embargo, la férrea oposición de sucesivos gobernadores radicalizó a una parte de los autonomistas. A ello se sumaron agresiones, de corte fascista, por parte del propio gobierno local, que en 1937 usó a las huestes del Frente de Estudiantes Socialistas de Occidente para realizar actos vandálicos contra las instalaciones de la Universidad Autónoma de Occidente. José Parrés Arias, líder de dicha agrupación, también era pintor. Cuando, durante el alemanismo, cambió la dirección del viento, olvidó su socialismo juvenil para instalarse en el anticomunismo oficial. Véase "Son centros del fachismo todas las 'Autónomas'", *Las Noticias*, 12 de octubre de 1936, p. 1, 6; "Con entusiasmo fue celebrado en esta ciudad el 'Día del Trabajo'", *El Informador*, 2 de mayo de 1937, p. 1, 2, 15; "Asaltaron el edificio de la Universidad de Guadalajara", *El Informador*, 2 de mayo de 1937, p. 1,

cultos, origen de la disidencia del arzobispo Orozco y Jiménez,¹³⁶³ seguían siendo motivo de disgusto. Hacia 1948, la revista *Guadalajara* se quejaba de sus rigores, que estorbaban las procesiones de la Virgen de Zapopan.¹³⁶⁴ Los intelectuales tapatíos deseaban resolver todos esos conflictos en una cultura moderna y universal, donde las pasiones partidistas se sometieran al saber.

La obra de Orozco no estaba libre de contradicciones, tomas de partido, ataques y burlas; pero la demanda planteada sobre su obra puso las condiciones para que su ulterior interpretación ignorara esa rijosidad. Los tapatíos vieron los murales de Orozco como quien se mira en un espejo. Los artículos que reseñaré en seguida no fueron escritos por críticos profesionales, y sólo en algunos casos son obra de hombres de letras reconocidos como tales. Algunos fueron escritos por artistas plásticos. Existe en Guadalajara un injustificable sentimiento de culpa por esa característica. Se piensa, en efecto, que los intelectuales de esa ciudad no han estado nunca a la altura de la obra de Orozco. Me gustaría invertir esa convicción: lo que estaba por verse era si la obra de Orozco cumplía las expectativas que se tenían sobre ella. Los escritores jaliscienses concluyeron que sí. Pudieron hacerlo porque, amén de una clara conciencia de sus propósitos, no les faltaron los recursos ni la agudeza necesarios.

El texto más temprano que he podido hallar en la prensa local, relativo a la obra de Orozco, es el de Leopoldo E. Camarena. Apareció en 1936 en *Las Noticias*, aunque posiblemente fue escrito para alguna

publicación capitalina.¹³⁶⁵ Camarena describió con cuidado y respeto los frescos de la Universidad, aunque sin dejar de anotar que, a su parecer, tenían algún error de perspectiva. Centró sus disquisiciones en la figura del constructor, que a él le pareció "obrero". No dejó de percibir la dimensión política de la imagen sobre el muro, y se esforzó por convertirla en buenas intenciones:

¿Reaccionarismo? ¡Qué va! Certera visión de lo que puede acontecer, de lo que hay necesidad clamorosa de evitar a todo trance con limpieza de manos y sobre todo de corazones.

Esas honestas virtudes se ajustan bastante a la lógica de la demanda: ni siquiera la sátira, el ataque y la invectiva debían tomarse como tales. Era menester subsumirlas en el catálogo de las intenciones legítimas y convertir a Orozco en un bienpensante. Como consecuencia, Camarena recurrió a un análisis formal tranquilizador.

¿Y respecto de las líneas? Únicamente diré que las domina con tanto imperio, que no se ven. Permítaseme decir así. Esto es como la cultura, como el refinamiento y la decencia. Se esconden siempre en manifestaciones de cautivadora sencillez. ¡Hay de aquellos pintores que tengan necesidad constante de contornos minuciosos para exteriorizar sus ideas! Esos hombres de líneas irreprochables, ignoran la sabiduría de las líneas.

¡Oh, discreta cualidad de las líneas! Como los buenos modales, las buenas figuras no se notan. Si en la política y la cultura menudean los conflictos, en el principado de las formas sólo se admiten las buenas maneras.

Más propenso a encontrar el significado de la obra, Francisco Espinoza señaló,

15; "Protesta", *El Informador*, 2 de mayo de 1937, p. 2; "Federación de Estudiantes de Jalisco, declaraciones", *El Informador*, 4 de mayo de 1937, p. 2. Para la ulterior radicalización de la UAG, véase Dorantes, *El conflicto universitario en Guadalajara*, p. 249-256.

1363 Muriá, *Historia de Jalisco IV*, p. 258..

1364 "Notas locales, la virgen de Zapopan" y "Temas del editor", *Guadalajara*, 1 de octubre de 1947, p. 3-8, 10.

1365 El autor afirma que sus lectores deberían ir a Guadalajara para conocer de cerca el "pan caliente" pictórico que él les da a conocer. Leopoldo E. Camarena, "Los frescos de José Clemente Orozco", *Las Noticias*, 23 de diciembre de 1936, p. 3, 4.

también en 1936, uno de sus temas importantes: "el hombre de hoy... desvinculado de los preceptos teológicos... que mantiene un hieratismo introspectivo."¹³⁶⁶ A Espinoza lo impresionó el alarde compositivo de la cúpula de la Universidad, que le pareció basado en "lo que los teorizantes han dado en llamar 'pintura cúbica'". Concluyó su artículo enfatizando la nacionalidad de Orozco; su verdadera nacionalidad, por supuesto:

José Clemente Orozco, como jalisciense que es, ha vertido toda su emotividad en la obra que nos deja.

En la misma revista, *Vía*, Arthur Julian Schneider publicó un texto más ambicioso.¹³⁶⁷ La obra de Orozco le parecía un ejemplo a seguir por parte de la juventud; una escapatoria de las discusiones sin fin. El de Orozco no era arte "...nacional ni sentimental; es universal e internacional", como todo arte debía serlo. Ahora bien, "universal" no era signo de neutralidad, como luego vino a serlo. ¿Qué más universal que "la causa de la humanidad"? El arte era un instrumento para la educación de las masas, "primer requisito para el comunismo", y así era universal. A Schneider le parecía que sólo el comunismo era garantía de universalidad, y amonestaba a... ¿sus colegas?: "El artista debe estudiar a Marx, Engels, Lenin, para aprender realmente lo que es el comunismo." Esta le parecía la única ruta plausible en medio del oportunismo reinante; era el camino que había escogido la revista *Vía*, de Arturo Rivas Sáinz. A Schneider le pareció que el artista, entre más independiente fuese, "podrá más eficientemente servir a los propósitos de una sociedad comunista". Estas reflexiones podrán parecer del todo inadecuadas a quien crea

que las obras de Orozco son contrarias a la militancia; pero es que eso es precisamente lo que dice el autor: que son "independientes" y así sirven al comunismo, porque de esa manera cumplen mejor la tarea indispensable de "educación de las masas". Nuevamente nos encontramos ante la idea de que la cultura es un terreno neutral: tal vez instrumento útil, pero nunca campo de batalla.

Muy otra fue la impresión de Bernabé Godoy, cuyo artículo quisiera considerar como respuesta al anterior nada más porque se publicó después en la revista *Índice*, que dirigía José Cornejo Franco.¹³⁶⁸ Godoy opuso los frescos de Orozco a los de Diego Rivera usando como pretexto sus figuras de indios. Los que había pintado el primero le parecían "indios estructurados", en tanto que los de su "pseudocomunista" rival se le hicieron "indios idealizados". Fue más lejos:

El indio bronceado, épico -dios triunfante o dios caído-, pintado a la luz de la exaltación maquiavélica del fascio, que opone la raza a la humanidad, tuvo digno artista en la dorada administración del General Calles.

Señaló con agudeza, pero también intolerancia, que el mito del "pueblo cautivo", usado generalmente para retratar a los indios, era "judaizante". No podemos alabar el adjetivo, pero la idea, como hemos visto en el caso de Anita Brenner, no es del todo incorrecta. Godoy no quiso ver que la obra de Orozco también abrevaba de ese mito, en particular sus dibujos acerca de la revolución; pero mal podía hacerse cargo de esa característica, dada su hostilidad ante la mitología nacionalista.

Godoy despreciaba los alardes técnicos de Rivera: sus "pinceladas precisas, figuras y detalles de color magnífico" le quitaban

¹³⁶⁶ Francisco S. Espinoza, "Pintura mural del legislativo", *Vía*, Guadalajara, 1 de junio de 1936, p. 33-34, il.

¹³⁶⁷ Arthur Julian Schneider, "Observación y pintura", *Vía*, 1 de julio de 1936, p. 52-4, il.

¹³⁶⁸ Bernabé Godoy, "El indio, tema social de nuestros pintores", *Índice*, Guadalajara, 15 de octubre de 1936, p. 29.

humanidad a su pintura. En contraste, elogió la "crudeza" de los murales de Orozco. Esa "humanidad", y no la exaltación de la sociedad rezagada, no la exaltación de Rivera, daba a Orozco toda su fuerza. "El indio engañado por los líderes, sojuzgado por los capitalistas", era una representación irónica que, a fin de cuentas, criticaba con mayor fiereza a la burguesía que las obras de Rivera. Godoy, con los ojos hinchados de Orozco, no podía ver la crítica social en las obras de Rivera: le parecían almibaradas, de "asuntos típicos".

Francisco Sánchez Flores, uno de los ayudantes de Orozco, escribió un par de artículos para la revista *Nosotros*, en 1938 y 1939.¹³⁶⁹ Los dos textos reflejan el ambiente que privaba en el equipo de trabajo de Orozco, aunque también muestran las opiniones personales de su autor. Creo, por ejemplo, que esta opinión se la podemos achacar a la violencia anticrítica de Orozco:

Para ver la pintura de Orozco, se necesita estar libre de pseudo-preparación artística, como lo está el pueblo; muchos burgueses y curas disfrazados de directores de masas y algunos que quieren hacer de la pintura instrumentos de combate a su manera, son los inconformes.

Inconformes, se entiende, con la obra de Orozco. Pero es que también Sánchez Flores, a la vista de las terribles caricaturas de las masas que había perpetrado su maestro, se sentía perturbado.

...Acuchilla a las masas, las hace desbordarse en protesta imponente, quizá pensando que al bofetón continuamente referido, se levante y acaben de una vez por todas con sus victimarios.

Sánchez Flores, como años antes Enrique

Martínez Ulloa, equiparó la historia cultural de Guadalajara con la historia nacional. Tenía esperanzas sobre la posibilidad de realizar más obra pública en la ciudad: "...en nuestro medio hay mucha gente preparada para seguir la ruta, y muchos edificios públicos que, decorados para el pueblo, llenarían mejor su función social."

La primera nota negativa que conozco sobre la obra de Orozco, siempre de las publicadas en Guadalajara, es una de Manuel García Andrade.¹³⁷⁰ Como fue publicada en la *Gaceta Municipal*, posiblemente revele alguna incomodidad de la élite política tapatía frente al mural del Palacio de Gobierno de Jalisco. El autor evocó el aire que tenía la ciudad en otro tiempo, cuando "todavía no nos llegaba el ruido del maquinismo" y los "bohemos" podían sentarse a escuchar el sonido del organillo en la plaza de la Catedral, a la sombra de esos árboles lopezvelardianos que hacían rodar la queja de la torre, y cuya desaparición fue unánimemente lamentada. El tapatío de aquellos años escuchaba "el acompasado martilleo de los trabajadores de una fragua", y en tal armonía social y sonora, florecían las artes:

Más allá, vemos al artista, es el pintor de fino pincel que pronuncia sus ideas a colores en el lienzo. Y aquel el de más allá, de mirada escondida y de pensamiento concentrado, es el poeta, el soñador, el que nunca razona porque siempre sueña; el bohemio.

Pues bien, García Andrade se sentía en el mismísimo Edén Subvertido cuando recorría las calles de la ciudad en 1939: todo ocurría a las carreras, se decían discursos por doquier y había desaparecido el acompasado martilleo de los trabajadores pobres, pero felices. Ahora, a los discursos de los líderes se sumaba el estruendo de los radios, y "...hasta el pincel

¹³⁶⁹ Francisco Sánchez Flores, "José Clemente Orozco", *Nosotros*, Guadalajara, n. 3-4, marzo-abril 1938, p. 22-4, il; "José Clemente Orozco, obrero pintor", *Nosotros*, n. 6, p. 18-20, il.

¹³⁷⁰ Manuel García Andrade, "El Guadalajara de antes y el de ahora", *Gaceta municipal*, Guadalajara, 1 de septiembre de 1939, p. 15.

que enfadado de dibujar líneas puras, fué a pintar un gran borlote en la bóveda de palacio.”

En efecto, el mural de Orozco en el Palacio de Gobierno fue, para los tapatíos, el menos apreciable. Sus escenas de violencia apocalíptica, su actualización de los mitos liberales (el retrato de Hidalgo), su jacobinismo y su retrato de las pugnas ideológicas de los años treinta, todas esas eran razones para que los intelectuales tapatíos lo ignoraran, o se refirieran a él sólo de refilón.¹³⁷¹

La prensa cultural tapatía guardó silencio durante los primeros años cuarenta. En 1948, la revista *Guadalajara*, en cuya dirección participaba el fotógrafo Juan Víctor Arauz, publicó una encuesta de Lola Vidrio acerca de la obra de Orozco.¹³⁷² Vidrio salió a entrevistar a intelectuales tapatíos con el propósito de “orientar la opinión del público... considerando que la mayoría de la gente carece de preparación artística, de cultura y conocimiento del arte moderno” como para apreciar la obra de Orozco. Sus tres entrevistados, Efraín González Luna, Saúl Rodiles y el canónigo Clemente Ruiz Medrano, coincidieron en este juicio, que de hecho convertía la obra de Orozco en un monumento arqueológico, mientras todavía vivía su autor.

González Luna, cuya sensibilidad contradictoria por lo moderno ya vimos, afirmó que el arte moderno evadía el prejuicio “... de considerar bello únicamente lo que es ‘bonito’”. El arte de Orozco le pareció, pues, un arte propio de la época actual, aún en su carácter destructivo de los cánones del pasado. González Luna era el intelectual

conservador más prestigioso de Guadalajara; Rodiles lo era para la izquierda. A Manuel Martínez Valadez se le oía decir con frecuencia sobre la filosofía jalisciense: “Sólo existen Rodiles y los jesuitas, los jesuitas y Rodiles.”¹³⁷³ Sin embargo, su opinión sobre Orozco no se distinguió gran cosa de la de González Luna: “...es la falta de cultura en todos sentidos, la falta de preparación, de estudio, la que no los deja comprender la obra de Orozco, ni tampoco otras expresiones del arte moderno”. Menos aséptico que González Luna, subrayó que el valor de las obras de Orozco estaba en su violencia, que movía a la reflexión.

El canónigo Ruiz Medrano, menos reacio a publicar sus creencias, fue más preciso en sus juicios. Ruiz Medrano afirmó que las pinturas de Orozco eran difíciles de apreciar porque

...su técnica, tan sabia como la de los grandes maestros pintores del Renacimiento, difiere en que aquéllos ponían su técnica al servicio de las formas reales, mientras Orozco pone su técnica y su forma al servicio de la Idea.

A pesar de ser intelectualista, el arte de Orozco le parecía vital: Orozco retrataba la realidad poco promisoriosa del mundo, “...y por eso levanta su voz de rebeldía”. Todas las causas habían traicionado sus ideales: el comunismo había sido vendido por el materialismo; “Don Quijote traicionado por Sancho”. Y, admitía sin rubor este sacerdote, “La Iglesia (según él desgraciadamente piensa) ha traicionado a Cristo”. Orozco buscaba la verdad, y soñaba el sacerdote “...Ojalá que algún día le sea revelada la Verdad -que está tan cerca- y oiga su elogio en aquella frase del Evangelio: ‘Bienaventurados los que han hambre y sed de justicia.’”

¿Qué había pasado? ¿Por qué esta

¹³⁷¹ Esa es una de las razones más importantes para emprender pos separado el estudio de esa y otras obras del pintor.

¹³⁷² Lola Vidrio, “Orozco a través de nuestros intelectuales”, *Guadalajara*, 25 de diciembre de 1947, p. 38.

¹³⁷³ Comunicación personal del Dr. Rafael Gutiérrez Caloca.

necesidad de enaltecer a Orozco, como si se tratase de proteger de la destrucción un viejo edificio? ¿Por qué estas invocaciones a la Cultura, como si Orozco mismo no hubiese considerado que la cultura era una ruda arena de lucha? Juan Víctor Arauz, hijo del fotógrafo de los murales de Orozco y fotógrafo también él, uno de los que encabezaban la revista *Guadalajara*, recuerda vagamente que la encuesta surgió a raíz de algún artículo aparecido en *El Occidental*, "que siempre estaba dando lata".¹³⁷⁴ No he podido encontrar ese artículo, pero sí uno de Hernán Díaz, uno de los principales columnistas de aquel periódico, que respondió a la encuesta de *Guadalajara* apenas dos semanas después de su aparición.¹³⁷⁵ Lamentó que en el arte contemporáneo hubiera numerosos mediocres pavoneándose ante la masa ignorante. Tachó de "monigotes" a las figuras de Orozco, Rivera y Siqueiros, y deploró particularmente los del primero. Si bien algunos detalles "menores" de su obra tenían algún mérito, juzgó "horrible en la idea, en la ejecución y en el colorido" la escalera del Palacio de Gobierno. La obra había sido envenenada por el radicalismo de Orozco, lo mismo que había ocurrido a Diego Rivera en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, donde había atacado "...la autenticidad de los valores espirituales de México." Díaz veía al artista como un "operario del espíritu", punto de vista que por cierto era idéntico al del comunismo más radical, y que lo colocaba en el extremo opuesto:

Orozco, Rivera, Alvaro Siqueiros, exponentes del monigotismo revolucionario que se han obstinado en hacer escarnio de la Iglesia, en justificar las tendencias inversoras del orden social, en interpretar al sacerdocio católico como aliado de la ignominia. Parécenos enfermizo pasar por alto esta significación de

su obra, sólo porque nos cautiva un color bien dado o un brazo bien dibujado.

Criticando veladamente las opiniones vertidas en *Guadalajara*, inventó esta fábula para sostener su posición:

Supongamos que se trata de un gran pianista que intercala en un concierto discursos que hieren nuestras convicciones, que, incluso, nos ofenden. La posición decorosa es dejar solo al artista así sea genial. A nadie le ocurriría aplaudirle.¹³⁷⁶

No otra cosa era la pintura de los muralistas: ofensiva por sus diatribas contra la Iglesia y el orden social, pese a sus méritos artísticos, que al autor le parecían dudosos. Díaz se rebelaba contra el mito, pero manifestaba su impotencia frente al mismo. Recordó la opinión del gobernador, general García Barragán:

De mil amores mandaría borrar la monstruosidad que decora la escalera de Palacio, pero me tacharían de salvaje, porque profanaba la obra de un genio.¹³⁷⁷

¿Qué discurso era ese tan poderoso, que impedía al mismísimo Señor Gobernador cumplir su voluntad destructora?

Juan Galicia se lo explicó desde las páginas de *Guadalajara*, en un artículo expresamente dedicado a contestarle.¹³⁷⁸ El arte no sólo debía representar los valores hogareños, "sino también la agitada melena del incendio destructor." La tradición clásica

¹³⁷⁶ *Ibid.*

¹³⁷⁷ Aunque no menciona por su nombre a García Barragán, me parece la única posibilidad. Los murales del Hospicio se comenzaron bajo la gubernatura de Everardo Topete, terminaron siendo gobernador Silvano Barba González; Jesús González Gallo, por su parte, encargó a Orozco un mural nuevo en la sala de sesiones del Congreso local, además de un retrato de su esposa. Sólo queda, como posibilidad, Marcelino García Barragán.

¹³⁷⁸ Juan Galicia, "Sobre el arte y sus leyes", *Guadalajara*, 1 de febrero de 1948, p. 20.

¹³⁷⁴ Comunicación personal, Juan Víctor Arauz.

¹³⁷⁵ Hernán Díaz, "Relieves", *El Occidental*, Guadalajara, 8 de enero de 1948, p. 4.

era continuada por un "manantial" que constituía la expresión del espíritu de los tiempos. "Por eso Claudel procede al mismo tiempo de Rimbaud y de Homero, como Rouault continúa a los vitralistas góticos, como Orozco, tan mexicano y tan personal, será perennemente universal."

Nuevamente, pero con más aplomo, y a semejanza de lo que años antes hiciera Enrique Martínez Ulloa en *Bandera de Provincias*, Galicia situaba la religión como parte de la cultura. La cultura era la escala única en la que cabían Claudel y Rimbaud; el católico Rouault y el jacobino Orozco. El mito de la cultura era indispensable para los intelectuales de esta ciudad, lastimada por el enfrentamiento ideológico:

Negar el mérito de una obra artística por las desviaciones ideológicas o morales de su autor tiene una justificación pareja de la indignación en que se encienden ciertas devotas cuando se les dice que hubo santos físicamente feos. Se cree ingenuamente que así se defiende la fe y las buenas costumbres; pero lo que se hace es desprestigiarlas, atribuyéndoles calumniosamente incomprensión o incompatibilidad frente al arte.

El nuevo mito unificador era "la religión del arte", y no la religión a secas; y si quería suscitarse una cultura católica, ésta debía someterse al nuevo dogma. Galicia, lejano a la furia legitimista de Hernán Díaz, no era un jacobino. Incluso se permitió una invocación:

Por mi parte, pido a dios la suscitacion de muralistas católicos de la talla de Orozco.

La moral, por muy católica que fuese, era "extrínseca" al arte.

La respuesta de Hernán Díaz marcó su derrota.

[...] Creemos que debiera reservarse este arte, que por lo visto va resultando, a pesar de su primitivismo, altivo arte de escogidos y de hijos predilectos de los dioses, a los salones.

Irrítanos, en cambio, que quiera fundarse en ese estilo -porque sólo estilo es- un arte popular llevándolo a la categoría de los murales. Porque la sensibilidad artística del pueblo -Hernán Díaz entre él, a Dios gracias- no permite la belleza que perciben con tanta fruición los escogidos.

Ese era precisamente el argumento de sus oponentes: que el arte de Orozco exigía la posesión de una "cultura", y no precisamente "popular" para su disfrute; que esa "cultura" permitiría, sobre todo, la comprensión del nuevo "estilo"; que sólo en la escala valorativa uniforme de la cultura, donde las pasiones políticas no existían, podría apreciarse justamente la obra de Orozco.

El lector habrá recordado las ideas orteguianas de *La deshumanización del arte*, y su muy buena acogida en Guadalajara un par de décadas atrás. Podrá pensar que González Luna, Juan Galicia y los demás intelectuales aquí mencionados tenían un punto de vista francamente orteguiano. Así era, pero *la demanda*, el discurso, había impuesto sus condiciones a las ideas de Ortega y Gasset. Porque, salvo en el exabrupto reaccionario de Hernán Díaz, en Guadalajara no se expresó la idea nietzscheana de unas élites que han decidido imponer su "voluntad de poder" sobre las masas, gruñonas e ignorantes. Se trataba de acabar con los conflictos. No era un discurso nietzscheano, sino católico. Si la nueva religión iba a ser el arte o la cultura, no podía menos que esperarse de ella la universalidad que garantizara el fin de la guerra. Ni el nacionalismo, ni el socialismo, ni la filosofía de Ortega; ni siquiera, como reconoció el canónigo Ruiz Medrano, la propia Iglesia Católica garantizaba esa armonía. Afanosos, Juan Víctor Arauz y Lola Vidrio llegaron a acompañar a Orozco a una comida con unos sacerdotes de la que el pintor salió echando pestes.¹³⁷⁹ Pero si la personalidad de Orozco, tan esmeradamente

1379 Comunicación personal, Lola Vidrio Beltrán.

observada por los tapatíos, no podía propiciar el surgimiento de la "nueva Edad Media" con la que había soñado Raúl Quintero; si ese pintor se solazaba en las provocaciones; ¿por qué parece que satisfizo la demanda planteada?

La respuesta la vamos a encontrar en la pintura, no en la persona. Las notas que he mencionado, con las salvedades que se señalan, se escribieron teniendo en mente la cúpula del Hospicio Cabañas. Me parece significativo a este respecto un recuerdo no muy exacto de don Juan Víctor Arauz. El decano de los fotógrafos jaliscienses recuerda, divertido, que Efraín González Luna quiso demostrar que el "hombre en llamas" era Jesucristo. No he encontrado ningún registro de semejante opinión; tal vez era un punto de vista informal, o una consecuencia bastante lógica del discurso que hemos revisado. Tal vez era una respuesta, real o imaginada, a la demanda. En cualquier caso, no era una opinión completamente equivocada, como se verá en seguida.

El Hospicio Cabañas

El instructivo

Los críticos de arte chilangos se tardaron un poco en dar cuenta de los murales tapatíos de Orozco. Cuando lo hicieron fue en términos tales que, en realidad, formularon una nueva demanda: describieron expectativas completamente novedosas acerca de Orozco. Es por ello que he preferido ocuparme de sus textos, y de esas otras obras, en una investigación aparte; pero hay una excepción.

Luis Cardoza y Aragón no perdió la pista de Orozco. Involucrado en toda clase de polémicas literarias y políticas, la crítica de arte fue durante los últimos años treinta su trinchera favorita. A la nota sobre los frescos de la universidad, y a muchos otros artículos, habría que añadir su libro sobre arte mexicano: *La nube y el reloj*. Publicado en 1940, aunque listo desde años antes, le dedicaba un extenso capítulo a la obra de Orozco, cuya lógica escaparía a los objetivos de este epílogo. Baste decir, por ahora, que en términos generales coincidía con los propósitos expresados por Gorostiza en 1938. Deploraba el "latifundismo" mural de Diego Rivera y se explayaba en elogios de los "maestros menores".¹³⁸⁰ El texto que vamos a revisar es anterior a que esa obra fundamental viera la luz. A Cardoza no lo convenció el mural del Palacio de Gobierno, y escribió una breve, pero decisiva opinión, a la primera oportunidad. Voy a citarlo extensamente porque se trata de un documento fundamental para este estudio y no tiene, prácticamente, desperdicio. Son tres cosas las que me interesan. Por una parte, Cardoza critica implícitamente algunas obras anteriores de Orozco, y reitera la demanda

¹³⁸⁰ Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*. Hice un análisis preliminar de ese texto en una ponencia para el simposio de homenaje a Luis Cardoza y Aragón que se llevó a cabo en el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1993, cuyas memorias permanecen inéditas. Espero incluir una nueva versión de ese texto en la tercera vuelta.

que había expresado desde su primer artículo sobre el pintor. En segundo lugar, se hace cargo del discurso oficial, y propone a Orozco una manera de situarse ante el mismo; una forma de evitar la mala fortuna crítica del mural de Bellas Artes. En tercer lugar, la nota de Cardoza, fechada en 1937, daba noticia de un proyecto que no se realizó: un mural de Orozco en la cúpula del Monumento a la Revolución. Al imaginar los frescos de Orozco, Cardoza describió una obra coincide casi punto por punto con sus frescos en el Hospicio Cabañas. El texto de Cardoza es, entonces, una recapitulación y un instructivo. Durante su lectura, valdrá la pena recordar lo ya dicho sobre el formalismo de los *Contemporáneos*; la importancia que el hermetismo daba a la analogía entre el cuerpo, el Templo y el cosmos; también recuerde que, al erigirse el monumento a la Revolución, el general Calles deseaba dedicarlo a una revolución impersonal y abstracta; asimismo, no olvide el lector que en el Palacio de Gobierno, la figura principal era una efigie de Miguel Hidalgo; que tampoco a los Tapatíos había convencido plenamente esa representación patriótica; (II. 297) en fin: repase mentalmente, por favor, todo lo dicho hasta ahora, y que en seguida verá cristalizarse en un cambio de dirección dramático.

En el corazón de la ciudad, el monumento a la Revolución es poco conocido para la inmensa mayoría de sus habitantes. El monumento está ya casi terminado.¹³⁸¹ Y pronto empezará a pintar la cúpula José Clemente Orozco.

Es la primera vasta realización moderna en que las tres artes—arquitectura, escultura y pintura—se encontrarán reunidas en armonioso consorcio. No obstante que en gran parte hubo de realizarse el monumento sobre ciertas bases forzosas, *el arquitecto logró una obra estrictamente arquitectónica, formada por*

¹³⁸¹ Puede compararse la caracterización que sigue del Monumento a la Revolución con las intenciones de sus constructores, como se reseñan arriba, p. 266.

juegos de volúmenes. Cuatro amplios arcos de cinco metros, una cúpula hermosa, *juegos de líneas, sobrios y definidos* le dan carácter y fortaleza.¹³⁸² La cantera negra-gris de "recinto" de la base del monumento se armoniza con la cantera clara de "chiluca". Las dimensiones son importantes y toda se equilibra con delicadas proporciones. La cúpula que pintará Orozco ofrece una superficie de 600 metros cuadrados.

La cúpula estaba reclamando la decoración. la pintura le es indispensable. Y estos frescos tendrán una luz preciosa, reflejada, pareja. Durante la noche se podrán contemplar por los reflectores que rodean la cúpula.

Poca simpatía había tenido el monumento por parte del público. *Se le consideraba como una autoglorificación de un régimen pasado.* Pero este error se ha desvanecido por completo, y el actual Gobierno ha terminado la obra. El arquitecto Carlos Obregón Santacilia, ha realizado uno de sus trabajos más felices. Las esculturas son de Oliverio Martínez.

Es toda una empresa la decoración de esta enorme cúpula. *Esperamos que los motivos tengan carácter general, eludiendo, en lo posible, todo lo de aspecto transitorio,* todo lo que sea alegoría momentánea, alusión directa a preocupaciones efímeras.¹³⁸³ El monumento habrá de ser querido por el pueblo de México, porque *será el monumento que México, con todo derecho, levanta a la Revolución Mundial.*¹³⁸⁴ Aquí no habrá glorificación individual alguna. Creemos que deberá ser un monumento del pueblo mexicano, de la Revolución Mexicana,

¹³⁸² *Ibid.* Sin duda, como aparecerá en las conclusiones del propio Cardoza, éste había asimilado perfectamente las intenciones abstractas, intelectuales, de Calles y de Pani.

¹³⁸³ Sobre el desprecio de la anécdota, véanse las aseveraciones de Orozco sobre el Dartmouth College arriba, p. 242. Orozco se había alejado de su idealismo y su desprecio por la anécdota en el Palacio de Bellas Artes y en el Muro de la Universidad de Guadalajara. Cardoza, por su parte, retoma su argumento sobre la cúpula de la Universidad: la alegoría debe ser difícil. Véase arriba, p. 325.

¹³⁸⁴ Lo cual, por cierto, coincide plenamente con lo que Calles esperaba del monumento: que lo fuera a una revolución enteramente abstracta. Véase arriba, p. 267.

a la Revolución Mundial, *al espíritu de renovación, de realización total del hombre.*

Por tal concepto, *deseamos que José Clemente Orozco pinte en la cúpula una representación con el carácter general,* perdurable, del concepto de la Revolución. No cabe aquí una representación personalista de ninguna especie, por altos y nobles que sean los representados. Y por ello consideramos poco acertada [la idea] de erigir bajo la cúpula un monumento a Francisco I. Madero. Todos nuestros héroes, todos nuestros caudillos, presentes, pasados y futuros, quedan aquí glorificados sin necesidad de invadir el recinto con placas, bustos, coronas, letras de oro, retratos... Si se coloca a Madero, más tarde entrarían otras figuras y se correrían graves riesgos no sólo en la parte estética del monumento, sino en su hondo sentido moral, en la significación de su representación.

Que se nos entienda bien: no nos oponemos al justísimo homenaje debido a Francisco I. Madero. Simplemente creemos que el sitio no es apropiado. El nombre de Madero crece con el tiempo y este homenaje, por significativo que fuese, no estaría en su lugar. No debemos romper la sobriedad del monumento. Y pienso que se debe huir de la alegoría transitoria. *El cuerpo desnudo del hombre y la mujer encierran mayor perfección plástica,* más universo y perennidad sin límites a las representaciones que así adquirirán el vasto sentido general que reclaman.

José Clemente Orozco es uno de los pocos pintores capaces de emprender esta empresa. Pocos en el mundo tienen experiencia semejante, talento y facultades para una obra de tales alcances. Su posición es extraordinaria en cualquier aspecto que se le considere. Después de la cúpula que pintó en Guadalajara en el edificio de la Universidad Nacional [sic], en la cual logró los frescos más hermosos que tiene América, José Clemente Orozco nos ha demostrado que es digno de que él ofrezca este homenaje de México a la Revolución mundial. Su experiencia es vasta. Y en las cúpulas, la pintura impetuosa de Orozco es donde ofrece mejor su perfección. Un gran artista, un gran revolucionario y un técnico acabado de la pintura al fresco. José

Clemente Orozco superará en esta cúpula su obra extraordinaria de Guadalajara.

Y cómo es pueblo mexicano, Orozco. Es un hombre libre de prejuicios, de pasiones partidaristas.¹³⁸⁵ *No pertenece a ninguna tendencia particular.* No es trotsquista, ni es stalinista. Su vida se ofrece ejemplar y ha militado siempre en las filas de la Revolución mexicana. *No glorificaría él ninguna idea momentánea, ninguna pugna presente.* Ha sido, desde el primer momento, un verdadero revolucionario, conservando siempre su carácter mexicano con tal intensidad y pureza que *su arte adquiere significación universal.*¹³⁸⁶

El mismo día que publicó esta nota, *El Nacional* informó que el Gobierno de Jalisco había invitado a Orozco a decorar la capilla del Hospicio Cabañas.¹³⁸⁷ Cardoza no lo ignoraba: él trabajaba en la redacción de ese periódico.

El texto parece una refutación cabal de la autonomía del artista. Si no se hubiera publicado en 1937, sería difícil creer que se hubiera escrito antes de 1939, cuando Orozco terminó los frescos del Hospicio. Y es que el texto de Cardoza parece una descripción de los murales, en especial de su famosa cúpula. Donde dice: "Esperamos que los motivos tengan carácter general, eludiendo [...] todo lo que sea alegoría momentánea", podría

¹³⁸⁵ Sobra decir que, desde su regreso a México, Orozco no había se había comprometido con pasiones partidaristas; pero sí se había referido a ellas intensamente, y *que Cardoza había evitado hablar de ello,* al no decir nada sobre el muro de la Universidad. Ver arriba, p. 326.

¹³⁸⁶ Luis Cardoza y Aragón, "José Clemente Orozco decorará la cúpula del monumento a la Revolución", *El Nacional*, 8 de agosto de 1937, p. sup 3. Todos los subrayados son míos, y los incluí para facilitar la lectura.

La conclusión de Cardoza, en su afán de universalidad, reitera lo que había expresado en su primera nota sobre Orozco, donde lo había llamado "pintor del cuatrocientos y del mañana". Véase arriba, n. 977.

¹³⁸⁷ Antonio Acevedo Escobedo, "Notas del momento", *El Nacional*, Diario Popular, México, 8 de agosto de 1937, p. sup 2..

decir, simplemente: "Celebramos que los motivos tengan carácter general..." Donde encomia su habilidad para pintar cúpulas, casi está indicando dónde desea que se ponga ese "cuerpo desnudo del hombre" que, a su juicio, es una representación más perdurable que la efigie de cualquier héroe. Donde se opone a la realización de un monumento a Madero, parece reprocharle a su amigo su anterior efigie de Hidalgo. Al elogiar las cualidades formales de la construcción, y aseverar que Orozco está a la altura que éstas exigen, bien podría estar celebrando de antemano las constantes analogías que hay en los frescos del Hospicio entre ese edificio y las figuras ahí plasmadas. Al aludir a la intemporalidad que simbolizaba la estructura arquitectónica del monumento, por poco elaboró un instructivo para volver universal la analogía hermética entre el cuerpo y el Templo. Al decir que el monumento lo levantaba México "a la Revolución Mundial", poco faltó para que le ordenara al pintor no olvidar ninguno de los dos extremos: la nación y el mundo; la historia y el Hombre, en general.

Se trata de un texto tan claro que bien podríamos asumir, basados en la revisión más somera de la pintura, que esta vez Orozco satisfizo la demanda; que Cardoza, a fuerza de reiterar su discurso sobre la universalidad, de hacer cada vez más abstruso su análisis formal y de elogiar la dificultad de la pintura, por fin consiguió que el pintor cumpliera. En buena medida lo hizo, pero en un análisis más detallado aparecerán los desacuerdos. La expectativa de Cardoza fue, más bien, una exigencia categórica; pero la *demanda* estaba dispersa en los discursos: iba de ese texto inequívoco a las expectativas de los tapatíos. Orozco no podía ignorar uno ni otras, y tampoco había olvidado por completo su enemiga con Rivera, la reflexión que se había hecho acerca de su obra en los Estados Unidos, o las visiones de Anita Brenner. Eso nos obliga a dar el último rodeo.

Tan bonitas que se ven las paredes blancas

En 1933, cuando visitó Guadalajara acompañando una gira oficial de Narciso Bassols, a Salvador Novo le pareció perversa la idea de pintar murales en su monumento más famoso.

Vamos al Hospicio, laberinto de arcos y patios llenos de silencio, limpios, muertos. Hay allí camas, niños, ancianas, y más y más patios y corredores coloniales. Tamayo se entusiasma y querría quedarse allí, a pintar las paredes.

Los pintores no pueden ver nada sin que se les ocurra echarlo a perder. ¿Habrán pensado en lo impropio, en lo indecoroso que es su deseo de pintar en las paredes de los edificios? El fresco es el que cree que va a mejorar una construcción que existía antes de su advenimiento y para erigir la cual no se le tomó parecer. Es como si los poetas se pusieran a escribir versos en los márgenes de las partituras musicales. Para eso venden papel y los pintores deben comprar sus telas, tan grandes como puedan y pintarlas en su casa. La medida de la cal que cubre los ocios de los pintores de la Colonia en los conventos—y que Montenegro separa arrobado con una navaja—me parece muy acertada, porque restituyó a la arquitectura la pureza de sus planos. El hecho de que Miguel Ángel haya pintado frescos en los muros no autoriza a nadie más a perpetrarlos.¹³⁸⁸

Quién sabe qué hubiera pasado si Tamayo hubiera convencido a Novo y, entre los dos, hubieran entusiasmado con la idea al señor Secretario.

El Hospicio Cabañas funcionaba como institución caritativa cuando Orozco inició la decoración de su capilla, pero esta última no se utilizaba. Su ayudante, Jorge Martínez, recuerda que en algunas partes tenía piso de tierra.¹³⁸⁹ El edificio era ya uno de los

¹³⁸⁸ Novo, *Jalisco-Michoacán*, p. 18-9.

¹³⁸⁹ Comunicación personal, Jorge Martínez.

atractivos turísticos más importantes de Guadalajara. Era frecuente que lo visitaran los viajeros distinguidos.¹³⁹⁰ Relativamente apartado en aquel tiempo del centro de la ciudad, también servía de refugio para novios que deseaban esquivar las miradas del público.¹³⁹¹ Al final de los años treinta, el Presidente Municipal, Manuel F. Ochoa, consiguió que el Hospicio fuera administrado por el Ayuntamiento. Con el apoyo del gobernador, emprendió un proyecto de mejoras en sus instalaciones, así como de remozamiento exterior.¹³⁹² Fue en este contexto que se encargó a Orozco la decoración de la capilla. Ese espacio no era "público", en el sentido de que estuviera destinado a alguna tarea del gobierno. No se utilizaba para nada. Era un atractivo turístico, y los murales de Orozco sirvieron para confirmarlo como tal. Por otro lado, no debemos menospreciar el hecho de que se trate de una capilla, ni olvidar que la lucha de los católicos contra el Estado no había concluido. Decorar la capilla con frescos de un pintor famoso era una manera de asegurar que ese espacio no sirviera para el culto. No sólo le disputaba a la Iglesia la capilla como tal, lo hacía además en una institución de caridad que era también, a final de cuentas, una institución educativa. Era, pues, un golpe retórico en dos frentes: la educación y el culto. La pintura neutralizó la sacralidad del espacio para convertirlo en lo que deseaban

los intelectuales tapatíos: para convertirlo en cultura. En pocos casos como en este podría aplicarse a plenitud la fórmula kantiana de "finalidad sin fin". Orozco tomó posesión del templo pero no, como quizás hubieran preferido los muy callistas políticos de Jalisco, para destinarlo a algo de provecho: biblioteca, cuartel u hospital; sino para *consagrar* su inutilidad.

El trabajo se inició en 1937 y debió estar concluido a fines de 1939.¹³⁹³

1390 "Rene Marchand, etnólogo francés, se halla aquí", *El Informador*, 24 de octubre de 1936, p. 1, 2, 5; "Se pide que sea retirado el comercio de baratillo", *Las Noticias*, 19 de octubre de 1935, p. 2.

1391 Véase Medsa, "Mientras pasa el aguilón", *Cúspide*, Guadalajara, 1 de junio de 1934, p. 106-7. "No obstante, el instante es propicio para cualquier estropicio. Y nos largamos con rumbo del Hospicio, para nuestro espiritual y erótico beneficio. Las bancas amables, apostadas bajo las saludables ramas verdecidas, por el viento suave movidas, por la Primavera sustentadas, nos ceden su confort grato para nuestro consolador rato de vacilón."

1392 "Informe rendido por el sr. Manuel F. Ochoa...", *El Informador*, 2 de enero de 1939, p. II-1, 3..

1393 Orozco Valladares, *Orozco*, p. 379, reproduce una carta del pintor a Silvano Barba González donde le asegura que comenzó el trabajo en septiembre de 1937, y que podría terminarla en otros seis meses, a partir del 13 de marzo de 1939, si el gobierno del Estado continúa financiando la obra. Jorge Martínez, ayudante de Orozco, tuvo la gentileza de compartir conmigo en resto de la información que ahora vierto en este texto.

La disputa por la ciudad

La disputa por los edificios "públicos" era, en realidad, una disputa por la ciudad, y ésta se infiltró en el contenido de los frescos. Orozco cubrió hasta el último rincón de la capilla para apropiarse de ella. Incluso los lunetos que corren sobre sus paredes laterales, casi imposibles de utilizar porque tienen una ventana, están pintados de gris. Los tableros laterales son paisajes. Quien camine por la nave tendrá la impresión de estar en un pórtico, asomándose a la ciudad de Guadalajara, vieja y nueva, a la sede arzobispal de monseñor Cabañas o a un moderno desfile político. En dos de los casos, la escena se continúa en los tres tableros contiguos, pasando por detrás de las pilastras, para reforzar la impresión de que la capilla no existe más que como estructura, y de que los muros son transparentes.

Orozco usó el color para subrayar los elementos estructurales de la construcción: son "grises" dos de los muros laterales, y el resto de los tableros sobre los muros se caracteriza por su sobriedad. (II. 298 e II. 299) También tienen esa parquedad cromática todos los tableros sobre las pechinas y el tambor de la cúpula. Por el contrario, en las bóvedas y en la cúpula misma abundan los verdes, los amarillos, los azules y los rojos. (II. 300) Estos se organizan de acuerdo con la lógica exigida por cada composición, pero no hay un acorde cromático que unifique los tableros. En los tableros de las paredes hay paisajes, pero la mirada no puede recorrerlos libremente; a cada paso se encuentra con edificios sólidos, verticales y pesados. Por el contrario, en las bóvedas saltan pedazos multicolores, se confunden y trenzan las figuras, se pierde cualquier noción de dirección. Los muros son estables, pero las bóvedas se abren al caos.

Orozco usó sus escenas "en blanco y negro" con un sentido dibujístico: los tableros donde pintó manifestaciones de masas son a

veces idénticos a una serie de litografías que data de 1935; la multitud que se dirige hacia el obispo Cabañas recuerda numerosos dibujos del pintor; los caballos que vuelan sobre la ciudad de Guadalajara tienen gigantescas pinceladas, como si fueran los trazos de una pluma.¹³⁹⁴ Pero difícilmente encontraremos la misma libertad en las pinceladas de todos los tableros, como sí podríamos encontrar en el Palacio de Gobierno. El deseo de lograr una superficie uniforme evitó que usara únicamente, como en aquel edificio, esos enormes trazos. No los hizo pastosos y opacos, sino aguados y como veladuras. Orozco no buscó, como había buscado antes, el contraste extremo y dramático. Quiso anular el efecto pictórico del claroscuro para mitigar el efecto paisajístico ya aludido.

Así, Orozco hizo de la capilla un espacio distinto, virtual, pero sin hacer alarde de trampantojos. Al decorarla totalmente, simuló una experiencia completa; como si a través de sus muros pudiéramos ver nebulosamente una "realidad", un paisaje distinto y mejor que el de las calles. Los muros están cubiertos con paisajes urbanos: edificios y personajes famosos, vistas de la ciudad y episodios de su historia. Los tableros que se encuentran en el brazo sur de la capilla, *El capataz sin rostro*, *La deshumanización* y *Desfile obrero*, no se refieren exclusivamente a Guadalajara, pero están situados en un contexto urbano. El conjunto de frescos es un comentario acerca de la realidad exterior que pretende convertirse en una nueva realidad. Esta tensión entre el espacio urbano y el espacio de la capilla es fundamental para aprehender el significado del conjunto, que se presenta como aparador privilegiado de la

¹³⁹⁴ Quien se percató de esa característica fue Fernando Gamboa. Amigo de las museografías didácticas y espectaculares, incluyó en la exposición de homenaje a Orozco, en 1979, una sala con gigantescas fotografías de los murales que le parecían "dibujísticos".

verdadera ciudad.

El efecto "decorativo", la ausencia de claroscuros y contrastes, hacen que ese espacio sea paradójico: rigurosamente constituido, pero lejano. El espacio donde se mueve el espectador, simulacro del espacio urbano, tiene reglas distintas. Los contrastes, las oposiciones e incoherencias de la ciudad se incluyen aquí como en un diorama, pero mitigados por su integración a la arquitectura. La relación de ésta con la pintura no siempre está libre de asegujes: algunos edificios y figuras se aprietan, o de plano no caben, en los tableros de los arcos; la fachada del palacio de Gobierno gira y parece acomodarse con dificultades en medio de esta construcción neoclásica; los tableros contiguos tienen diferencias de escala, desde el "acercamiento" hasta la "panorámica", por hacer una analogía con los términos que se utilizan en el cine. Esa relación de contrastes, que encuentra su armonía final en la uniformidad cromática y la estabilidad de las composiciones de los muros, es semejante a la oposición que el pintor establece entre la ciudad en el exterior y el interior de la capilla.

La representación de la ciudad como eje del discurso es una innovación de estos frescos. El tema había aparecido en otros conjuntos murales de Orozco y otros pintores, pero nunca, como aquí, la pintura se había propuesto a sí misma como ciudad virtual. En esta narración telescopiada los cambios de dimensión señalan un argumento: la modernización de la ciudad. El espectador entrará a la capilla por el poniente y encontrará del lado derecho una vista del edificio de la Universidad con una cartela conmemorativa de los murales de Orozco. Del lado izquierdo verá *Incendio*: la vista aérea de una calle tapatía, con varios edificios en llamas, al fondo de la cual asoma la silueta negra de un edificio moderno. (II. 302) El tablero podría tener su fuente en la portada

de la revista tapatía *Patrimonio*.¹³⁹⁵ (II. 301) Orozco no mitigó la violencia que implicaba esa irrupción de lo nuevo. "La rueda", símbolo por excelencia del progreso, convive con representaciones más conservadoras: a la izquierda, una alegoría de la ciudad colonial,¹³⁹⁶ a la derecha, un detalle de la fachada del Palacio de Gobierno. (II. 303) En ambos casos, la ciudad aparece contrapuesta al progreso. En el otro brazo de la nave, la caridad del obispo Cabañas convive con un pedestal que, si bien no está coronado por algún monumento, se halla invadido de una turba de líderes. (II. 304) La escena del obispo y su ejército de miserables tiene frente a sí la más moderna de las manifestaciones políticas. ¿Y qué decir de la cabalgata apocalíptica que se cierne sobre las azoteas?

Orozco no era el único en ver con poco agrado la nueva imagen que poco a poco iba cobrando la ciudad. Agustín Basave se quejaba en 1938 de los edificios modernos que afeaban la Plaza de Armas.¹³⁹⁷ La remodelación de esta última había sido

1395 Dicho título aludía a la propiedad privada, que al parecer de sus escritores se veía seriamente amenazada por las ideas comunistas del gobierno de Cárdenas. Fernando Amicis Latordere, "Otra teoría más", *Patrimonio*, Guadalajara, 1 de mayo de 1939, p. 8; Ontófilo, "El momento es propicio", *Ibid.*, 1 de abril de 1939, p. 5; Fernando Amicis Latordere, "Razón del orden social", *Ibid.*, 1 de abril de 1939, p. 11.

1396 Ramón Mata Torres, *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*, Guadalajara, s.p.i., 1988, 90, sostiene esta interpretación sobre la que considera que se trata de alguna leyenda, como "la Llorona". Me parece que no se trata necesariamente de posibilidades opuestas entre sí: el mito o la leyenda, y la alegoría, pueden sostenerse mutuamente en la misma imagen. En cambio, sí me parece excesiva la pretensión de dicho autor por que esta sea "la Guadalajara adolescente". La equiparación del "progreso" con las etapas de la vida humana pertenece a un pensamiento positivista que está en las antípodas del Hospicio Cabañas.

1397 Agustín Basave y Vargas, "Habla el público, el atractivo de Guadalajara", *Las Noticias*, 6 de agosto de 1938, p. 3, 4.

motivo de un agrio debate pocos años antes. El Ayuntamiento quería construir una plaza neocolonial. Efraín González Luna encabezó la oposición de los comerciantes. En la sesión en que se dio a conocer el proyecto, desechado de inmediato, Miguel Campos Kunhardt no se dejó impresionar por el "colonialismo":

...Expuso que, en su concepto, la Plaza de Armas ha perdido toda su importancia y que en esa virtud no se justifica la cuantiosa erogación que se pretende para construir una plaza de estilo colonial a la que nadie concurriría, ya que el pueblo ha tomado como centro de reunión y de divertimento el Parque del Agua Azul, lo mismo que el Parque de la Revolución, sitios ambos que ofrecen grandes atractivos.¹³⁹⁸

La oposición conservadora a un proyecto neocolonial es perfectamente lógica. Por una parte, como reflexionó *El Informador*, habría sido una construcción falsa que hubiera implicado, entre otras cosas, la destrucción del kiosco y de los viejos faroles de la plaza. Pero lo más desagradable a los ojos de los tapatíos era lo que *El Informador* llamó "el cambio de un jardín en plazuela."¹³⁹⁹ Esto era tanto como cambiar su uso: la plazuela tendría como finalidad más evidente la realización de manifestaciones políticas. Así, sugirió que mejor se compusieran sus prados y, por si las dudas, se colocaran más bancas. Su objetivo era, sin duda, que el Estado no pudiera manipular en su entero provecho este espacio público.

Un par de edificios constituyen un verdadero emblema de la complejidad de esta discusión. La casa de José Guadalupe Zuno,

¹³⁹⁸ "Fue clausurado el proyecto de la 'Plaza Colonial'", *Las Noticias*, 4 de septiembre de 1935, p. 1. Véase también "No se cree oportuno transformar en 'colonial' la Plaza de Armas", *El Informador*, 4 de septiembre de 1935, p. 1; "Un proyecto inoportuno", *El Informador*, 6 de septiembre de 1935, p. 3.

¹³⁹⁹ "Un proyecto inoportuno", *El Informador*, 6 de septiembre de 1935, p. 3.

cabeza de revolucionarios, masones y jacobinos, está edificada en estilo neocolonial. Por el contrario, la de Efraín González Luna, futuro líder nacional de la disidencia "conservadora", es obra de Luis Barragán y, desde luego, muy modernista. Pese a esa desconcertante diferencia, ambas se encuentran sobre la misma calle, a pocas cuadras una de la otra; y esa calle se llama José Guadalupe Zuno. Como la casa de González Luna también tenía una entrada de servicio por la calle de atrás, esta última llevó el nombre del connotado líder panista. Las dos casas están en el sector Juárez, al occidente de la Calzada Independencia, donde están las colonias de clase media y pudiente, trazadas de acuerdo con las ideas de los utopistas franceses del siglo pasado: higiénicas, con calles espaciosas.¹⁴⁰⁰ En ellas se podía ver la imagen de modernidad que parece haber entusiasmado a la revista *Patrimonio*, y que ya había sido celebrada años antes por Enrique Martínez Ulloa. En el futuro, la toma de decisiones acerca de la traza de la ciudad habría de permitir la ansiada reconciliación entre las élites tapatías, al crearse un Consejo de Colaboración Municipal cuya importancia ha sido percibida por Daniel Vázquez.

En efecto, después de las fuertes tensiones y diferencias entre la sociedad civil y los gobiernos revolucionarios surgidas en Guadalajara, especialmente las que se derivaron de la guerra cristera (1927-1929), el conflicto religioso, las luchas ideológicas por el control de la educación (1933-1939) y a causa del reparto agrario que se da intensamente en los años treinta en el estado de Jalisco, esta sociedad civil tapatía encontró su MODUS VIVENDI de un modo decoroso, un camino de reconciliación. Y lo encontró con motivo de la ciudad, SU ciudad, a través del propósito de mejorarla, EMBELLECERLA, PONERLA

¹⁴⁰⁰ Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, Guadalajara, México, El Colegio de Jalisco, 1989, p. 61-2 y 95.

A LA ALTURA, etcétera.¹⁴⁰¹

Así, lo que estaba en juego ante la imagen de la Ciudad era, más que su "modernización", la conciencia de clase de sus élites. No es que Orozco quisiera apuntalar tal sentimiento corporativo, sino que se ubicó en esa importante discusión acerca de la imagen urbana. Las diferencias de estilo arquitectónico eran la piedra de escándalo de una naciente "sociedad civil" que, poco a poco, iría señalando su predominio social y político mediante reformas urbanas y planes de conservación del "patrimonio", tanto el de la cultura como el del capital.

Alegoría y narración

En las bóvedas hay alegoría, en los muros, narración. Unas tienen, respecto de los otros, la misma relación que la mitología tiene con la historia. No es porque sus episodios sean fantásticos: también en el muro oriente del brazo norte hay una cabalgata voladora totalmente fantástica; mejor dicho: milagrosa. Se trata casi seguramente de una alusión a la ayuda que prestó el apóstol Santiago a los primeros tapatíos en contra de los caxcanes.¹⁴⁰² Pero entre las representaciones de las bóvedas no hay ninguna que tenga esa especificidad narrativa; en todas, en cambio, se impone la relación entre las figuras de la propia composición para mostrar el significado. Son *alegorías*: imágenes complejas que sirven para demostrar un argumento. Estas tienen una lectura evidente: Felipe II besa la cruz que sostiene su corona; Hernán Cortés aparece como hombre mecánico, inspirado por el mismo ángel que, en otro tablero, lleva el alfabeto como complemento de una cruenta evangelización. (II. 305) Una víctima es sacrificada a Coatlicue; pero en el tablero de abajo, dos franciscanos posan con otros tantos cadáveres de indios, mostrando la crueldad del Dios de los cristianos. En uno de los muros testeros de la nave, decoran el luneto las figuras sedentes de dos guerreros; debajo de ellos, una estaca traspasa un plano. (II. 306) En el otro extremo, se sientan en el luneto dos figuras a las que usualmente se ha identificado como Cervantes y El Greco; debajo de ellas, un plano se retuerce alrededor de una línea, en representación de la creatividad que armoniza con las golillas de los personajes y con el papel que lleva uno de ellos en la mano. (II. 307)

Si cada una de las alegorías tiene un sentido fácil de encontrar, es menos

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 166; véase también p. 53. Las mayúsculas, en el original, son inteligentes: en efecto, para las élites se trataba de "SU ciudad".

¹⁴⁰² La leyenda se recoge en José Cornejo Franco, *Guadalajara colonial*, Guadalajara, Cámara Nacional de Comercio e Industria de Guadalajara, 1938, p. 46.

transparente la narración del conjunto y su significado. Hay muchas zonas oscuras. Orozco no quiso permitir una lectura minuciosa y definitiva: los tableros establecen relaciones inesperadas. Sus frecuentes reiteraciones crean numerosas lecturas y matices posibles de la misma imagen; pero esas reiteraciones no son amables, corteses, como las bellas maneras que la crítica de arte creía ver en sus formas.

Ícaro y la carretera

Ahora es necesario revisar la compleja iconología del conjunto. Después de varios cientos de páginas, sería una majadería para el lector que esa revisión fuera minuciosa y ocupara varios cientos más. Reconstruiré el sentido general de la alegoría a partir de algunos tableros, y después haré una interpretación general del conjunto.

La rueda

Comencemos por uno de los tableros de los muros, titulado *La rueda del tiempo*. (II. 299) Muestra una rueda resplandeciente sobre varios estratos de vestigios. La alegoría choca con el carácter narrativo de los muros. Indica a las claras que el discurso principal se refiere a la tecnología tanto como al poder; conclusión que se refuerza si se miran los numerosos autómatas armados de las bóvedas. La rueda, sin embargo, no es militar. Su violencia no es sólo la violencia de la conquista; es la violencia aún mayor traída con el alfabeto y la cruz: con la civilización; es la violencia que mata culturas y creencias, no sólo la que destroza cuerpos.

La rueda, aunque parezca ingenuo a estas alturas de la historia tapatía y nacional, seguía siendo un símbolo de progreso importante y específico. Durante el sexenio cardenista se inauguró la carretera México-Laredo, que dio lugar a esperanzas renovadas de modernidad para todo el país. El gobernador Topete, por su parte, impulsó un programa local de carreteras. Más allá del impacto real de estos proyectos, de la longitud o calidad que efectivamente haya tenido la cinta asfáltica, importa la centralidad que adquirieron en el discurso oficial: la carretera traería el progreso, como apenas medio siglo antes se había dicho de los ferrocarriles. Numerosas excursiones de hombres de negocios

californianos fueron paseadas por todos los puntos del recorrido, y eran noticia habitual en las primeras planas de los periódicos.¹⁴⁰³ Se suponía que la carretera modificaría cuanto encontrara a su paso, tal como antes se había vaticinado que el ferrocarril acabaría con esa sociedad colonial que, a decir de la élite moderna del país, todavía resollaba. A mediados de 1936, Orozco le manifestaba a un amigo su hastío de "los turistas que vienen a lo de la carretera de Laredo."¹⁴⁰⁴

En este contexto, se generó una profusa iconografía del automóvil. Las compañías llanteras publicaban anuncios donde un gigantesco neumático era mostrado como sol naciente, o bien se encontraba en la cima de una pirámide y era venerado como un dios. A esta última variante se sumó un timbre conmemorativo de la Carretera Panamericana, que también mostraba la rueda de la cúspide como un sol. El tablero de Orozco aludía burlescamente a ese entusiasmo progresista. (II. 308 y ss.)

En las bóvedas, la representación de la tecnología no tiene un carácter emblemático tan restringido: es mucho más "transparente". Al pintarla junto a los monstruos de la naturaleza y de la sociedad, le daba vida propia y la convertía en "Naturaleza", como había hecho en el Palacio de Bellas Artes. Las armaduras se amontonan y, en una de las bóvedas, es imposible reconocer una figura completa: todo es un amasijo de espadas y

cuerpos metálicos. (II. 300) La maquinaria se ha vuelto hacia sus propios fines. Las invenciones de Dédalo han cobrado vida y lo han hecho prisionero, pero esa vida es caótica y no permite reconocer una personalidad.

La contraposición entre cuerpos desnudos y cuerpos mecanizados rima el desarrollo de este tema. Para comprenderlo, nos sirve un combate que se desarrolla en el extremo izquierdo de la bóveda del caballo bicéfalo. (II. 311) Se trata de la lucha entre un indio y un autómatas, tema que borda sobre uno de los tópicos preferidos por Orozco: la lucha entre las fuerzas opuestas que gobernaban al hombre. En otros tableros, la lucha es menos pareja: el acero ha cumplido su tarea y los cuerpos aparecen vencidos o descuartizados.

En las pechinas de la cúpula se ve a cuatro hombres desnudos y armados que escalan las paredes de una gruta y miran hacia arriba con anhelo. (II. 312) Sobre ellos, en el tambor de la cúpula, las artes de Dédalo muestran su otra cara: la creatividad aparece como sinónimo de ascenso, las esculturas, jarrones y personajes apuntan hacia arriba. Como se recordará, el mito de Dédalo e Ícaro narraba cómo el primero, artífice del Laberinto minóico, había quedado encerrado dentro del mismo. Hacendoso, había fabricado unas alas de cera y plumas para escapar con su hijo Ícaro. El chaval, entusiasmado con el juguete nuevo, había olvidado la advertencia paterna de no acercarse demasiado al sol, por lo que sus alas se habían derretido en pleno vuelo, haciéndolo caer.¹⁴⁰⁵ En el mural, el ascenso de Ícaro lo reconcilia con las fuerzas elementales de la naturaleza. Es un ascenso

¹⁴⁰³ Por ejemplo, en un importante diario tapatío se decía que... " Es un hecho que aquellas comunidades que cuentan con un mejor sistema de comunicaciones en la actualidad, son las más prósperas. Los buenos caminos acortan las distancias, ahorrando dinero y molestias. Facilitan lo mismo los intercambios de mercancías que los intercambios de ideas. Garantizan la estabilidad de un gobierno, por la facilidad que hay en un momento dado para el transporte de tropas y elementos que tiendan a suprimir cualquier movimiento de carácter revoltoso. país con buenos caminos, es país que está dentro del radio de progreso moderno. "La importancia de la carretera de Laredo", *Las Noticias*, 19 de junio de 1936, p. 3, 4.

¹⁴⁰⁴ Citado por Cardoza y Aragón, Orozco, p. 294.

¹⁴⁰⁵ Los diccionarios de mitología que consulté son poco explícitos sobre el mito de Ícaro. La información anterior la obtuve del "Perseus Project, Tufts University", (URL=<http://hydra.perseus.tufts.edu/cgi-bin/engindex>), tal como estaba el 27 de abril de 1998. Dicho instrumento atribuye el mito de Ícaro al pseudo-Apolodoro.

que lo libera de la confusión, el parloteo y las máquinas. Ícaro sube desnudo; aunque nada en la historia es definitivo, como veremos.

Género y poder

Casi todas las figuras del Hospicio son masculinas.¹⁴⁰⁶ Hay muy pocas figuras femeninas, y éstas aparecen como caricaturas: en la multitud que se dirige al Obispo y el ángel que inspira a Cortés y al franciscano. Incluso la tierra es masculina (en la base de la cúpula, il II. 321). Los "principios" que quiso representar Orozco venían vestidos con atributos de poder, ferocidad o creatividad que, en ese mundo lleno de símbolos y misterios, se consideraban netamente masculinos. Ramón Mata Torres percibió perfectamente el sentido más importante de esta masculinización, así como a quién se oponía:

Orozco empleó en la representación de los elementos, figuras masculinas, viriles, que expresaran fuerza. No quiso pintar mujeres de vientres dilatados y senos exuberantes. Quería estructura y hueso, fuerza expresiva y poesía humanizada.¹⁴⁰⁷

Más que la "fuerza" y la "virilidad", me interesa la analogía entre el cuerpo y la "estructura". Es precisamente el asunto: la arquitectura, sólida y estable, es comparada con el cuerpo; especialmente en los "revolucionarios" que escalan por las pechinas y en las figuras de la tierra, el agua y el viento, que arremedan la circunferencia de la cúpula. Los guerreros y escritores que se sientan en los lunetos de los muros testers apoyan las manos en sus rodillas, como si fuesen contrafuertes de las ventanas. La figura de pie del obispo Cabañas es el equivalente de la

torre de San Felipe, en el muro del ala opuesta. Notemos, de paso, que esa analogía se ha vuelto transparente.

Como insinúa Mata, Orozco estaba siguiendo un camino distinto al de Rivera. En la escalera de la Secretaría de Educación Pública podía verse una historia parecida, pero en términos harto distintos. El ascenso de Rivera era, y seguiría siendo, un ascenso fundamentalmente masculino. En su mundo no faltaba el principio femenino, casi siempre atribuido a la tierra y al agua (como es convencional); y la cópula sagrada era insinuada como origen y final de la historia. En la Escuela Nacional de Agricultura, representó al héroe fecundando la tierra con su sacrificio. Era el mismo mundo de Orozco: un mundo de iniciados. Pero en la obra de Orozco, en toda su obra de Guadalajara, no será nada sencillo encontrar algún principio femenino. Son masculinos los héroes, los maestros, los esclavos, los elementos, las masas (casi siempre), los líderes, los sabios, los payasos, los curas, los obreros y los rebeldes. No es un mundo que incluya muchos principios femeninos: no hay mezcla ni hermafroditismo, lo que sería normal en este contexto, sólo masculinidad.

Orozco usa la omisión como principal operación retórica, tanto en la forma (omisión del color en los muros) como en el contenido (omisión de lo femenino). En el siguiente paso, efectúa una permutación (lo masculino por lo femenino en la figura de la tierra) que brinda una nueva fuerza a sus imágenes.¹⁴⁰⁸ La novedad de esta permutación hilvana el relato. Su importancia era la suficiente como para hacer a Orozco destruir uno de los tableros ya terminado, o casi, y sustituirlo por la paternal efigie de Felipe II. (II. 313) A este laberinto le faltaba su Minotauro que, como el de la leyenda, se preocupara por los

¹⁴⁰⁶ Que ya había señalado Mata Torres, *Los murales de Orozco*, p. 122.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*

¹⁴⁰⁸ Para el interesado en esta retórica remito al manual del Grupo M, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, especialmente el cuadro de la página 95, que resume la primera sección del libro.

atributos de su poder.

Un análisis de género riguroso no se conformaría con esa ausencia: buscaría, de todas maneras, lo femenino; y al no haber más que pocas mujeres, trataría de encontrarlo en otra parte. Las conclusiones que expuse acerca del Palacio de Bellas Artes autorizarían a pensar que lo femenino es la tecnología. El ángel simbolista que inspira a Cortés podría comprobar tal idea. Así, lo masculino sería la naturaleza (los destructores caballos monstruosos); y lo femenino la tecnología. Pero tal conclusión sería, en este caso, endeble (también hay un caballo mecanizado). Me parece que aquí lo significativo es la sobremasculinización. Debemos recordar el nerviosismo de los críticos ante su mural de Bellas Artes, que pudimos explicar precisamente por la inversión de categorías en aquel mural. Aquí no se hace énfasis en tal inversión. Las categorías opuestas, y hay muchas, no son presentadas como extremos de una dualidad irreconciliable. Hay que insistir: no hay claroscuros, los contrastes entre luces y sombras están mitigados; también lo están las oposiciones entre distintas categorías.

Raza e historia

El crucero de la capilla tiene varios tableros que refieren al México antiguo, pero también en general, a la barbarie: sacrificios humanos, antropofagia, danzas de indios enloquecidos y ataviados con penachos. (II. 314 y s.) A veces aparecen junto a la pirámide; en otros tableros Orozco les ha puesto como fondo un paisaje urbano moderno: son la barbarie civilizada, ¡pero no pueden entrar a la Ciudad vestidos así! Los orígenes de esta imagen pueden remitirse a las caricaturas que hacía *El Ahuizote* de los concheros guadalupanos: bárbaros mantenidos como bárbaros por el clero bárbaro. (II. 317) Los tableros de

Orozco se oponen a las visiones de la antigüedad que había pintado Diego Rivera. El pensamiento de este último, arraigado en el positivismo, concebía cada etapa de la evolución como un mecanismo completo. Por eso es frecuente que sus paisajes antiguos sean vistos como utopías (no siempre lo son). Que el tablero de Orozco remita a *El Ahuizote* hace pensar en otra tradición de pensamiento: el liberalismo "puro" del siglo XIX. A diferencia de Rivera, Orozco no era evolucionista. Las fuentes de su progresismo eran dieciochescas.

La explicación anterior no es nueva ni suficiente. En su autobiografía, publicada en 1942, cuando ya había reflexionado y pintado más cosas sobre estos temas, Orozco dedicó un capítulo a lo que pensaba sobre la Conquista de México. Deploró la división de los historiadores en "hispanistas" e "indigenistas", que le parecía artificiosa. Tanto la raza "española" como la "india" eran la abstracción de muy numerosos grupos. "Lo español no es una sola raza, sino muchas y muy diversas". "Lo español" no era raza sino principio cultural: la hispanidad.

Las razas indígenas no serían otra cosa que un sumando más en el total de razas que forman lo hispánico, en la misma categoría y derecho que cualquiera de ellas. Ya no habría por qué hablar del león y sus cachorros, o de la madre y sus hijos. Todos seríamos el león y todos la madre España, de Cataluña al Perú y de Chihuahua a la Patagonia. La metrópoli podría ser cualquier lugar del mundo en donde gente hispánica viva su vida, piense lo que piense, ame lo que ame.¹⁴⁰⁹

Pero los indigenistas, según Orozco, suspiraban por la antigüedad sanguinaria de los aztecas; imaginaban una conquista incruenta en la que, lejos de reprimirse las culturas indígenas, se habrían impulsado:

¹⁴⁰⁹ Orozco, *Autobiografía*, 77.

De esta manera se habrían ahorrado los tres siglos de la aborrecida colonia y estaría en pie todavía el gran Teocalli, bien desinfectado para que la sangre e los sacrificados no se pudriera y poder hacer morcilla fresca con la misma, en una fábrica que ocupara el sitio que malamente ocupa el Monte de Piedad.¹⁴¹⁰

La "cultura" indígena, para Orozco, simplemente no existía como tal, a menos que se integrara al generoso tronco de la hispanidad. El indigenismo se le antojaba danza de salvajes ebrios y enmascarados, o bien simple intento de restituir la práctica del sacrificio humano.

La discusión acerca de *lo español* fue un debate que modificó la vida intelectual en todos los países de habla española con la misma amplitud que lo habría hecho un cambio climático. El estallido de la Guerra Civil Española provocó una reflexión ininterrumpida que abarcó los más diversos ámbitos, desde la gacetilla vespertina en el atroz *Últimas Noticias* hasta el aula de la Facultad de Filosofía y Letras. De este lado del Atlántico, intelectuales de todas las tendencias elaboraron una multitud de explicaciones. En todo el mundo occidental, "izquierda" y "derecha" fueron, durante los tres años de conflicto, partidos que se definieron por las simpatías que se tuvieran respecto a la Península. En las antiguas colonias españolas, esa toma de posición se subordinaba a la más añeja que dividía a "conservadores" y "liberales" o, por decirlo como López Velarde, "católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la era terciaria". Así, Antonio Castro Leal reflexionaba en 1936:

Las semejanzas con ciertos períodos de nuestra historia son demasiado visibles para que precise indicárlas. También el pueblo de México tuvo que vencer, a costa de cruentos y prolongados sacrificios, la resistencia que opusieron las clases feudales al

desenvolvimiento normal de su progreso; también nuestro país hubo de sufrir la crisis dolorosa de insurrección militar, por medio de la cual el antiguo Ejército pretendió erigirse en árbitro de los destinos populares, e intentó contener el curso impetuoso de la reforma agraria, sin la cual ningún adelanto económico ni social hubiera sido posible. Toda la propaganda calumniosa que el conservadurismo internacional hizo en torno de la Revolución Mexicana, fué insuficiente para desfigurar de modo permanente la verdad, nuestra verdad, que al fin se impuso a la faz del mundo, y mucho más para quitar a nuestro pueblo la voluntad de pelear por el derecho a vivir humanamente, que sus amos le negaban. Ningún mexicano de inteligencia y de corazón dejará de percibir la semejanza entre nuestra situación de 1913 y la actual del pueblo español.¹⁴¹¹

Las reflexiones de Marcelino Domingo,¹⁴¹² León Felipe¹⁴¹³ y Juan Marinello,¹⁴¹⁴ los tres dedicados de lleno a la propaganda continental, insistían sobre ese paralelismo. La defensa de la República era presentada como defensa de la cultura y, en seguida, de la verdadera hispanidad. Decía Octavio Paz:

Así, los años del Coloniaje, transcurren, para México, como la lenta maduración de su ser, de su propio y vivo ser; y como un nuevo cuerpo y un nuevo espíritu nosotros la vemos en esos días. El régimen económico que vivía México era vuestro propio régimen, ese que ahora vosotros aplastáis por todo lo que tiene de opresor, de injusto e inhumano. El proceso independiente de México ha sido semejante al vuestro. Y ahora, después de cuatrocientos años mi país busca su propio rostro, su

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴¹¹ Antonio Castro Leal, et al., "México", *Futuro*, de octubre de 1936, p. 18.
¹⁴¹² Marcelino Domingo, "La ejemplaridad de España", *El Nacional*, 27 de enero de 1937, p. II.1.
¹⁴¹³ León Felipe Camino, "Good Bye, Panamá", *El Nacional*, 5 de octubre de 1936, p. II.1.
¹⁴¹⁴ Juan Marinello, "García Lorca, gracia y muerte", *El Nacional*, 22 de octubre de 1936, p. II.1; Juan Marinello, "Por qué debemos ayudar al pueblo español", *El Nacional*, 15 de enero de 1937, p. II.1.

verdadero cuerpo, su voz propia. Y sabe que eso sólo será posible mediante la guerra, mediante la lucha contra todo lo postizo y ajeno, y, también, contra lo falsamente nacional, contra lo que no puede contener al Hombre y a la Revolución. Sabemos los mexicanos que la lucha por el Hombre es, al mismo tiempo, la lucha por salvar lo propio, lo español o lo mexicano, lo que no se vende ni se traduce.¹⁴¹⁵

Nada más adecuado que la metáfora del horizonte para referirnos a este panorama intelectual: era la vista que los hispanoamericanos creían distinguir del otro lado del mar. Era ese horizonte, esa tierra, la que estaba a la vista de Orozco cuando pintó sus frescos y, también, cuando escribió *Autobiografía*. El suyo era, como el de Paz, un hispanismo distinto al de las sacristías, las procesiones, los ciriales y los toros el fin de semana; opuesto al de los intelectuales mexicanos que habían simpatizado con Franco por razones parecidas. Para ellos también, el conflicto que los enfrentaba al Estado mexicano era semejante a la Guerra Civil. La disputa ideológica de los "nacionales" y los "republicanos" era, en México, una disputa por la herencia, por la legitimidad.

Paz, León Felipe y otros intelectuales no siempre compartieron el racismo que ve plumas y sacrificios humanos detrás de todo lo que no es occidental. No obstante, el hispanismo republicano también tenía sus formas de intolerancia racial. Como la insurrección falangista había venido de África, la retórica de la izquierda siempre quiso presentarla como una cena de negros. A este respecto me parecen especialmente importantes las caricaturas de *El Nacional*. (II. 318 y s.) Muestran a la Guerra Civil como una Reconquista y, a la vez, como una defensa de la Nación contra los bárbaros. Su

obsesión por contraponer al Negrito Sandía con el Cid Campeador no permite otra lectura. Cuando Orozco decía que tal vez los huicholes, mixtecos y chamulas debían considerarse a sí mismos como españoles, como a su juicio (no muy informado) lo hacían los catalanes y vascos, estaba, en esa cuestionable estructura de categorías raciales y nacionales, proponiendo que los indios fueran ubicados del lado de la civilización. Y si los antropólogos persistían en cantar las excelencias de las culturas indias, entonces había que recordarles que la lucha de la izquierda era, precisamente, una lucha de la Civilización contra la Barbarie.

Tal vez esa intolerancia sea el origen de la que hoy nos agobia; y acaso así podría explicarse que la guerra contra los indios sea apoyada hoy por una parte de la izquierda mexicana. Ese importante problema escapa a este ensayo, y no debe hacernos perder de vista una de las consecuencias más importantes de este problema, en lo que se refiere a la pintura de Orozco. Este discurso suponía que la cultura, a diferencia de la civilización, era un sistema general de referencias no tenía contradicciones irresolubles. Orozco tenía objeciones contra la máquina, no contra las letras; o bien contra los textos sagrados, no contra la literatura secular; contra Dédalo, no contra Fausto. La alusión al Greco de algunos muros¹⁴¹⁶ refuerza el sentido de la hispanidad, una hispanidad por cierto distinta de la que se muestra en las bóvedas. El principio de hispanidad estaría dividido en los extremos de la creatividad y la destrucción arbitraria. La ciudad, el laberinto, sería creación; pero llevaría siempre implícito el pecado destructivo de la tecnología y la

¹⁴¹⁵ Octavio Paz, "Raíces españolas de los mexicanos", *El Nacional*, 7 diciembre 1937, p. II.1.

¹⁴¹⁶ Particularmente en el que Mata Torres llama "La Guadalajara Adolescente", *Los murales de Orozco*, 91, y en el que Justino Fernández, *Orozco, forma e idea* vio claramente la influencia de *La visitación*, de El Greco. Los tableros de *Felipe II*, *El fraile* y *Los misioneros* son otros tantos tableros que aluden al famoso pintor español.

guerra.

En uno de los muros hay tres manifestaciones políticas modernas. Los dictadores que las dirigen tienen algo en común con los danzantes indios de los lunetos: su gestualidad y su vestuario exótico. (II. 299) También comparten el anonimato. Esos minotauros son la *multitud* de tiranos o de dioses sanguinarios. Están inspirados en la serie de estampas alusivas al *Ubú Rey* de Jarry, que realizó Georges Rouault. (II. 320) Además del exotismo caricaturesco de Ubú, a Orozco lo entusiasmaba la religiosidad explícita en la gráfica de Rouault.¹⁴¹⁷ Tanto en este caso como en el de El Greco, cultura y civilización aparecen como extremos equiparables a los de hispanismo y barbarie. Mal que nos pese, a fines de los años treinta Orozco era racista y era, también, de izquierda; era racista porque era de izquierda. La pirámide era el antecedente del todopoderoso Estado moderno, qué lejos estamos de Anita Brenner. El dictador era, siempre, el Minotauro. Esa forma de pensar no ha desaparecido del todo: poco después de la matanza del 2 de octubre de 1968, Octavio Paz quiso demostrar que esa infamia fue un renacimiento de los sacrificios humanos de los mexicas.

Icaronte Faédalo Satatustra Minotanás

Veamos ahora la cúpula de la capilla. (II. 321) ¿Es, como sostienen los ayudantes del pintor, simplemente una representación de los cuatro elementos?¹⁴¹⁸ Sí, pero no

¹⁴¹⁷ Años antes, le había escrito a Jean Charlot desde Nueva York: "Dime una cosa: ¿conoció Rouault cosas mexicanas, como por ejemplo los santos de los templos, el cristo azotado de semana santa, estampería popular o pintura de pulquería?". Orozco, *El artista en Nueva York*, p. 17.

¹⁴¹⁸ Mata Torres, *Los murales de Orozco*, p. 120. El maestro Jorge Martínez sostuvo la interpretación en entrevista personal. La tierra sería una figura que, a simple vista, es difícil distinguir, volteada y boca

"simplemente"; no hay representación "simple" de ese tema clásico de la alegoría y la emblemática. En una de las secciones del tambor aparece una figura alada que cae envuelta en llamas: Ícaro en picada. (II. 322) En los demás tableros del tambor el nacimiento del drama se asocia al nacimiento de las mieses. Artes y oficios como la pintura, la alfarería, la escultura y la arquitectura son presentados como actividades de las que resulta la edificación de monumentos. (II. 323) En este discurso acerca del arte y la tecnología, el mito de Dédalo e Ícaro modifica la figura del hombre en llamas y el significado del conjunto. Los frescos muestran una mitología sobre el nacimiento, la transmisión y la muerte de las culturas. La Ciudad de Guadalajara, la ciudad en general, es el laberinto moderno. Podemos ver puntos de referencia: un rascacielos, la torre de San Felipe, la Universidad; pero no nos sirven para orientarnos en sus calles. Por las calles del laberinto circulan las masas modernas, pero también las viejas multitudes de miserables, conocidas mucho antes de que la modernidad las politizara y uniformara para el desfile.

Orozco concebía una historia en la que se alternaban ciclos de destrucción y creación; civilización y barbarie; espiritualidad y materialismo. En los corredores del tercer piso de la Escuela Nacional Preparatoria había representado la Revolución Mexicana como una Guerra Civil sin esperanzas definitivas, en la que se alternarían las épocas de construcción con las de guerra despiadada. La misma convicción pasa a través de sus dibujos y obras que retratan la "Revolución Mexicana".¹⁴¹⁹ Por usar metáforas geométricas, Orozco no concebía la historia

abajo sobre el tambor de la cúpula. El agua, el personaje que se apoya en uno de sus brazos y lleva un extraño jeroglífico en la frente. El viento, el que aparece de perfil. El fuego, en fin, sería el hombre que se eleva.

¹⁴¹⁹ González Mello, *Orozco, ¡pintor revolucionario!*

como una línea; la mejor metáfora espacial para describir sus creencias sería la estructura arquitectónica del Hospicio. La historia estaba llena de tensiones irresolubles, estructuras y fuerzas que estaban eternamente sobre los hombres para estorbarles cualquier optimismo. Había, sin embargo, precarios resquicios que facilitaban la huida del laberinto. El mito de la caverna aparece modificado. El hombre de fuego de Orozco pasa del blanco y negro al color; escala esperanzado por las pechinas, busca construir imágenes a través de las artes, y se eleva, en la cúpula, incendiado por la verdad. Pero es su propia ambición la que lo consume, haciéndolo caer de vuelta. Así, une el mito de la caverna con el de Ícaro, y cambia el laberinto por la ciudad.

El hombre en llamas, o "el fuego", como lo llaman sus ayudantes, tiene semejanza con *La ascensión de Cristo*, mural de Corregio en San Juan Evangelista de Parma. La divinidad escapando por una bóveda o una cúpula "abierta en gloria", como en la pintura barroca.¹⁴²⁰ La arquitectura había apoyado las metáforas de Orozco: había hecho plausible la semejanza entre las figuras y su propia estructura y se había prestado a la ambigua comparación con la ciudad. Sin esa representación de la cúpula, que pasa por encima de la estructura, el edificio habría predominado sobre la pintura y esta última

habría sido simplemente decorativa.¹⁴²¹ La cúpula le otorga al espacio una nueva devoción: ya no en provecho de la religión, sino de la cultura; hace evidente que el edificio ha sido violentado para enfatizar su carácter de construcción gratuita, pieza de exhibición. El hombre en llamas cumple los temores expresados cinco años antes por Salvador Novo: esta es una pintura que no sólo mancha la blancura de las paredes, sino que las destruye para modificar el edificio entero. Por eso es importante que la pintura se refiera constantemente a el Greco y a otros pintores occidentales: el discurso general de la obra es acerca de la cultura como totalidad; convierte lo cristiano, lo religioso, en "cultura": en "expresión".

La percepción que tenía Orozco acerca de los problemas aludidos venía filtrada por la teosofía. Schuré, en *Los grandes iniciados*, deploraba la separación tajante entre la ciencia y la religión; tal contraposición le parecía contraria al verdadero conocimiento. A lo largo de la historia habría habido una serie de "grandes iniciados" capaces de ver más lejos que sus contemporáneos; redentores de una historia que se concebía como "un proceso complementario de involución del espíritu en la materia por la creación y de evolución hasta su reintegración en el espíritu."¹⁴²² Aunque en algunos textos teosóficos era posible encontrar alguna idea escatológica,¹⁴²³ es lugar común de las doctrinas ocultistas el rechazo a la concepción absolutamente lineal de la historia. También lo es la creencia en "principios eternos" que

¹⁴²⁰ De manera muy semejante a *La ascensión de Cristo*, mural de Corregio en San Juan Evangelista de Parma. Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, p. 290, rescata esta observación de Laurence E. Schmeckebier. Ese texto de Paz es un buen inventario de todas las "influencias" seguras, posibles y no tan posibles que pudo tener Orozco. Aquí he usado poco el concepto de "influencia", que implicaría una actitud pasiva por parte del artista. He preferido, en cambio, usar términos como "incorporación" o "uso", que me parecen más ajustados a la realidad: lo que importa no es que dos imágenes se parezcan, sino la significación que quiso dar el pintor a la imagen, el aspecto, la composición o la figura que utilizaba.

¹⁴²¹ En el sentido que ese término tiene en la historia del arte: que respeta la *superficie* pintada sin artificios ilusionísticos y de claroscuro que abran un "hueco" en la pared.

¹⁴²² Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en *Orozco, una relectura*, p. 89-96.

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 95, refiere que Schuré avizoraba "...el advenimiento del cristo social o del hombre divino sobre la tierra; es decir, la organización de la Verdad, de la Justicia y del Amor en la sociedad humana, y por consecuencia la pacificación de los pueblos."

regularían la existencia en el cosmos. Imperceptibles para el hombre, dichos "principios" harían sentir su "influencia", y sólo serían comprensibles a través de la metáfora y la alegoría.

Orozco había querido representar a Ícaro desde tiempo atrás. En 1934 hizo algunos bocetos para un mural en Indiana que finalmente no realizó. Ese proyecto se basaba probablemente en el *Dédalo* de Angelos Sikelianos. (II. 324) Un poema del mismo título y autor nos brinda algunas pistas en esta búsqueda iconográfica.¹⁴²⁴ Dicha obra encomiaba la juventud de Ícaro y lo contraponía con el espanto que había causado su audacia entre la masa. Para nuestros fines, estos pasajes son muy importantes:

But if a man who from his earliest years
has said that the heavens and the earth are
one,
that his own thought is the world's hearth and
center,
and that the earth may mingle with the stars
as a field's subsoil with its topsoil, so that the
heavens too
may bring forth wheat [...]

if a man
shut up in a prison built on its own hands—
as the caterpillar on its own will weave the
tomb
in which it shuts itself, seeking through death
wholly to change its nature—if such a man
deep in the Labyrinth has dreamed that wings
have sprouted on his shoulders, and step by
step
his waking mind has wrestled with the dream

¹⁴²⁴ Reed, *Orozco*, p. 290-293, afirma que la obra que sirvió de inspiración a Orozco era un "drama" de Sikelianos traducido por ella misma. No encontré dicha traducción, pero en Angelos Sikelianos, *Selected Poems* (translated and introduced by Edmund Keeley and Phillip Sherrard), Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 89-95, se incluye un poema que data de 1941 (*Ibid.*, p. xviii) No es difícil, sin embargo, que Reed se refiriera como "Drama" a cualquier poema susceptible de ser recitado en público.

until he has mastered it;

and through his body
is spent from all that strain, when he has seen
the dull crowd around him suddenly try to
treat
his awe-inspiring Art, whose end was fixed in
God,
as the mere bauble of an idle mind,
has girded those wings like armor, and slowly
has raised himself, has climbed among the
winds,
reaping them peacefully as with his scythe
the reaper cuts in front of him great swaths of
wheat
over the earth has climbed above the crowd,
above the waves that swallowed up his child,
above even the frontiers of lament, to save
with his own soul of the soul of the world:

then
men untried by suffering, the women,
feeble and embittered women, who speak only
when laying out the dead or at the death-feast,
may both cry out:
"Harsh father, though his sun
was near its setting, still he kept his fearful
course,
hoping to save his own pathetic life."
And others may exclaim:
"he leaves the world,
leaves the settled ways of men, and goes
in search of the impossible."¹⁴²⁵

La inspiración del poema y del mural eran blakeanas. Dédalo aspiraba a reunir el cielo y la tierra, "so that the heavens too may bring forth wheat". Ícaro-Dédalo era un héroe nietzscheano cuyo sacrificio sería lamentado por una masa de esclavos. A este respecto cabe recordar una vez más a Emily Hamblen. Ella había dictado una conferencia en septiembre de 1928, al inaugurarse la primera exposición informal de Orozco en el *Ashram* de Eva Sikelianos. En aquella ocasión, había elogiado lo que le pareció una crítica de la civilización de la máquina. Vale citar el

¹⁴²⁵ Sikelianos, *Selected Poems*, p. 89-93.

recuerdo de Alma Reed:

El arte de Orozco, dijo, se hallaba prácticamente solo llamándonos a encauzar los beneficios de la máquina en la mayor humanización del hombre. Estaba solo desenmascarando la máquina como a cosa calculada; y el cálculo como procedimiento, concluyó, es tan inapropiado para las más vitales situaciones y relaciones de la vida, que no debe permitirse que absorba la conciencia de esta y de las generaciones posteriores.¹⁴²⁶

La interpretación de Hamblen, al menos en el recuerdo de Reed, y la de Orozco fueron, en aquel momento, un poco "humanas, demasiado humanas". Orozco, que no entendió muy bien lo que se estaba diciendo (en parte debido a un problema en el oído), comentó al finalizar la plática que "El arte es el equilibrio que surge espontáneamente a través de un proceso interno, cuando nuestro caos trabaja por lograr una forma orgánica".¹⁴²⁷ Esa "forma orgánica", ya lo vimos, era académica.

Hamblen había publicado en 1911 un libro sobre Nietzsche: *Friedrich Nietzsche and His New Gospel*¹⁴²⁸. Ahí había analizado extensamente, y con alguna desesperación, el laicismo de Nietzsche. Se manifestó fascinada por la doctrina del superhombre, que le pareció profundamente naturalista.

Nietzsche, after centuries of darkness into which men plunged themselves back, has taken up the same task of calling men to the duty of discovering "the significance of Earth". The method, however, now is not the mystical consciousness of the man who sees his own life and the life of the world in perspective;

1426 Reed, Orozco, p. 65. Cito a Reed porque, a pesar de las reservas que expresaré en seguida, cita textualmente varios fragmentos de la conferencia de Hamblen, lo que hace posible suponer que dispusiera de un manuscrito.

1427 *Ibid.*

1428 Emily S. Hamblen, *Friedrich Nietzsche and His New Gospel*, Boston, The Gorham Press, 1911, 195 p.

therefore in those gradations of value and of rank which are essential to an evolutionary process.¹⁴²⁹

No es este el lugar para detenernos en las conclusiones finales de Hamblen a este respecto, que la llevaron, temprana pero seguramente, a una doctrina muy parecida al fascismo: la eliminación de los débiles como un acto quirúrgico, medicinal que, sin embargo, debía darse naturalmente, sin intervención del Estado. Nos importa mucho un aspecto de dicha doctrina, que trae a cuento las ideas de Orozco acerca de la hispanidad.

Nietzsche's social ideal culminates in a united continent in which the highest type shall be the conscious higher European-the pioneer of great politics, the man in whom no local prejudice shall persist, but one who shall use his power only to bring about conditions favorable to the advancement of life.¹⁴³⁰

Pero Hamblen lamentaba sinceramente que Nietzsche hubiera negado cualquier existencia ultraterrena. Vale la pena citarla un poco más:

Nietzsche's social ideal culminates in a united continent in which the highest type shall be the conscious higher European-the pioneer of great politics, the man in whom no local prejudice shall persist, but one who shall use his power only to bring about conditions favorable to the advancement of life.

[...]

I think, then, it may be said that while Nietzsche, in all matters which can be adjudged by biology or psychology, touches his own ideal of seriousness, severity and absolute honesty and thus far may be accounted the most trustworthy guide of modern times, in this question of immortality and a future

1429 *Ibid.*, p. 114.

1430 *Ibid.*, p. 129-131.

world, his intellectual conclusions are tinged with personal feeling. If in any respect he was not entirely a "freed" spirit, perhaps it was in this.¹⁴³¹

Es, como hemos visto, el meollo del problema. Hamblen notaba que, para su ya franca desolación, Nietzsche había negado el valor de los "so-called occult phenomena".¹⁴³² Había negado el valor simbólico, luego tan pormenorizadamente estudiado por ella, de las partes del cuerpo humano.

La máquina como "cosa calculada" era vista por ella con desconfianza. Sin embargo, también Hamblen había puesto el problema en los términos de la Ilustración: Nietzsche era, para ella, además de "profeta", un "filósofo natural"; en consecuencia, había propuesto una filosofía fundamentalmente laica.

Nietzsche insists upon the point that the development and progress of knowledge must come through a continuance of the processes which we call natural and scientific.¹⁴³³

Es una oposición que ya vimos una y otra vez, y que Orozco, al terminar sus frescos del Hospicio, estaba a punto de resolver. En el tambor de la cúpula, los frescos de Orozco muestran el nacimiento de las mieses y de las artes; en ese mismo sitio ubica la caída de un Ícaro incinerado cuyas alas de murciélago lo remiten a los demonios de Blake. Eso permite pensar que el mito es una alusión al renacimiento y al eterno retorno: al Ave Fénix. También permite otra interpretación. La caída de Ícaro es una reconciliación con la tierra, con las fuerzas terrestres que descansan sobre el tambor de la cúpula. Y si es así, este mural no habla, en última instancia, de purificación, sino de comunión. Orozco había subvertido los términos de la primera en su mural de Bellas Artes, la había convertido en

un imposible: había modificado el código, pero también había descompuesto la máquina. Si en el Hospicio no llegó tan lejos, fue porque ahora tenía un proyecto nítido en el que iniciación ya no significaría "purificación", en el sentido que le daba la filosofía hermética: estos murales no elogian el predominio absoluto de la razón. Por el contrario, ésta aparece escarnecida por todas partes. Las llamas que inflaman a Ícaro son las del fuego que los rosacruces y masones habrían llamado "falso" o "frío", pero ese fuego vital, sublunar, era el mismo que hacía jaderar a Vasconcelos y era, además, el único que habría aceptado Luis Cardoza. El hombre universal que éste había exigido tenía que ser alegoría, sí; pero no una representación tan absolutamente racionalista que anulara las secreciones, las vísceras, el trigo y el pan. El ascenso no es la culminación, sino una etapa más. Ya no hay sogas de nudo corredizo, como en la SEP o en la Universidad de Guadalajara: el iniciado puede y debe recorrer de regreso el camino que lo ha llevado al incendio racional. Ni la comunión ni la purificación culminan este proceso sin fin. Si estos frescos son una máquina de crear significación que produce, además, una "realidad virtual"; en última instancia son un artefacto de movimiento perpetuo. Me imagino que esta conclusión no habría disgustado a Justino Fernández: los frescos del Hospicio no sólo son barrocos por sus procedimientos; constituyen, también, una nueva etapa en el pensamiento de Orozco, una etapa francamente mística.

1431 *Ibid.*, p. 189, 191.

1432 *Ibid.*, p. 61.

1433 *Ibid.*

La máquina de pintar... en picada.

Orozco tenía una noción bastante clara sobre la importancia de su trabajo. En una carta dirigida al nuevo gobernador Barba González, en 1939, le aseguró que su pintura en el Hospicio era "...la mayor de todas las ejecutadas durante la época de pintura mural mexicana, iniciada en 1923". Dudo que se refiriera solamente a su tamaño.¹⁴³⁴ Después de tres años de vivir en el margen, de haberse confinado voluntariamente a la ciudad de Guadalajara, estaba en posición de cambiar el orden de las cosas: su nueva obra situaría a Guadalajara por lo menos en una posición semejante a la de la Ciudad de México. Era necesario que en el Hospicio se cerrara un ciclo para que sus tres frescos pudieran verse como un conjunto.

Retomemos ahora el análisis. He dejado para el final un aspecto capital de los frescos del Hospicio: su unidad. El espectador se verá forzado a recorrer la línea con la mirada; a deleitarse con el ir y venir del pincel, pero también a descubrir el horror al final del camino: los cuerpos atravesados, torturados, deformados, mutilados. La retórica orozquiana construyó sus propias condiciones respecto a las figuras: una estaca que atraviesa un plano es como un homicidio; en contraparte, dos cuerpos confundidos y mutilados no sólo son las víctimas de una batalla, su desorden pertenece también a la confusión general de las formas. Este es el mecanismo principal del conjunto: las formas neutras cobran significación; para las figuras, en cambio, el sentido no siempre es fácil de percibir. Tal ambigüedad puede darse porque hay algunos tableros en los que la "lectura" no sólo es posible, sino inequívoca: Felipe II besa la cruz que sostiene su corona; la cruz de un franciscano se convierte en espada; la rueda, instrumento de civilización, descansa sobre estratos de civilizaciones desaparecidas. Junto a estos mensajes categóricos, el espectador no estará tan seguro del sentido de la bóveda

¹⁴³⁴ Orozco Valladares, *Orozco*, p. 379.

donde dioses de todas las culturas se entremezclan, o de los lunetos que muestran la navegación de un barco; le costará trabajo reconocer las figuras de un informe amasijo de espadas y armaduras.

Orozco creó un discurso con un alto nivel de redundancia. Las formas que significan no pueden verse aisladamente; su explicación se encuentra al compararlas con otras formas que se encuentran en otros tableros. La redundancia crea escalas comunes en lo que no es semejante (entre lo figurativo y lo abstracto); las figuras de un tablero podrán ser indescifrables, pero no para un espectador que haya recorrido con cuidado el resto de los tableros. Esta es, auténticamente, pintura que se explica a sí misma: que se muestra desnuda ante el espectador, que enseña sus recursos y trucos, que va al grano y repite el argumento de varias maneras. El código ha sido abandonado: los murales son su propio diccionario.

Un año después de concluir el Hospicio, Orozco contribuyó con seis tableros portátiles para la exposición *20 siglos de arte mexicano*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. (II. 325) Entonces se publicó un folleto con un texto del pintor, "Orozco explains", que en realidad explica muchas cosas:

Una pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos o ideas...

Las formas en un poema están organizadas necesariamente de tal suerte que todo trabaja como una máquina automática, más o menos eficiente, pero apta para funcionar de una cierta manera, para moverse en una cierta dirección. Tal máquina-motor pone en movimiento primero, nuestros sentidos; segundo, nuestra capacidad emocional; y, al fin, nuestro intelecto...

La clave para no interpretar equivocadamente

lo anterior está en el "nada más". El pintor llama la atención sobre lo que es intrínseco a la obra: las formas, por analogía con todas las formas, producirían la significación. Su llamado a ver "nada más" la pintura, ajena a otras narraciones, es para darle el estatuto de "lenguaje". Por analogía con las relaciones "entre palabras, sonidos o ideas", la pintura sería un lenguaje nuevo: una "máquina" de crear significación, primero en la percepción de los fenómenos, después en la expresión de sentimientos y por último en el orden de las ideas racionales o, como en el Hospicio, de las ideas irracionales.¹⁴³⁵

En este texto, "Orozco explicó" el procedimiento empleado en el Hospicio; se avino, por fin, a *explicar*. Es el final de su recorrido esotérico. Seguramente lo inspiraron las ideas de Emily Hamblen, y de ahí las analogías entre los símbolos, los sonidos y las formas. Aquella ensayista norteamericana estaba convencida de que el significado de una palabra se encuentra en su sonido, y de que no hay oposición posible entre significante y significado. Para Orozco, este artefacto retórico tenía gran trascendencia: era el modo de volver, en efecto, "público" su "arte público", como exigían sus amigos poetas de *Contemporáneos*. Orozco abandonó la doctrina hermética de la dualidad y lo hizo en serio: abandonó el proyecto de la purificación y abandonó también el secreto.

Podría objetarse a lo anterior que el texto de Orozco parece afirmar el ideal, bien conocido en el siglo XX, de un arte purificado de toda narración: un arte abstracto. En cierta medida así es, pero las consecuencias de esa afirmación tardaron muchos años en aparecer en sus cuadros. *Dive Bomber and Tank* está muy lejos de ser una composición abstracta. Aunque sus tableros son intercambiables, aunque en ellos las formas

¹⁴³⁵ Tal es el orden que propone en el texto mencionado, *Ibid.*

son "como una máquina", también *representan* una máquina. Son figurativos. Orozco llevó la burla lo suficientemente lejos como para delatarse. Afirmó que el público impenitente seguía pidiendo explicaciones aún cuando no hubiera tema:

De improviso Madame Butterfly y su amigo Rigoletto desaparecen del cuadro-escenario. También se han ido las tristes condiciones sociales. 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, y se le dan explicaciones gratis y generosamente. Rigoletto y las condiciones sociales aún están allí, pero transformados en abstracciones, *revestidos de cubos y conos*, en una parranda surrealista con La Bohemia, Lucia di Lammermour y Madame Butterfly...

Los subrayados son míos. Orozco alude en estas líneas al mismo pintor, me atrevería a decir que al mismo cuadro al que se refiere en su mural. El cuadro, por supuesto, era el *Guernica*, de Picasso, que se había mostrado en el mismo museo el año anterior. El tema (un bombardeo aéreo), la paleta muy austera y la pretensión de hacer una pintura geometrizada y abstracta, con paneles que incluso fueran "intercambiables", y el gesto de pintar en público, hacen evidente que Orozco quería competir con la obra más prestigiosa del arte occidental contemporáneo, que durante décadas fue punto de referencia urbano en Nueva York (lo que jamás logró un muralista mexicano) y especie de propíleo para su Museo de Arte Moderno.

Pero *Dive Bomber and Tank* no es una obra cubista. Es un capricho tecnológico, uno de esos monstruos que Orozco hacía desde que pintó en el Dartmouth College, un delirante animal de guerra que puede ser al mismo tiempo terrestre y volador. Las tres máscaras de la parte inferior, encadenadas de los ojos, la nariz y la boca respectivamente, parecen aludir a alguna esclavitud como la

que deplora Orozco en su texto: "el público se rehusa a VER la pintura. Quiere OÍR la pintura". Las sustituciones y agresiones entre la carne y el acero se cuentan entre sus recursos expresivos más poderosos y se imponen sobre cualquier valor simbólico que pudieran tener las formas en una alegoría, confirmando las decididas afirmaciones de Orozco sobre la utilidad de privilegiar las formas sobre sus posibles referencias literarias. Pero a pesar de su apremiante formalismo, a nadie escapó en ese momento cuál era la violencia en la que estaba pensando Orozco. No era la violencia de las formas contra las formas. París cayó en poder de las tropas alemanas en junio de 1940, y si la intención de Orozco no era referirse a la veloz ofensiva militar de la *Blietzkrieg*, hubo muchos que sí interpretaron su pintura de esa manera. Era muy difícil pensar en ese tema como si tuviera la trivialidad de un argumento de opereta.¹⁴³⁶

No fue sino hasta 1948, cuando pintó *Paisaje metafísico*, que su pintura confirmó sus afirmaciones radicales. En ese cuadro, Orozco volvió a la metafísica racionalista de sus anteriores obras, pero no llegó a él sin desarrollar primero una imagen que me ha sido difícil dejar fuera en este texto: el caos apocalíptico del mural de Bellas Artes, la humanidad, los libros y las armas amontonados en la Universidad de Guadalajara, la guerra civil del Palacio de Gobierno, los revoltijos de acero del Hospicio Cabañas, la caída crujiente del bombardero en picada. Abandonado el proyecto de purificación, sólo quedaba *el desorden*, y Octavio Paz se quejaba:

La claridad del cristal transparente
no es claridad para mí suficiente:
el agua clara es el agua corriente.¹⁴³⁷

¹⁴³⁶ Comunicación personal de Stanton L. Catlin.

¹⁴³⁷ Octavio Paz, "Claridad", en *Libertad bajo palabra*, 1 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1 949, 134 p. Forma parte de una breve "Retórica" incluida en *Asueto*, libro escrito entre 1941 y 1944.

Ese será el tema de la tercera vuelta.

En México, D.F., a 23 de noviembre de 1998.

Fuentes

Archivos consultados

Archivo General de la Nación, México, fondos *Manuel de la Garza*, en catalogación; y *Presidentes, Abelardo Rodríguez*. (AGNM)

Archivo Histórico de Jalisco, Guadalajara.

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Archivo Personal de Carlos Pellicer Cámara, Tepoztlán.

Archivo Personal de Sussanah Glusker Brenner, México.

Centro de Estudios sobre la Universidad, México (CESU), *Fondo Consejo Universitario*.

Syracuse University Library, Syracuse, New York, Department of Special Collections, *Clifford Wight Papers*.

University of Pennsylvania, Philadelphia, Van Pelt-Dietrich Library, Special Collections.

Publicaciones consultadas

La siguiente lista sólo incluye las revistas y periódicos que se citan en el texto, en estricto orden alfabético. Se incluyen entre paréntesis los años que se consultaron, en los casos de publicaciones cuyo título puede repetirse en otras, de otra época; fenómeno que ocurre sobre todo en Guadalajara. También se incluye entre paréntesis la ficha bibliográfica de las ediciones facsimilares que se consultaron. Cuando esas publicaciones se citan a pie de página, su título va seguido de un asterisco.

- Arte y Letras*, México, (1906)
Arte, Guadalajara (1932)
Bandera de Provincias, Guadalajara (*Bandera de provincias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986).
Bohemia, Guadalajara (1920)
Boletín Militar, Guadalajara (1914)
Contemporáneos, México, (1928-1931, *Contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981)
Cúspide, Guadalajara (1936)
Don Cucufate, México, (1906)
El Demócrata, México (1923)
El Diablito Bromista, México, (1903)
El Diario, Periódico Independiente, México (1906)
El Estado de Jalisco, Guadalajara (1936)
El Herald, Guadalajara (1933)
El Hijo Pródigo, México (*El Hijo Pródigo*, 1943-1946, México, Fondo de Cultura Económica, 1983).
El Imparcial, México (1897)
El Informador, Guadalajara
El Jalisciense, Guadalajara (1935)
El Nacional Revolucionario, México; sigue como *El Nacional, Diario Popular*, México. Inicia en 1929. Ambos se citan como *El Nacional*.
El Occidental, Guadalajara (1948)
El Popular, México (1897)
El Tiempo Ilustrado, México
El Universal, México
Excelsior, México
Forma, México (*Forma*, 1926-1928, México, Fondo de Cultura Económica, 1982).
Frente a Frente, México (*Frente a Frente*, [Francisco Reyes Palma, edición e introducción], México, Centro de Estudios del Mov. Obr. y Socialista, 1994).
Futuro, México
Gaceta Municipal, Guadalajara (1935)
Guadalajara, Guadalajara (1947)
Índice, Guadalajara (1936)
La Araña, México (1904)
La Guacamaya, México, (1904)
La Palanca, México, (1904)

Las Noticias, Guadalajara

Mexican Folkways, México

Nosotros, Guadalajara (1938)

Patrimonio, Guadalajara (1939)

Revista Moderna, Arte y Ciencia, México (*Revista Moderna, Arte y Ciencia*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 1987). Se cita como *Revista Moderna**.

Savia Moderna, México (*Savia Moderna*, 1906; *Nosotros*, 1912-1914, México, Fondo de Cultura Económica, 1980). Se cita como *Savia Moderna**.

Taller, México (*Taller*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982).

The New Republic, Estados Unidos (1934)

Vía, Guadalajara (1936)

Vida Mexicana, México (*Vida Mexicana*, 1922-1923; *Nuestro México*, 1932, México, Fondo de Cultura Económica, 1981). Se cita como *Vida Mexicana**.

Entrevistas personales:

Juan Víctor Arauz, Guadalajara, 1994.

Stanton Loomis Catlin, Fayetteville, New York, 1996.

Sussanah Glusker Brenner, México, 1991.

Rafael Gutiérrez Caloca, Guadalajara, 1994.

Jorge Martínez, Guadalajara, 1994.

Ing. Jorge Matute Remus y Elena Villaseñor, Guadalajara, 1995.

Leonard Rieser, Norwich, Vermont, 1995.

Lola Vidrio Beltrán, Guadalajara, 1994.

Bibliografía

- 1910: *el arte en un año decisivo; la exposición de artistas mexicanos*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte, mayo-julio 1991, curador Fausto Ramírez), México, Museo Nacional de Arte-INBA-CNCA, 1991, 150 p., il.
- Acevedo, Esther, "Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros", en Debroise, Olivier, *Otras rutas hacia Siqueiros*(memoria de congreso), México, INBA-Museo Nacional de Arte-Curare, 1996, p.63-73., il.
- Acevedo, Esther, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*(comentario de Mari Carmen Ramírez), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1986, p.171-216.
- Adler, Morris, *El mundo del Talmud*, Buenos Aires, Argentina, Paidós, 1964, 135 p.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban El Coronelazo (memorias)*, 1 ed., México, Grijalbo (Biografías GANDESA), 1977, 613 p., il.
- Alfredo Ramos Martínez (1971-1946), *una visión retrospectiva*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte, abril-junio 1992), México, INBA-Museo Nacional de Arte, 1992, 232 p., il.
- Alquimia y ocultismo*(selección de textos Víctor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernández de Cerro y Casto del Amo), Barcelona, España, Barral Editores, 1973, 422 p., il., (Ediciones de bolsill).
- Anderson, Patricia, *The printed image and the transformation of popular culture 1970-1860*, Oxford, Inglaterra, Clarendon, 1991, 211 p., il.
- Andreae, Juan Valentín, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*(int., trad. y notas Juli Peradejordi), Barcelona, España, Obelisco, 1994, 199 p., il., (Testigos de la tradi).
- Andreas, Juan Valentín, *Fama Fraterrnitatis; Confessio*, México, Ediciones Prisma, 1983, 121 p.
- Arnold, Paul, *Historia de los rosacruces y los orígenes de la francmasonería*(tr. Pilar Ortiz Lovillo, prefacio Umberto Eco), México, Diana, 1997, 325 p.
- Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 281 p., il.
- Azuela, Alicia, "Presencia de Orozco en la sociedad y el arte anglosajones; apéndice documental", en *Orozco: una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p.177-242.
- Azuela, Alicia, "Rivera and the Concept of Proletarian Art", en *Diego Rivera, a retrospective*(catálogo de exposición en el Instituto de Artes de Detroit), Nueva York, W.W. Norton & Company, 1986, p.125-129.
- Baas, Jacquelynn, Los frescos de Orozco en la Biblioteca Baker, (manuscrito inédito), 146 p.
- Báez Macías, Eduardo, "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio", en *Las Academias de Arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p.33-58.
- Bailey, Anthony, "The Art World. The Young Man on Horsback", *The New Yorker*, New York, 05 desconocido 1990, v. 66, n. 3, p.45-77., il.
- Bandera de provincias*(facsimil), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pag. varia p., il., (RLMM).

- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello : Yesos y dibujos de la academia de san carlos, 1778-1916*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, 217 p., il.
- Barnitz, Jacqueline, "Los años 'délficos' de Orozco", en *Orozco: una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p.103-128.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, 1 ed., México, Grijalbo, 1987, 271 p., il.
- Bastian, Jean-Pierre, "El paradigma de 1789. Sociedades de ideas y revolución mexicana", *Historia Mexicana*, 1988, jul-sep, v. 38, n. 1, p.79-110.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención; sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, 170 p., il.
- Beezley, William H., *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico*, 1 ed., Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, 181 p.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores, 1981, 2 v.
- Bindman, David, *Blake as an Artist*, Oxford, Phaidon, 1977, 256 p., il.
- Blake, William, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*(tr. Xavier Villaurrutia), México, Séneca, 1942, 56 p.
- Blake, William, *William Blake: The Complete Poems*(ed. Alicia Ostriker), Londres, Inglaterra, Penguin Books, 1977, 1071 p.
- Bowles, John P., "The Rembrandt Research Project: Corrupting or Creating a Corpus?", en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p.489-509.
- Bozal Fernández, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, 234 p., il.
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1973, 138 p.
- Brecht, Bertoldt, "Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese", en *Scritti teatrali*, Milano, Einaudi, 1979, p.72-83.
- Brenner, Anita, *Idols Behind the Altars*, 1 ed., New York, Payson & Clarke, 1929, 359 p., il.
- Burckhardt, Jacobo, *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1984, 317 p., il., (Sepan cuantos... 441).
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*(tr. Michael Shaw, foreword Jochen Schulte-Sasse), Minneapolis, University of Minnesota, c. 1984, 135 p.
- Calatayud B., Rubén, "Napoleón Pedrero Fósil", *La Última, Córdoba, Ver.*, desconocido 1996, n. 6, p.13-15.
- Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana*(facsimil de la 1ª edición, México, Talleres Gráficos de la Nación-SEP, 1928), México, CNCA-INBA-CENIDIM, 1991, 351 p., il.
- Cardoza y Aragón, Luis, *El río, novelas de caballerías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 898 p.
- Cardoza y Aragón, Luis, "José Clemente Orozco. Dos apuntes para un retrato", en *Orozco: una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, p.7-23.
- Cardoza y Aragón, Luis, *José Clemente Orozco, pinturas murales en la Universidad de Guadalajara*, México, Imprenta Mundial, 1937, 46 p., il.

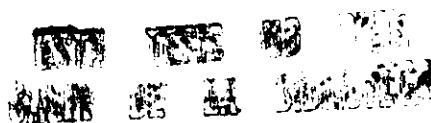
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj; pintura mexicana contemporánea*, 1 ed., México, Imprenta Universitaria, 1940, 139 p., il.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Obra poética*, 2 ed. (presentación de Rodolfo Mata Sandoval), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, 543 p., (Lecturas Mexicanas).
- Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, 317 p., il.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Tierra de belleza convulsiva*, México, El Nacional, 1991, 766 p., il.
- Carrillo Gil, Alvar, *Obras de José Clemente Orozco en la colección Carrillo Gil* (complemento y notas del Dr. --), México, Alvar Carrillo Gil, 1953, varia p., il.
- Carr, Edward Hallet, *Historia de la Rusia Soviética*, 2 ed., Madrid, Alianza Editorial, 1970, 14 v., ((Alianza Universidad).
- Carr, Barry, "Temas del comunismo mexicano", *Nexos*, desconocido 1982, 54.
- Caso, Alfonso y Vicente, Lombardo Toledano, *Idealismo vs. materialismo dialéctico, 1933/1966*, México, Universidad Obrera de México, 1963, 178 p.
- Castiglione, Baldassare Conte, *Il libro del cortegiano*, Milano, Italia, Mursia, 1972, 360 p.
- Ceballos, Ciro B., *Un adulterio*, México, Premiá-Cultura-SEP, 1982, 239 p.
- City Life: New York in the 1930s* (catálogo de exposición, texto de Edith Tonelli), New York, Whitney Museum of American Art, 1986, 32 p., il.
- Cohen, Esther, *La palabra inconclusa (ensayos sobre Cábala)*, 2 ed., México, UNAM-Taurus, 1994, 195 p.
- Coleby, Nicola, *La construcción de una estética: el ateneo de la juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924* (tesis para optar por el título de Maestría en Historia del Arte), México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1985, 265 p.
- Comte, Auguste, *Systems de politique positive ou traité de sociologie, instituant la Religion de l'humanité*, París, Francia, Carilian-Goeury et Vor Dalmont, 1854, 4 v.
- Contemporáneos* (facsimil de la revista), México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 11 v., il.
- Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana; la formación del nuevo régimen*, 18 ed., México, Era, 1995, 508 p., (Problemas de México).
- Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, 13 ed., México, Era, 1995, 219 p., (Problemas de México).
- Cornejo Franco, José, *Guadalajara colonial* (fotos de Juan L. Arauz, Luis G. Castañeda e Ignacio Gómez Gallardo), Guadalajara, México, Cámara Nacional de Comercio e Industria de Gu, 1938, 47. p., il.
- Cornyn, John Hubert, *The Song of Quetzalcoatl*, Yellow Springs, The Antioch Press, 1931, 207 p., il.
- Cosío Villegas, Daniel, *El estilo personal de gobernar*, México, Joaquín Mortiz, 1974, 128 p.
- Cosío Villegas, Daniel, "El porfiriato, vida política interior", en *Historia moderna de México*, México, Hermes, 1955-1972, v. 9 y 10, il.
- Cosío Villegas, Daniel, *Memorias*, 2 ed., México, Fondo de Cultura Económica-SEP-Cultura, 1986, 320 p., (Lecturas mex 2-55).
- Crow, Thomas F., *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, 382 p.
- Cuesta, Jorge, "Carta al Doctor Lafora", *Vuelta*, desconocido 1977, v. 1, n. 6, p.21-24.

- Cuesta, Jorge, *Obras*(ed. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y L.M. Schneider), México, El Equilibrista, 1994, 2 v.
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano; 1920-1925*, México, Domés, 1985, 375 p., il.
- Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos; 1785-1915*, Texas, Austin University, 1962, 177 p., il.
- Chase, Stuart, *Mexico, a Study of Two Americas*(in collaboration with Marian Tyler, illustrated by Diego Rivera), New York, The Literary Guild, 1931, 338 p., il.
- Cheetham, Mark Arthur, *The rhetoric of purity : Essentialist theory and the advent of abstract painting*, Cambridge, Cambridge University, 1991, 194 p.
- Danto, Arthur C., *The Philosophical Disenfranchisement fo Art*, 1 ed., New York, Columbia University Press, 1986, 216 p.
- De la Torriente, Loló, *Memoria y razón de Diego Rivera*, 1 ed., México, Renacimiento, 1959, 2 v., il.
- De los Reyes, Aurelio, "Una lectura de diez obras del género chico mexicano del porfirismo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1984, n. 54, p.131-176.
- De maría y Campos, Armando, *El Teatro de genero chico en la revolucion mexicana*(pról. Luis de Tavira), México, CNCA, 1996, 485 p.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico*, 2 ed., Barcelona, España, Océano, 1983, il.
- Debroise, Olivier, "Hotel Bristol, Tverskaya 39", *Curare*, desconocido 1995, n. 5, p.4-8., il.
- Debroise, Olivier, *Modernidad y modernización en el arte mexicano*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, 184 p., il.
- Debroise, Olivier, *Otras rutas hacia Siqueiros*(memoria de congreso), México, INBA-Museo Nacional de Arte-Curare, 1996, 302 p., il.
- Del Conde, Teresa, *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, 116 p., il.
- Del Conde, Teresa, *J.C. Orozco; antología crítica*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, 158 p., il.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El anti-Edipo : Capitalismo y esquizofrenia*(tr. de Francisco Monge), México, Paidós, 1985, 428 p.
- Delpar, Helen, *The Enormous Vogue of Things Mexican; Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992, 275 p.
- Dellhora, Guillermo, *La iglesia católica ante la crítica en el pensamiento y en el arte*, México, Ediciones Dellhora, 1929, 359 p., il.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 206 p.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1980, (Sepan cuantos... 5).
- Díaz Mirón, Salvador, *La gigante y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica-Cultura-SEP, 1984, 204 p., (Lecturas Mex 58).
- Diderot, Denis, *Denis Diderot*(sel., trad. y pról. Roger Pla), Buenos Aires, Poseidón, 1943, 261 p.
- Diego Rivera*, 1 ed.(presentación y notas Luis Cardoza y Aragón), México, Secretaría de Educación Pública, 1980, 192 p., il.

- Dijkstra, Bram, *Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams: The Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 218 p.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad; la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, 452 p., il.
- Dorantes, Alma, *El conflicto universitario en Guadalajara, 1933-1937*, Guadalajara, México, Secretaría de Cultura-CNCA-INAH, 1993, 289 p.
- Dos Passos, John, *Manhattan Transfer* (Tr. José Robles), Barcelona, Bruquera, 1981, 472 p.
- Doss, Erika, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: from Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago, 1991, 445 p., il.
- Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* (Angel María Garibay K., ed.), México, Porrúa, 1967, 2 v., il.
- Eco, Umberto, *I limite dell'interpretazione*, Milano, Italia, Bompiani, 1990, 369 p., (Studi Bompiani).
- Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994, 318 p., (La construcción de E).
- Eco, Umberto, *Opera aperta; forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 7 ed., Milano, Italia, Bompiani, 1989, 312 p., (Tascabili Bompiani).
- Eder, Rita, "De héroes y de máquinas. Reflexiones para una interpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco", en *Orozco: una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p.147-169.
- Eder, Rita, "El arte mexicano y la cuarta dimensión", en *XIII Coloquio Internacional del IIE, Tiempo y Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, p.85-97.
- Ehrenburg, Iliá, *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*, 1 ed. (tr. Lidia K. de Velasco), Barcelona, Seix Barral, 1971, 348 p., (BBB-Enlace 82).
- Eisenstein, Sergei, *Cinematisme: peinture et cinéma, textes inédits* (tyr. Anne Zouboff, comentario de Francois Albera), Bruselas, Editions Complexe, 1980, 311 p.
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1986, 204 p.
- Eisenstein, Sergei, *Yo, memorias inmorales*, México, Siglo XXI, 1988, 2 v.
- El grupo del "Olimpo House"; aproximación a un capítulo en la Historia de Jalisco* (catálogo de exposición en la Biblioteca Iberoamericana), Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1992, 23 p., il.
- El Hijo Pródigo, 1943-1946* (facsimil), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 13 v., il., (RLMM).
- Elsen, Albert Edward, *Rodin* (Catálogo de expo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Post Scriptum de Peter Selz), New York, The Museum of Modern Art, 1963, 228 p.
- Encyclopaedia Britannica*, Chicago, William Benton, Publisher, 1973, 24 v., il.
- Evans, Dylan, *An Intruductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996, 239 p.
- Evola, Julius, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua "Arte Regia"*, Roma, Italia, Edizioni Mediterranee, 1971, 238 p., (Orizzonti dello sp18).
- Exhibiton literature, such as pamphlets, catalogs, announcements, invitations, etc., relating to the above gallery (no tiene nada)* AAA, N126, p.FRAMES 157-162.

- Farías, Ixca, *Casos y cosas de mis tiempos*, Guadalajara, México, Colegio Internacional, 1963, 224 p.
- Favela, Ramón, *Diego Rivera: los años cubistas*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, INBA_Museo Nacional de Arte, 1985, 145 p., il.
- Favela, Ramón, *El joven e inquieto Diego María Rivera, (1907-1910)*(Catálogo de exposición en el Museo Estudio Diego Rivera, mayo-julio 1991), México, INBA-Secuencia, 1991.
- Félix Bernardelli y su taller (catálogo de exposición, textos de Laura González Matute y Luis Martín Lozano), Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1996, 102 p., il.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925); educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, 1 ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, 742 p.
- Fernández Mac Gregor, Genaro, *Carátulas*, México, Botas, 1935, 284 p.
- Fernández, Justino, *El arte moderno en México; breve historia; siglos XIX y XX*, 1 ed.(pròl. Manuel Toussaint), México, Porrúa, 1937, 473 p., il.
- Fernández, Justino, *El arte moderno y contemporáneo de México*, 2 ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993, 2 v., il.
- Fernández, Justino, *Orozco, Forma e idea*, 1 ed., México, Porrúa, 1942, 209 p.
- Fernández, Justino, *Textos de Orozco*, 2 ed.(recopilación de ---, addenda de Teresa del Conde), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 183 p.
- Fiori, Teresa, *Archivi del divisionismo*(saggio introduttivo di Fortunato Bellonzi), Roma, Officina edizioni, 1968, 2 v.
- Folgarait, Leonard, "Revolution as Ritual: Diego Rivera's National Palace Mural", *Oxford Art Journal*, 1991, v. 14,n. 1, p.18-33., il.
- Forma, 1926-1928*(facsimil de los siete números de la revista Forma), México, Fondo de Cultura Económica (RLMM), 1982, 390 p., il.
- Frau Abrines, Lorenzo, *Diccionario enciclopédico de la masonería*(Rosendo Arus y Arderiu, ed.), México, Editorial del Valle de México, 1976, 5 v.
- Frazer, Sir James George, *La rama dorada, magia y religión*(tr. Elizabeth y Tadeo Campuzano), México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 860 p.
- Frente a Frente*(facsimil, Francisco Reyes Palma, edición e introducción), México, Centro de Estudios del Mov. Obr. y Socialista, 1994, varia p., il.
- Gamio, Manuel, *Introducción, síntesis y conclusiones de la obra La población del Valle de Teotihuacan*, México, Secretaría de Agricultura y Fomento, 1922, 100 p., il.
- Gamio, Manuel, *La población del Valle de Teotihuacán; el medio en que se ha desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento; po*, 1 ed., México, Secretaría de Agricultura y Fomento, 1922, 2 v., il.
- Gamio, Manuel, *Opiniones y juicios críticos sobre la obra La población del Valle de Teotihuacán de la Dirección de Antropología*, México, Secretaría de Agricultura y Fomento, 1924, 68 p., il.
- García Barragán, Elisa y Luis M Schneide, *Diego Rivera y los escritores mexicanos, antología tributaria*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1986, 251 p., il.
- Gibran, Kahlil, *The Prophet*, 128 ed., New York, Alfred A. Knopf, 1996, 96 p., il.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989, 208 p., (Cla. de Ma).

- Ginzburg, Carlo, "Vetoes and Compatibilites", *The Art Bulletin, New York*, desconocido 1995, v. 27, n. 4, p.534-536.
- Glusker, Sussanah, Anita Brenner: mujer de dos mundos, manuscrito inédito, c. 1990.
- Gombrich, Ernst H., "Icones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte", en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.213-291., il., (Alianza Forma 34).
- González Mello y Ana Laura Cué, Renato, "El asesinato de Arnulfo Arroyo", en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1996, p.103-119., il.
- González Mello, Renato, "Anita Brenner: Idolos tras los altares", en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte, historia e identica*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p.599-610.
- González Mello, Renato, "Del caudillo al hombre fuerte: Orozco y el patrocinio del Estado", en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p.389-407., il.
- González Mello, Renato, "Diego Rivera, la selva de Chiapas, Max Aub y el simulacro", *El Ángel, dominical de Reforma, México*, 16 desconocido 1994, p.18-19., il.
- González Mello, Renato, "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcaraván, México*, desconocido 1993, v. IV, n. 13, p.11-24., il.
- González Mello, Renato, *Drift-Wood, atribución de fecha a un cuadro de J.C. Orozco, tesis que presenta -- para obtener el grado de Licenciado en Historia*, México, UNAM-FFL, 1989, 102 p.
- González Mello, Renato, "El Diablo en la bóveda", en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, México, UNAM-Instituto de investigaciones Estéticas, 1997, p.217-236.
- González Mello, Renato, *José Clemente Orozco*(catálogo de la colección de obras de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas), Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, 135 p., il.
- González Mello, Renato, "La provocación y la exhibición del cadáver", en *Debroise, Olivier, Otras rutas hacia Siqueiros*(memoria de congreso), México, INBA-Museo Nacional de Arte-Curare, 1996, p.75-87., il.
- González Mello, Renato, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1995, n. 67, p.21-68., il.
- González Mello, Renato, "Orozco frente al nacionalismo mexicano", *Memoria*, 1992, N. 4, p.109-121., il.
- González Mello, Renato, "Orozco y Posada: un parricidio", *El Alcaraván, México*, desconocido 1991, v. 2, n. 5, p.6-9., il.
- González Mello, Renato, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 95 p., il.
- González Mello, Renato, "Posada y sus coleccionistas extranjeros", en *México en el mundo de las colecciones de arte; México Moderno*, México, Azabache, 1994, p.313-378., il.
- González Ramírez, Manuel, "La caricatura en la revolución", en *Fuentes para la historia de la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, v. 2
- Goodrich, Samuel Griswold, *Lives of Celebrated American Indians*, Boston, Rand and Mann, 1849, 315 p., il.



- Gorostiza, José, *Poesía*, 2 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 149 p., (Letras Mexicanas).
- Greimás, Algirdas Julien y Joseph Courte, s, *Semiotica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (vers. Enrique Balln Aguirre y Hermis Campodonico Carrión), Madrid, Gredos, 1982, 474 p.
- Gretton, Thomas H., "De cómo fuerho hechos los grabados de Posada", en *Posada y la prensa ilustrada; signos de modernización y resistencias* (catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1996, p.256., il.
- Grupo M, *Retórica general*, Barcelona, España, Paidós, 1987, 309 p., (Comunicación 27).
- Guerra, Francois Xavier, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 2 v.
- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, 340 p., il., (BM 10).
- Gutiérrez Haces, Juana, *El Palacio de Comunicaciones*, México, Azabache, 1991, 195 p., il.
- Habermas, Jurgén, *Historia y crítica de la opinión pública : La transformación estructural de la vida pública* (Version castellana de Antoni Domenech, con la colab. de Rafael Grasa), Barcelona, España, Gustavo Gili, 1981, 351 p.
- Hale, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, México, Vuelta, 1991, 453 p., (La reflexión).
- Hamblen, Emily S., *Friedrich Nietzsche and His New Gospel*, Boston, The Gorham Press, 1911, 195 p.
- Hamblen, Emily S., *On the Minor Prophecies of William Blake*, New York, Haskell House Publishers, 1968, xiii, 395 p.
- Heindel, Max, *Concepto rosacruz del cosmos o ciencia oculta cristiana*, México, Ediciones Coli, s.f., 542 p.
- Helm, MacKinley, *Modern mexican Painters*, New York, Harper, 1941, 205 p., il.
- Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, xxiii, 453 p., il.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Obra crítica*, 1 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 844 p.
- Hernández Chávez, Alicia, *Historia de la Revolución Mexicana; período 1934-1940; la mecánica cardenista*, México, El Colegio de México, 1979, 236 p., (Hist. Rev. Mex. 16).
- Historia del arte mexicano*, 1 ed. (coord. Jorge Alberto Manrique), México, Secretaría de Educación Pública-Salvat, 1982, v.14, il.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984, 198 p., (Estudios y ensayos).
- Homenaje al movimiento de Escuelas e Pintura al Aire Libre [catálogo]*, 1 ed. (coord. Sylvia Pandolfi), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981, 152 p., il.
- Hopkins, Jon H., *Orozco, A Catalogue Of His Graphic Work*, Northern Arizona University Publications, 1967, 136 p., il.
- Howatson, M.C., *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1991, 857 p.
- Hurlburt, Laurence E., *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, 320 p., il.

- Idel, Moshé, *Mesianismo y misticismo*(tr. del original hebreo por Miriam Eisenfeld), barcelona, España, Riopiedras, 1994, 121 p.
- Iturbe, Francisco-Sergio, *Mon bréviaire*, París, Edición del autor 1950, 2 v.
- José Clemente Orozco(Intr. Alma Reed), New York, Delphic Studios, 1932, sp p., il.
- José María Velasco; *homenaje*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 343 p., il.
- Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del juicio*(Estudio, introd. y análisis de las obras por Francisco Larroyo), México, Porrúa, 1974, 406 p.
- Klonsky, Milton, *William Blake, The Seer and His Visions*, New York, Harmony Books, 1977, 142 p.
- Klossowski De Rola, Stanislas, *El juego aureo : 533 grabados alquímicos del siglo xvii*, Madrid, Siruela, 1988, 324 p., il.
- Knight, Alan, "Revolutionary Project, Recalcitrant People: Mexico, 1910-1940", en Jaime Rodríguez O., ed., *The Revolutionary Process in Mexico*, 1 ed., Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1990, p.227-264.
- Knight, Alan, *The Mexican Revolution*, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University, 1986, 2 v.
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, SEP-Cultura-Siglo xxi, 1985, 340 p.
- La novela de la Revolución Mexicana*(ed. e intr. Antonio Castro Leal), México, Aguilar, 1962, 2 v.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe; la formación de la conciencia nacional en México*(prefacio de Octavio Paz), México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 483 p.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*(tr. Fernando Cervantes Gimeno), Barcelona, Paidós, 1996, 536 p.
- Lavrentiev, Alexander N., *Alexander Rodchenko, Photography 1924-1954*, Köln, Alemania, Könemann, 1995, 344 p., il.
- Lee, Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, 151 p., il.
- Lenin, V.I., *El imperialismo, fase superior del capitalismo (esbozo popular)*, Moscú, Progreso, s.f., 131 p.
- Lewis, Harvey Spencer, *El dominio del destino con los ciclos de vida*, Madrid, Luis Cárcamo, 1993, 149 p.
- Lewis, Harvey Spencer, *Las moradas del alma; la concepción cósmica*, Madrid, Luis Cárcamo, Editor, 1993, 189 p.
- Linsley, Robert, "Utopia will not be televised: Rivera at the Rockefeller Center", *Oxford Art Journal*, Inglaterra, 1994, v. 17, n. 2, p.48-62., il.
- López Austin, Alfredo, *Hombre-dios, religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, 209 p.
- Los murales de la Secretaría de Educación Pública*(disco compacto interactivo inédito, Fausto Ramírez, coordinador), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- Lluhi, Mirella y Monique Lafontant, Orozco, el caricaturista, (manuscrito inédito), 2 v.
- Mackey, Albert G., *El simbolismo francmasónico; su ciencia, filosofía, leyendas, mitos y símbolos*, México, Herbasa, 1993, 275 p., il.

- Macnulty, W. Kirk, *Masonería*, España, Ediciones del Prado, 1991.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Con, de, *Una mujer en el arte mexicano, memorias de Inés Amor*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, 271 p., il.
- Manrique, Jorge Alberto, *Orozco, pintura mural*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1989, 140 p., il.
- March, Gladys, *Diego Rivera, mi arte, mi vida, una autobiografía hecha con la colaboración de...*, México, Librería Herrero, 1963, 238 p.
- Marrozzini, Luigi, *Catálogo completo de la obra gráfica de Orozco*(asesoría de Clemente Orozco Valladares), Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña-Universidad, 1970, 144 p., il.
- Martínez Gutiérrez, Patricia, "Iconografía prehispánica del mural de Orozco en el Colegio de Dartmouth", México, manuscrito inédito, 1996, 14 p.
- Martínez Verdugo, Arnoldo, *Historia del comunismo en México*, México, Grijalbo, 1985, 501 p., il.
- Mata Torres, Ramón, *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*, Guadalajara, México, s.p.i., 1988, 132 p., il.
- Matute, Álvaro, *Historia de la Revolución Mexicana; período 1917-1924; La carrera del caudillo*, México, El Colegio de México, 1980, 201 p.
- Medina, Cuauhtémoc, *La casa blanca*, manuscrito inédito, c. 1989.
- Medín, Tzví, *El minimato presidencial: historia política del maximato*, 1 ed., México, Era, 1982, 176 p.
- Merida, Carlos, *Orozco's Frescoes in Guadalajara*(critical notes by Carlos Merida, Photographs by Juan Arauz Lomelí, ed. Frances Toor), México, Frances Toor Studios, 1940, varia p., il.
- Meyer, Eugenia, *Luis Cabrera: teórico y crítico de la Revolución*, 1 ed., México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 238 p., (Sepsetentas 48).
- Miranda Quevedo, Pablo B. y Beatriz Bern, dt León Mariscal, "José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la Ciudad de México", en *Posada y la prensa ilustrada; signos de modernización y resistencias*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1996, p.256., il.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano, 920-1950*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte, nov. 1991, curador Olivier Debrouse), México, Museo Nacional de Arte-CNCA-INBA, 1991, 184 p., il.
- Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, México, Era, 1978, 348 p.
- Monsiváis, Carlos, *Jorge Cuesta*, México, Terra Nova-Crea, 1985, 117 p.
- Montemayor, Carlos, "Jorge Cuesta", *Revista de la Universidad de México*, desconocido 1974, v. 28, n. 8, p.17-24.
- Mora, Gilles y John T. Hill, *Walker Evans: The Hungry Eye*, London, Thames and Hudson, 1993, 368 p., il.
- Moreno, Salvador, *El pintor Antonio Fabrés*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, 226 p., il.
- Moyssén, Xavier, ed., *Diego Rivera, textos de arte*, 1 ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 430 p., il.
- Mumford, Lewis, *Civilisation and Technics*("First Edition"), New York, Harcourt, Brace and Company, c. 1934, xi, 495 p.

- Mumford, Lewis, *Las décadas oscuras*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Infinito, 1960, 197 p., il.
- Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*(trad. Constantino Aznar de Acevedo), Madrid, Alianza Editorial, 1971, 522 p., il., (AU 11).
- Muriá, José María, *Historia de Jalisco, tomo IV: desde la consolidación del porfiriato hasta mediados del siglo XX*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1982, 702 p.
- Novo, Salvador, *Diálogos; teatro breve*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, 190 p.
- Novo, Salvador, *Jalisco-Michoacán*, 2 ed., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1992, 70 p.
- Novo, Salvador, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 164 p.
- Nueva Biblia española, edición latinoamericana*(Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, tr.), Madrid, Ediciones Cristiandad, 1976, 1952 p., il.
- O'Connor, Francis V., "An Iconographic Interpretation of Diego Rivera's Detroit Industry Murals in Terms of Their Orientation to the Cardinal Points of the Compass", en *Diego Rivera, a Retrospective*(catálogo de exposición en el Detroit Institute of Arts), New York and London, W.W. Norton and Company, 1986, p.215-229.
- O'Gorman, Edmundo, "Latinoamérica: así no", *Nexos, México*, desconocido 1988, p.13-14.
- Oles, James D., *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1917-1947*(con un ensayo de Karen Cordero Reiman), Washington, Smithsonian Institution, c. 1993, 296 p., il.
- Orozco Valladares, Clemente, *Orozco:verdad cronológica*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 1983, 629 p., il.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, 3 ed., México, Secretaría de Educación Pública-Cultura-Era, 1983, 121 p., il.
- Orozco, José Clemente, *Cartas a Margarita*, México, Era, 1987, 362 p., il.
- Orozco, José Clemente, *Cuadernos*(organización y pról. Raquel Tibol), México, Secretaría de Educación Pública-Cultura, 1983, 336 p., il.
- Orozco, José Clemente, *El artista en Nueva York*, 1 ed.(pról. Luis Cardoza y Aragón, apéndices de Jean Charlot), México, Siglo XXI, 1971, 187 p., il.
- Orozco, una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 255 p., il.
- Orozco: una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 257 p. + il.
- Ortega y Gasset, Jose, *El tema de nuestro tiempo; prólogo para alemanes; el ocaso de las revoluciones; el sentido histórico de la teoría de Einstein; ni vitalismo ni racion*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 241 p.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, 4 ed., Madrid, Revista de Occidente, 1956, 195 p.
- Ortega y Medina, Juan Antonio, *Destino manifiesto; sus razones históricas y su raíz teológica*, México, Sepsetentas, 1972, (164).
- Ortiz Gaytán, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 220 p., il.
- Packard, Artemas, *Excerpts from our artistic world*, Chicago, The Delphian Society, 1942, 884 p.
- Panabière, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, 1 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 404 p.

- Panabière, Louis, "Sein und Zeit de Martin Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta", *El Zaguán*, 28 desconocido 1977, n. 7, p.29-35.
- Pani, Alberto J., *Apuntes autobiográficos exclusivamente para mis hijos*, México, edición del autor, 1945, 712 p.
- Panofsky, Erwin, *La caja de pandora : Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Madrid, Barral, 1975, 224 p., il.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 286 p., il.
- Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, 1 ed., Barcelona, España, Seix-Barral (Biblioteca Breve de Bolsillo 103, 1978, 231 p.
- Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, México, Tezontle, 1949, 134 p.
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz; III: Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura económica, 1986, 513 p., il.
- Phelan, John Leddy, *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*(tr. Josefina Vázquez de Knauth), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 188 p.
- Piccato Rodríguez, Pablo Atilio, *The Discourse About Alcoholism and Criminality in Mexico City, 1890-1917*(Tesis de maestría, Graduate School of the University of Texas at Austin), 1993, 215 p.
- Posada y la prensa ilustrada; signos de modernización y resistencias*(catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1996, 256 p., il.
- Ramírez-García, Mari Carmen, *The Ideology and Politics of the Mexican Mural Movement, 1920-1925*(Tesis de doctorado), University of Chicago, Department of Art, 1989, 511 p.
- Ramírez, Fausto, "Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco", en *José María Velasco, homenaje*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, p.15-85., il.
- Ramírez, Fausto, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en *Orozco, una relectura*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p.61-102., il.
- Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 218 p., il.
- Ramírez, Fausto, "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912", en *Las academias de arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p.209-259., il.
- Ramírez, Javier, "León Muñiz, Recuerdos del Centro Bohemio y de José Clemente Orozco", *Nostramo, suplemento de Siglo 21, Guadalajara*, 04 desconocido 1994, p.6-7.
- Réau, Luis, *La iconografía del arte cristiano*(tr. Daniel Alcoba), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, 5 v.
- Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 349 p., il.
- Revista Moderna, Arte y Ciencia*(facsímil), México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 1987, 6 v., il.
- Reyes, Alfonso y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia*(José Luis Martínez, ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 1 v.
- Reyes, Alfonso, "Motivos del Laocoonte", en Reyes, Alfonso, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1979, p.II-293'295., il.

- Reyes, Alfonso, "Pasado inmediato", en Reyes, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1989, v.12, p. 433-478
- Richardson, William, "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, v.3, n.2, invierno 1987, p.49-69.
- Robe, Stanley L., *Azuela and the Mexican Underdogs*, Berkeley, University of California Press, 1979, 233 p.
- Robinson, Ione, *A Wall to Paint On*, New York, E.P. Dutton and Company, 1946, 450 p., il.
- Rodó, José Enrique, *Cinco ensayos*, Madrid, América, 1915, 416 p.
- Rodríguez Prampolini, Ida, Discurso en el 60 aniversario del Instituto de Investigaciones Estéticas, (manuscrito inédito), 1995.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964, 3 v p., (Estudios y Fuentes).
- Rodríguez Prampolini, Ida, "La figura del indio en la pintura del siglo XIX, fondo ideológico", en *La iconografía en el arte contemporáneo (Coloquio Internacional de Xalapa)* (comentario de Esther Acevedo de Iturriaga), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, p.51-82.
- Roeder, Ralph, *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 2 v.
- Roggiano, Alfredo, *Pedro Henríquez Ureña en México*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1989, 302 p.
- Roslak, Robyn S., "The Politics of Aesthetic Harmony", *Art Bulletin*, desconocido 1991, v. 73, p.381-390.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen, *Correcciones y adiciones al catálogo de seudónimos [...] usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990, 170 p.
- Saborit, Antonio, *Los doblados de Tomochic*, 1 ed., México, Cal y Arena, 1994, 229 p.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España: primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*, 2 ed. (introd., paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana), México, CNCA-Alianza Editorial, 1989, 2 v.
- Sainete, drama y barbarie; centenario [de] J.C. Orozco, 1883-1983, caricaturas, grotoscos (catálogo de exposición en el Museo Nacional de Arte), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983, 107 p., il.
- Santos, Gonzalo N., *Memorias*, 1 ed., México, Grijalbo, 1984, 975 p.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general* (tr. Mauro Armiño; publicado por Charles Bally, Albert Sechehaye y Albert Riedlinger), Barcelona, Planeta-Agostini-Akal, 1993, 319 p., il.
- Savia Moderna, 1906; Nosotros, 1912-1914* (facsímil), México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 679 p., il., (RLMM).
- Scherer García, Julio, *Los presidentes*, México, Grijalbo, 1986, 260 p.
- Scherer García, Julio, *Siqueiros, la piel y la entraña*, 2 ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, 138 p.
- Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo xxi, 230 p.

- Sebastián, Santiago, *Alquimia y emblemática, la fuga de Atalanta de Michael Maier* (tr. de los epigramas Pilar Pedraza, estudio musical Jose Ma. Saez Almeida, prolog. John Moffitt), Madrid, Tuero, 1989, xiii, 315 p., il.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, 1 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 411 p.
- Sikelianos, Angelo, *Plan General du Mouvemente Delphique: L'Universite de Delphes*, Paris, Les Belles Letres, 52 p.
- Sikelianos, Angelos, *Selected Poems*, Princeton, Princeton University Press, 1979 c., xx, 150 p.
- Skirius, John, *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, México, siglo XXI, 1978, 235 p., (historia).
- Smith, Terry, *Making the Modern. Industry, Art and Design in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, 512 p., il.
- Sorel, Georges, "El sindicalismo revolucionario", en Georges Sorel y otros, *El sindicalismo revolucionario*, México, Juan Pablos, 1975, p.9-28.
- Soto, Miguel, *La conspiración monárquica en México, 1845-1846*, México, Offset, 1988, 286 p.
- Tablada, José Juan, *Obras, poesía* (recopilación, pról. y notas Héctor Valdés), México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1971, 669 p.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Los Bolsheviks; historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, 1 ed., México, Jozquín Mortiz, 1986, 418 p.
- Taller (facsimil), México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 2 v., il., (RLLM).
- Tatar, María, *Lustmord; Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 199, 213 p., il.
- Taxil, Leo, *La prostitución contemporánea en París, estudio de un problema social*, Barcelona, España, Toribio Taberner, editor, s.f., 2 v., il.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Mexico at the World's Fairs; Crafting a Modern Nation*, 1 ed., Los Angeles, University of California Press, 1996, 373 p.
- Tenorio Trillo, Mauricio, "A Tropical Cuauhtémoc (Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay)", *Anales*, 1994, n. 65, p.93-137.
- Tibol, Raquel, *David Alfaro Siqueiros* (notas y recopilación de ---), México, Empresas Editoriales (Un mexicano y su obra), 1969, 326 p., il.
- Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco; una vida para el arte. Breve historia documental*, México, Secretaría de Educación Pública-Cultura, 1984, 200 p., il.
- Tibol, Raquel, "Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México", en *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre* (Sylvia Pandolfi, coord.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981, p.16-49., il.
- Tibol, Raquel, "¡Apareció la serpiente! Diego Rivera y los rosacruces", *Proceso*, México, 09 desconocido 1990.
- Tibol, Raquel, ed., *Diego Rivera; arte y política*, México, Grijalbo, 1979, 460 p., (Teoría y praxis).
- Tolstoy, Vladimir, Irina Bibikova y Cath, erine Cooke, *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia, 1918-33*, London, Thames and Hudson, 1984, 240 p., il.
- Ouspensky, Petr Demianovic, *Tertium Organum; una clave para los misterios del mundo* (versión Antonio Manero), México, Botas, 1937, 218 p.

- Van Noppen, Leonard Charles, *The Challenge, War Chants of the Allies--Wise and Otherwise*, London, Elkin Mathews, Cork Street, 1919, 112 p.
- Vasconcelos, José, *La revulsión de la energía; los ciclos de la fuerza; el cambio y la existencia*, México, s.p.i., 1924, 22 p.
- Vasconcelos, José, "La revulsión de la energía", en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959, v.3,p.363-390
- Vasconcelos, José, "La revulsión de la energía (los ciclos de la fuerza, el cambio y la existencia)", en Vasconcelos, José, *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., 1959, v. 3, p.363-390
- Vasconcelos, José, *Memorias II: El desastre, El proconsulado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 1190 p.
- Vasconcelos, José, *Memorias I: Ulises Criollo, La tormenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 965 p.
- Vasconcelos, José, *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1957-.
- Vasconcelos, José, "Pitágoras (una teoría del ritmo)", en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., 1959, v. 3, p. 9-86
- Vázquez, Daniel, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, Guadalajara, México, El Colegio de Jalisco, 1989, 220 p., il.
- Veinte siglos de arte mexicano; el Museo de Arte Moderno de Nueva York en colaboración con el gobierno mexicano*(catálogo de exposición), México, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940, 198 p., il.
- Verne, Julio, *Los quinientos millones de la Begun*(prologo y traducción de Miguel Salabert), Madrid, Alianza Editorial, 1976, 265 p., il.
- Vida Mexicana, 1922-1923; Nuestro México, 1932*(facsimil), México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 673 p., il., (RLMM).
- Villaseñor, Víctor Manuel, *Memorias de un hombre de izquierda*, México, Grijalbo, 1976, 2 v., il.
- Villoro, Luis, *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, (146).
- Visiones de Estados Unidos: realismo urbano, 1900-1945*(catálogo de exposición, textos de Teresa del Conde, Steven Conn, Nanette V. Maciejunes y James Keny), México, INBA-MAM-Butler Institute of American Art, 1996, 109 p., il.
- Vogt, Wolfgang y Celia del Palacio, *Jalisco desde la Revolución VIII: Literatura y prensa, 1910-1940*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 352 p.
- Waite, Arthur Edward, *A New Encyclopaedia of Freemasonry*, New York, Wings Books, 1970, 488 p., il.
- White, Hayden, *Metahistoria; la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 432 p.
- Whitman, Walt, *Saludo al mundo y otros poemas*(sel. tr. y pról. Carlos Montemayor), México, Aldus, 1997, 219 p.
- Wilkie, James W. y Edna Monzón de Wilkie, *México visto en el siglo XX; entrevistas de historia oral*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económi, 1969, 770 p.
- Wilmhurst, Walter Leslie, *The Meaning of Masonry*, New Jersey, Random House, 1995, 216 p.

- Wirth, Oswald, *El simbolismo hermético y su relación con la alquimia y la francmasonería*, s.p.i., herbasa, s.f., 124 p., il.
- Wolfe, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 3 ed., México, 1986, 366 p., il.
- Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*(traducido del alemán por José Moreno Villa), Madrid, Calpe, 1924, 323 p., il.
- Womack Jr., John, *Zapata y la revolución mexicana*(tr. Francisco González Aramburu), México, Siglo XXI, 1977, 443 p.
- Yates, Frances A., *El iluminismo rosacruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 327 p.
- Zaniah, *Diccionario esotérico*, Buenos Aires, Kier, 1974, 509 p.
- Zuno, José Guadalupe, *Anecdotario del Centro Bohemio*, Guadalajara, México, Impreso por el Dr. Pedro Rodríguez Lomelí, 1964, 1 v., il.

Lista de ilustraciones

Se incluye en todos los casos el autor y el título de la obra, así como el año y las medidas, cuando fue posible obtenerlos.

Los títulos de los murales de Rivera fueron tomados del CD *Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. A su vez, éstos fueron obtenidos en general de una lista elaborada por Susana Gamboa para el catálogo *Diego Rivera, 50 años de su labor artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1951, p. 297-315. Yo mismo tomé de ahí los títulos del resto de los frescos de Rivera que se mencionan, salvo en los casos en que los refiero por su título en inglés, y para los que Gamboa no sugiere título alguno. En el caso del CD de la SEP, en algunos casos se tomó la decisión de seguir las sugerencias de Antonio Rodríguez, Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública (presentación y texto de Antonio Rodríguez, México, Secretaría de Educación Pública, [1985] 162 p. il., o bien de asignar un título descriptivo cuando no existía alternativa a los de Gamboa, o cuando las alternativas eran francamente absurdas.

Los títulos de los murales de Orozco, en el caso del Instituto Cultural Cabañas, fueron obtenidos del libro de Ramón Mata Torres, *Los murales de Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*, Guadalajara, México, s.p.i., 1988. Para el Dartmouth College, se obtuvieron del folleto *The Orozco Frescoes at Dartmouth*, (texto de José Clemente Orozco), Hanover, New Hampshire, Albert I. Dickerson, 1934. En los demás casos, se siguieron los títulos que asigna Jorge Alberto Manrique, Orozco, pintura mural, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1989; salvo cuando hubiera alguna razón para asignar otro.

Cuando no fue posible obtener el título de alguna obra, se optó por omitirlo.

Cuando no se indica la fuente de la fotografía, se obtuvo del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las fotografías de los murales de la SEP son de Bob Shalwijk, a quien agradezco la gentileza de permitirme su uso para esta tesis.

- II. 1 José Clemente Orozco, "El ojo fascinador", *El Ahuizote*, 13 enero 1912, de *Sainete, drama y barbarie*, p. 10.
- II. 2 Odilon Redon, *El ojo, como un extraño globo...*, 1879, de la serie *Dans le Rêve*, estampa, de Webmuseum, Paris.
- II. 3 José Clemente Orozco, "Los neo-serviles", *El Ahuizote*, 20 septiembre 1911, de *Sainete, drama y barbarie*, p. 9.
- II. 4 Julio Ruelas, *La domadora*, 1897.
- II. 5 José Clemente José Clemente Orozco, Frontispicio de *El Malora*, México, 25 julio 1914, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 55.
- II. 6 José Guadalupe Posada, Portada de *El Pinche*, México, 9 junio 1904, col. The General Libraries, The University of Texas at Austin, Austin, Texas, de MMCA5, p. 348.

- Il. 7 José Clemente Orozco, "Curiosidad", *El Malora*, México, 25 julio 1914, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 62. CLEME2.JPG
- Il. 8 José Clemente Orozco, *La carta*, 1914, tinta sobre papel, 22 x 38 cm.
- Il. 9 José Clemente Orozco, *La hora del chulo*, c.1913.
- Il. 10 José Clemente Orozco, *Paisaje*, 1922 de Orozco, *Cartas a Margarita*, p. il. 1.
- Il. 11 José Clemente Orozco, *La chole*, 1910-1913.
- Il. 12 José Clemente Orozco, *En Acecho*, 1913-1915, acuarela, 20 x 25 cm.
- Il. 13 José Clemente Orozco, *Baile en un burdel*, c. 1913, de Mexico, *Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 299.
- Il. 14 José Clemente Orozco, *La desesperada*, 1913-1915, acuarela, 40 x 57 cm.
- Il. 15 Toulouse Lautrec, *Soledad*.
- Il. 16 Diego Rivera, *Entrada a la mina*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente. (foto: Bob Shalwijk)
- Il. 17 Diego Rivera, *Alfareros*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente(foto:BS).
- Il. 18 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 15: "Que te instruya la obra del alfarero, consistente en [combinar] lo seco y lo húmedo", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*,, p. 82.
- Il. 19 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 28: "El Rey, sentado en el baño laconio, es bañado y liberado de su negra bilis por Pharut", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*,, p. 89.
- Il. 20 Diego Rivera, sobrepuerta de *Alfareros*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente(foto:BS).
- Il. 21 Diego Rivera, *Capataz*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente(foto:BS).
- Il. 22 Diego Rivera, *Salida de la mina*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente(foto:BS).

- II. 23 Diego Rivera, *El abrazo*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto: BS).
- II. 24 Diego Rivera, *Campesinos*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto: BS).
- II. 25 Diego Rivera, *La cosecha*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, planta baja, muro sur, (foto: BS).
- II. 26 Diego Rivera, *La fiesta del maíz*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, planta baja, muro oriente (foto: BS).
- II. 27 Diego Rivera, *Volcán*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro norte (foto: BS).
- II. 28 Diego Rivera, *Tintoreros*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro norte (foto: BS).
- II. 29 Diego Rivera, *La fundición*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 30 Diego Rivera, *La minería*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 31 Diego Rivera, *La liberación del peón*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 32 Diego Rivera, *Obrero*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 33 Diego Rivera, *Agricultura*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 34 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 20: "La naturaleza enseña a la naturaleza a vencer el Fuego", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 85.
- II. 35 Diego Rivera, *La fundición 2*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 36 Diego Rivera, *Campesino*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).

- II. 37 Diego Rivera, *La maestra rural*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 38 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 6: "Sembrad vuestro oro en la tierra blanca foliada", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 78. .
- II. 39 Diego Rivera, Implementos de labranza, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).
- II. 40 Diego Rivera, *Diosa del agua*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 41 Diego Rivera, *Marina*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 42 Diego Rivera, *El buzo*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 43 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 32: "Si el coral crece bajo las aguas y se endurece en el aire, otro tanto hace la piedra", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 91.
- II. 44 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 31: "El Rey nadando en el mar exclama: quien me salve conseguirá una gran recompensa", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 90.
- II. 45 Diego Rivera, *Paisaje de Tehuantepec*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 46 Diego Rivera, *Xochipilli*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 47 Diego Rivera, *La hacienda*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 48 Diego Rivera, *Afilando el machete*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 49 Diego Rivera, *El entierro*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 50 Diego Rivera, *Mecanización del campo*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).

- II. 51 Diego Rivera, *Mecanización del campo*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 52 Diego Rivera, *La maestra rural*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 53 Diego Rivera, *Autorretrato*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).
- II. 54 Diego Rivera, *Ciencia*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).
- II. 55 Diego Rivera, *La guerra*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).
- II. 56 Diego Rivera, *La investigación 1*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).
- II. 57 Diego Rivera, *La investigación 2*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).
- II. 58 Diego Rivera, *Cactácea*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).
- II. 59 Diego Rivera, *El cenote*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).
- II. 60 Diego Rivera, *El baño en Tehuantepec*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS). PBPTV-2.JPG
- II. 61 Diego Rivera, *Mujer con niño 1*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).
- II. 62 Diego Rivera, *Mujer con niño 2*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).
- II. 63 Diego Rivera, *Pesando*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).
- II. 64 Diego Rivera, *Dibujos*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).

- II. 65 Emblema rosacruz, de "society of the Rose and the Cross", <<http://www.societyrosecross.com/welcome.htm>>, tal como estaba el 16 de abril de 1997.
- II. 66 Diego Rivera, *Química 1*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).
- II. 67 Diego Rivera, *La medicina*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).
- II. 68 Diego Rivera, *Símbolo 1*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 69 Diego Rivera, *Símbolo 2*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 70 Diego Rivera, *Símbolo de agricultura*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 71 Diego Rivera, *La operación*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 72 Diego Rivera, *La geología*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 73 Diego Rivera, *Agrimensura*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 74 Diego Rivera, *Cuauhtémoc*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).
- II. 75 Diego Rivera, *Carrillo Puerto*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).
- II. 76 Diego Rivera, *Zapata*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).
- II. 77 Diego Rivera, *Otilio Montaña*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).
- II. 78 Diego Rivera, *El mantenedor*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro sur (foto: BS).

- II. 79 Diego Rivera, *El proclamador*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro sur (foto: BS).
- II. 80 Diego Rivera, *El distribuidor*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro sur (foto: BS).
- II. 81 Diego Rivera, *Fraternidad*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 82 Diego Rivera, *Mujeres 1*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 83 Diego Rivera, *Mujeres 2*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 84 Ilustración de Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, v. 1, t. 1, lám XXI a y b.
- II. 85 Ilustración de Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, v. 1, t. 1, lám XXII a y b.
- II. 86 Ilustración de Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, v. 1, t. 1, lám XI a y b.
- II. 87 Ilustración de Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, v. 1, t. 2, lám 70.
- II. 88 Diego Rivera, *Los hilanderos*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro norte (foto: BS).
- II. 89 Manuel Centurión, *Amado Nervo*, Secretaría de Educación Pública.
- II. 90 Manuel Centurión, *Justo Sierra*, Secretaría de Educación Pública.
- II. 91 Jesús F. Contreras, Busto de Justo Sierra, C. 1908, de *Jesús F. Contreras, 1866-1902, escultor finisecular*, México, INBA-Museo Nacional de Arte, 1990, p. 110.
- II. 92 Altar del Sagrado Corazón, San Juan Teotihuacan.
- II. 93. Techo del Sagrado Corazón, San Juan Teotihuacan
- II. 94 Diego Rivera, *Confluencia de arroyos*, c. 1906.
- II. 95 Diego Rivera, *Iglesia de Lequeitio*, 1907.

- II. 96 Diego Rivera, *Paisaje zapatista-El Guerrillero*, 1915.
- II. 97 Diego Rivera, *Símbolo del infinito*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).
- II. 98 Ilustración de José Vasconcelos, "*Pitágoras (una teoría del ritmo)*" en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., 1959, v. 3, p. 53.
- II. 99 Ilustración de José Vasconcelos, "*Pitágoras (una teoría del ritmo)*" en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., 1959, v. 3, p. 53.
- II. 100 Diego Rivera, *Arco eléctrico*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).
- II. 101 Diego Rivera, *La zandunga*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).
- II. 102 José Clemente Orozco, *Cristo destruyendo su cruz*, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja (destruido).
- II. 103 José Clemente Orozco, *Tres mujeres*, grafito sobre papel, 1923. Estudio para el mural de la Escuela Nacional Preparatoria. Colección Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
- II. 104 José Clemente Orozco, *Tzontémoc*, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja (destruido).
- II. 105 José Clemente Orozco, *Maternidad*, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja (destruido).
- II. 106 José Clemente Orozco, *Trinidad revolucionaria* [primera versión], 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 107 José Clemente Orozco, *La trinidad revolucionaria (segunda versión)*, 1924 de Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, 1 ed., México, Cultura -SEP, 1983, p. 24.
- II. 108 José Clemente Orozco, *Manos entrelazadas*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 109 José Clemente Orozco, *Manos con libros*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 110 José Clemente Orozco, *banquete*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.

- II. 111 José Clemente Orozco, *Muladar de símbolos*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, primer piso.
- II. 112 José Clemente Orozco, *Acechanzas*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, primer piso.
- II. 113 José Clemente Orozco, *Tributo a la Iglesia*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, primer piso. 1
- II. 114 José Clemente Orozco, *Omniciencia*, 1925, fresco, restaurante Sanborns.
- II. 115 Jean Charlot, *Los cargadores*, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, planta baja, muro norte (foto: BS).
- II. 116 José Clemente Orozco, *El muerto*, c. 1925, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 117 Francisco Goitia, *Tata Jesucristo*, 1927.
- II. 118 José Clemente Orozco, *La casa blanca*, 1925-1928, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 119 José Clemente Orozco, *Despojo humano (Drift-Wood)*, 1925-1928, óleo sobre tela, 51 x 61 cm., MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 120 José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.
- II. 121 José Clemente Orozco, *El sepulturero*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.
- II. 122 José Clemente Orozco, *La bendición de la madre*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.
- II. 123 José Clemente Orozco, *Los trabajadores*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso, de *Artes de México*, México, n. 25, febrero 1959.
- II. 124 José Clemente Orozco, *La despedida de la madre*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso, de *Artes de México*, México, n. 25, febrero 1959.
- II. 125 José Clemente Orozco, *La familia*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.

- II. 126 José Clemente Orozco, *Revolucionarios*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.
- II. 127 José Clemente Orozco, *Hombres sedientos*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 128 José Clemente Orozco, *Los ingenieros*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 129 José Clemente Orozco, *Columna*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 130 José Clemente Orozco, *La Cruz y la serpiente*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 131 José Clemente Orozco, *Alegoría [hueso y banda]*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 132 José Clemente Orozco, *Juventud*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 133 José Clemente Orozco, *Razas aborígenes*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 134 José Clemente Orozco, fresco, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 135 José Clemente Orozco, fresco, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 136 José Clemente Orozco, *Franciscano*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 137 José Clemente Orozco, *Franciscano*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 138 José Clemente Orozco, *Franciscano*, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.
- II. 139 José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.

- II. 140 José Clemente Orozco, "Pintura cubista y críticos", *El Herald*, México, 14 julio 1920, de *Sainete, drama y barbarie*, p. 56.
- II. 141 José Clemente Orozco, *Baile aristocrático*, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 142 José Clemente Orozco, *Saqueo de una iglesia* de José Clemente Orozco, (Intr. Alma Reed)
- II. 143 José Clemente Orozco, *Heridos*, de José Clemente Orozco, (Intr. Alma Reed)
- II. 144 Francisco de Goya y Lucientes, *Tampoco*, de la serie *Desastres de la Guerra*, 1808, grabado, de Goya, *Complete Etchings, Aquatints and Litographs*, London, Inglaterra, Thames and Hudson, 1962, p. 121.
- II. 145 Francisco Goitia, *El ahorcado*, 1914.
- II. 146 José Clemente Orozco, *El ahorcado*, 1926-1928, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 147 Orozco, *Tren dinamitado*, 1928, tinta sobre papel, 31.1 x 48.2 cm., Philadelphia Museum of Art: Purchased: Lola Downin Peck Fund from the estate of Carl Zigrosser.
- II. 148 José Clemente Orozco, *La huelga*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 149 José Clemente Orozco, *La trinchera*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja, de Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, p. 23.
- II. 150 José Clemente Orozco, *Frescos de la Escuela Nacional Preparatoria*, 1926 de *Artes de México*, México, n. 25, febrero 1959.
- II. 151 José Clemente Orozco, *La destrucción del viejo orden*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.
- II. 152 José Clemente Orozco, *El maguey*, c. 1929, óleo sobre tela, 72 x 92 cm., col. Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba.
- II. 153 Walker Evans, *Girl in Fulton St.*, New York, 1929, de Gilles Mora and John T. Hill, *Walker Evans, The Hungry Eye*, New York, Thames and Hudson, 1993, p. 35.
- II. 154 Alfred Stieglitz, *View from the Rear Window*, Gallery 291, *Daytime*, 1915, fotografía, de *Precisionism in America*, p. 77.

- II. 155 Charles Sheeler, *Skyscrapers*, 1922, de de Lucie-Smith, *American Realism*, New York, Estados Unidos, Harry N. Abrams, 1994, p.78.
- II. 156 José Clemente Orozco, *Vaudeville en Harlem*, 1928, litografía, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 157 José Clemente Orozco, *Fourteehth Street*, 1928.
- II. 158 José Clemente Orozco, *Puente de Queensboro*, 1928, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 159 José Clemente Orozco, *Elevado*, 1928, óleo sobre tela, 42x52 cm, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 160 José Clemente Orozco, *Los muertos*, 1931, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 161 José Clemente Orozco, *Retrato de Eva Sikelianos*, 1928, MUSEO CARRILLO GIL.
- II. 162 José Clemente Orozco, *Libros*, de Reed, *Orozco*, il. 97.
- II. 163 José Clemente Orozco, *El mártir*, de Reed, *Orozco*, il. 120.
- II. 164 José Clemente Orozco, *That night*, 1929.
- II. 165 Orozco, *Prometeo*, fresco, 1930, Pomona College, Claremont, California, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, lám. 1.
- II. 166 José Clemente Orozco, *Zeus, Hera e Io*, 1930, Pomona College, Claremont, California, de MMCA, p. 147.
- II. 167 José Clemente Orozco, *El caos y los monstruos*, 1930, Pomona College, Claremont, California, de MMCA, p. 150.
- II. 168 José Clemente Orozco, *Sin título*, 1930, Pomona College, Claremont, California, de MMCA, p. 151.
- II. 169 Diego Rivera, *Alegoría de California*, fresco, 1931, San Francisco Stock Exchange Club, San Francisco, California, de MMCA, p. 195.
- II. 170 Diego Rivera, *Construcción de un fresco*, 1930, fresco, California School of Fine Arts, San Francisco, California, de MMCA, p. 196.
- II. 171 Diego Rivera, *La dotación de ejidos*, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro sur (foto: BS).

- II. 172 Diego Rivera, *Reparto de Tierras*, c.1923, fresco, Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo. r3771
- II. 173 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 174 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 175 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 176 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 177 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 178 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 179 Diego Rivera, *Asamblea* (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).
- II. 180 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 1: En el arsenal*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 181 *Corrido de la revolución proletaria 2: En la trinchera*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 182 *Corrido de la revolución proletaria 3: El herido*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 183 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 4: El que quiera comer que trabaje*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 184 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 5: La cooperativa*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 185 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 6: La muerte del capitalista*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).

- II. 186 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 7: Un solo frente*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 187 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 8: El pan nuestro*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 188 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 9: La protesta*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 189 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria Emiliano Zapata*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).
- II. 190 José Clemente Orozco, *Trabajo creador*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 152.
- II. 191 José Clemente Orozco, *Mesa de familia*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 154.
- II. 192 José Clemente Orozco, *Mesa de la fraternidad*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 156-157.
- II. 193 José Clemente Orozco, *Lucha en Oriente*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 158.
- II. 194 José Clemente Orozco, *Lucha en Occidente*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 160.
- II. 195 Charles Sheeler, *Industry*, de Smith, *Making the Modern*, p. 117.
- II. 196 Charles Sheeler, *American Landscape*, 1930, óleo, de Lucie-Smith, *American Realism*, New York, Estados Unidos, Harry N. Abrams, 1994, p.81.
- II. 197 Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931, óleo sobre tela, de Precisionism in America, p. 110.
- II. 198 Charles Sheeler, *Stamping Press*, de Smith, *Making the Modern*, p. 116.
- II. 199 Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932-1933, fresco, Detroit Institute of Arts (muro sur), de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, lám. 11.
- II. 200 Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932-1933, fresco, Detroit Institute of Arts (muro norte), de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, lám. 10.

- II. 201 Thomas Hart Benton, *City Building*, 1930-1931, temple sobre tela, New School for Social Research (actualmente ubicado en el Equitable Building, New York), de Matthew Baigell, Thomas Hart Benton, New York, Harry N. Abrams, 1973, p. 115.
- II. 202 Diego Rivera, *Adoración de la Virgen con el niño*, 1912-1913.
- II. 203 Diego Rivera, *Retrato de Adolfo Best Maugard*, 1913.
- II. 204 Paul Signac, *Retrato de Félix Féneon*.
- II. 205 Diego Rivera, *La pintura*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, muro poniente, primer piso (foto: BS).
- II. 206 Diego Rivera, estudio para *Man at the Crossroads*, 1932, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 160.
- II. 207 Diego Rivera, *Man at the Crossroads*, 1932, fotografía anterior a la destrucción del mural, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 160.
- II. 208 Diseño para la decoración del Palacio de Invierno en Leningrado, XIV aniversario de la Revolución de Octubre, 1931, de Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova y Catherine Cooke, *Street Art of the Revolution, Festivals and Celebrations in Russia, 1918-33*, London, Thames and Hudson, 1990. P. 208.
- II. 209 Diego Rivera, *El hombre en el cruce de los caminos*, 1934, fresco, Palacio de Bellas Artes.
- II. 210 Diego Rivera, ilustración para Chase, México, p. 295.
- II. 211 Diego Rivera, *El México de hoy y de mañana*, 1935, fresco, Palacio Nacional.
- II. 212 Esquema de los murales del Dartmouth College, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 61.
- II. 213 José Clemente Orozco, Boceto para *Épica de la civilización americana*, Eleazar Wheelock, lápiz sobre papel, col. Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.
- II. 214 José Clemente Orozco, *Migración*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.190.
- II. 215 Orozco, *Antiguo sacrificio humano*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.164.

- II. 216 Sacrificio humano, de Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, (Angel María Garibay K., ed.), México, Porrúa, 1967, v. 1, lám. 7.
- II. 217 Quetzalcóatl, de Goodrich, *Lives of Celebrated American Indians*, p. 88-90.
- II. 218 Guerreros, de Cornyn, *The Song of Quetzalcoatl*, p. 151. El original en Bernardino de Sahagún, *El manuscrito 218-20 de la colección palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, Códice Florentino*, (facsimil), México, Archivo General de la Nación, 1970, tomo 1, Libro 2, f. 20 v.
- II. 219 José Clemente Orozco, *Guerreros aztecas*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.165.
- II. 220 José Clemente Orozco, *La llegada de Quetzalcóatl*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.166-167. O1595
- II. 221 La Pirámide del Sol, de Cornyn, *The Song of Quetzalcoatl*, p. 129.
- II. 222 José Clemente Orozco, *Edad de oro precolombina*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.168-169.
- II. 223 José Clemente Orozco, *La partida de Quetzalcóatl*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.170-171.
- II. 224 José Clemente Orozco, *La profecía*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.172.
- II. 225 José Clemente Orozco, paneles decorativos, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire.
- II. 226 *Machines, Cortés y la Cruz*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.174-175.
- II. 227 José Clemente Orozco, *La máquina*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 177-177.
- II. 228 José Clemente Orozco, *Angloamérica*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 177-177.
- II. 229 José Clemente Orozco, *Hispanoamérica*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 178.
- II. 230 Aduana de Hamburgo, de Mumford, *Técnica y civilización*, p. 397.

- II. 231 José Clemente Orozco, *Dioses del mundo moderno*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 180-181.
- II. 232 José Clemente Orozco, *Moderno sacrificio humano*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.183.
- II. 233 José Clemente Orozco, tablero decorativo, muro este, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.179. DART10.JPG
- II. 234 José Clemente Orozco, *Moderna migración del espíritu*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.182.
- II. 235 José Clemente Orozco, *Hombre industrial moderno* [puente], 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 184.
- II. 236 José Clemente Orozco, *Hombre industrial moderno* [construcción], 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 184.
- II. 237 José Clemente Orozco, *Hombre industrial moderno* [trabajador], 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 186-187.
- II. 238 José Clemente Orozco, *Construcción*, óleo
- II. 239 José Clemente Orozco, *Guerra*, 1934, fresco, Palacio de Bellas Artes.
- II. 240 Diploma que se entregó a quienes contribuyeron con el Monumento a la Revolución, con la perspectiva del proyecto, de Sebastián Allende, "Acusa recibo de diplomas a los que donen dinero para el Monumento a la Revolución", Archivo Histórico de Jalisco, F-11-933/F/1934, 03 octubre 1933, f. 3.
- II. 241 Construcción del Teatro Nacional
- II. 242 "México en reconstrucción", *Futuro*, México, 15 diciembre 1933, p.
- II. 243 "El monumento a la Revolución Mexicana, que se inaugurará el 20 de noviembre de 1934", *Futuro*, México, 01 febrero 1934, p. 23.
- II. 244 Leopoldo Méndez, "Calaveras del Mausoleo Nacional", *Frente a Frente*, noviembre 1934, de Francisco Reyes Palma, *Leopoldo Méndez*, México, CNCA-Era, 1994, il. 114.
- II. 245 José Clemente Orozco, *Hombre atravesando a otro con espada*, temple sobre papel, 38.8 x 58.8 cm. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.

- Il. 246 José Clemente Orozco, *Cuatro figuras*, 1934, temple sobre papel, 38.7 x 58.4 cm., Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.
- Il. 247 José Clemente Orozco, *Figura de pie*, 1934, temple sobre papel, 40.4 x 75.5 cm., Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.
- Il. 248 José Clemente Orozco, *Cabeza y figuras*, 1934, temple sobre papel, 39.5 x 70.6 cm., Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.
- Il. 249 José Clemente Orozco, *Catarsis*, 1934, grafito sobre papel, 36.7 x 67.8 cm., Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.
- Il. 250 José Clemente Orozco, Boceto para el fresco del palacio de Bellas Artes, 1934, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 303.
- Il. 251 Julio Ruelas, *Viñeta*, 1903.
- Il. 252 José Clemente Orozco, caricatura de *La vanguardia*, c. 1915, de Alvar Carrillo Gil, *Obras de José Clemente Orozco* . . . , p. [157].
- Il. 253 Ilustración de Guillermo Dellhora, *La iglesia católica ante la crítica* . . . , il. XVIII.
- Il. 254 Ilustración de Guillermo Dellhora, *La iglesia católica ante la crítica* . . . , il. XXV.
- Il. 255 Uno de los blasones del baldaquino de San Pedro, en Roma, según Guillermo Dellhora. El pie de ilustración hacía notar que el rostro de la "jovencita seducida" ya mostraba las primeras señales de la maternidad, y que los ornamentos de la parte inferior, donde "se ve un mascarón deforme, hecho de fragmentos blandos, casi de trapo", representaban los órganos sexuales externos "en el período del trabajo de parto". De Dellhora, *La iglesia católica ante la crítica* . . . , il. XXXII.
- Il. 256 Thomas Hart Benton, *City Activities*, 1930-1931, temple sobre tela, New School for Social Research (actualmente ubicado en el Equitable Building, New York), de Matthew Baigell, Thomas Hart Benton, New York, Harry N. Abrams, 1973, p. 112.
- Il. 257 George Bellows, *Club Night*, 1907, de *Visiones de Estados Unidos*, p. 63.
- Il. 258 Max Beckmann, *La noche*, 1918-1919, óleo sobre tela, de Stephan Lackner, *Max Beckmann*, New York, Estados Unidos, Harry N. Abrams, 1991, p. 57.
- Il. 259 Otto Dix, *Asesinato sexual (lustmord)*, 1922, de Tatar, *Lustmord*, p. 14.
- Il. 260 José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1935, litografía, Museo Carrillo Gil.

- II. 261 José Clemente Orozco, *La chata*, 1935, litografía, Museo Carrillo Gil.
- II. 262 José Clemente Orozco, *Fin de fiesta*, 1935ía, Museo Carrillo Gil.
- II. 263 José Clemente Orozco, *Turistas y aztecas*, 1935ía, Museo Carrillo Gil.
- II. 264 José Vizcarra, *El fuego nuevo*, s.f., de Livier Navarrete, "Recordando al maestro Dn. José Vizcarra", *El mundo*, Guadalajara, 01 octubre 1960, p. 12-3.
- II. 265 José Clemente Orozco, *El hombre*, 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 266 José Clemente Orozco, Boceto para la cúpula de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 329.
- II. 267 José Clemente Orozco, Boceto para la cúpula de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 332.
- II. 268 José Clemente Orozco, Boceto para la cúpula de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 335.
- II. 269 José Clemente Orozco, *El hombre* [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 270 José Clemente Orozco, *El hombre* [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 271 José Clemente Orozco, *El hombre* [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 272 José Clemente Orozco, *El hombre* [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 273 José Clemente Orozco, *El hombre* [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 274 José Clemente Orozco, *El hombre* [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- II. 275 Diploma de José Guadalupe Zuno como Gran Maestro Vitalicio de la Gran Logia Occidental Mexicana, Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, sin catalogación.
- II. 276 José Clemente Orozco, frescos en la Universidad de Guadalajara, 1936, vista general, de Carlos Mérida, *Orozco's Frescoes in Guadalajara*, (critical notes by Carlos Merida, Photographs by Juan Arauz Lomelí, ed. Frances Toor), México, Frances Toor Studios, 1940.
- II. 277 José Clemente Orozco, *El pueblo y sus líderes*, 1936, fresco, Universidad de Guadalajara, de Mérida, *Orozco's Frescoes in Guadalajara*.

- Il. 278 José Clemente Orozco, Boceto para el muro de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 360.
- Il. 279 José Clemente Orozco, *Militares*, 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- Il. 280 José Clemente Orozco, *Limosneros*, 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.
- Il. 281 Orozco, *El niño muerto*, 1925-1928, óleo sobre tela, 42 X 52 cm., Museo Carrillo Gil.
- Il. 282 Ilustración de Gibrán, *The Prophet*, p. 95.
- Il. 283 Ilustración de Gibrán, *The Prophet*, p. 9.
- Il. 284 William Blake, *Baffled Devils Fighting*, grabado, de la serie Dante, de Bindman, *Blake as an Artist*, il. 177.
- Il. 285 William Blake, *Nebuchadnezzar*. De "The Visual Art of William Blake", <<http://members.aa.net/~urizen/blake3.html>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.
- Il. 286 Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*. C. 1805, tinta, acuarela y grafito sobre papel, 55.2 x 44.2 cm. National Gallery of Art, Washington. De "The Visual Art of William Blake", <<http://members.aa.net/~urizen/blake3.html>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.
- Il. 287 William Blake, "Ancient of Days", frontispicio de *Europe, a Prophecy*, 1794, de "The William Blake Archive", <<http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.
- Il. 288 William Blake, lámina 5 de *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790. De "The William Blake Archive", <<http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.
- Il. 289 Fotografía de 1917 que muestra la primera versión del tríptico *Los rebeldes*, de Ramírez, *Crónica de las artes plásticas*, il. 18.
- Il. 290 Alberto Fuster, *Tríptico de Los Rebeldes*.
- Il. 291 William Blake, lámina 3 de *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790. de "The William Blake Archive", <<http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.
- Il. 292 Montenegro, Roberto, "La revolución mexicana es indivisible", *Futuro, México*, no viembre 1936, p. 35,

- II. 293 José Clemente Orozco, *Figura volando*, temple sobre papel, 39.5 x 51 cm, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 294: "1° de mayo de 1935", *Futuro*, México, abril 1935, p. entre 278 y 9.
- II. 295 "1° de mayo de 1934, resurgimiento del proletariado mexicano!", *Futuro*, México, abril 1934, p. 90 b.
- II. 296 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 21: "Traza un círculo a partir de un hombre y una mujer, luego un cuadrado, después un triángulo; traza finalmente un círculo y tendrás la piedra filosofal", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 85.
- II. 297 José Clemente Orozco, *Hidalgo*, 1937, fresco, Palacio de Gobierno, Guadalajara, Jal.
- II. 298 José Clemente Orozco, *La acción demoledora de la conquista*, *Torre de San Felipe* y *La fundación de Guadalajara*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 299 José Clemente Orozco, *El capataz sin rostro*, *La deshumanización* y *El desfile obrero*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 300 José Clemente Orozco, *La lucha entre conquistadores* 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 301 Portada de *Patrimonio*, Guadalajara, 01 mayo 1939.
- II. 302 José Clemente Orozco, *Incendio*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 303 José Clemente Orozco, *La Guadalajara adolescente*, *La rueda del tiempo* y *Palacio de Gobierno de Guadalajara*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 304 José Clemente Orozco, *El Obispo Cabañas*, *Una multitud miserable* y *Los demagogos*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 305 José Clemente Orozco, *Hernán Cortés*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 306 José Clemente Orozco, *Conquistadores cubiertos de armadura*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 307 José Clemente Orozco, *España y la nueva cultura*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

- II. 308 "Para caminos largos y pesados...", *Las noticias*, Guadalajara, 04 febrero 1937, p. 5, FO.(PUB-JAL).
- II. 309 "Cámaras Euzkadi", *El Nacional Revolucionario*, México, 05 mayo 1931, p. ii.7.
- II. 310 "Emisión postal conmemorativa de la inauguración de la carretera", *El Nacional, Diario Popular*, México, 25 junio 1936, p. 4.
- II. 311 José Clemente Orozco, *El caballo bicéfalo*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 312 José Clemente Orozco, pechina de la cúpula 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 313 José Clemente Orozco, *Felipe II*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 314 José Clemente Orozco, *Danza previa al sacrificio*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 315 José Clemente Orozco, *Antropofagismo*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara. -1
- II. 316 José Clemente Orozco, *El sacrificio humano*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 317 Jesús Martínez Carreón o Daniel Cabrera, "Festejos Guadalupanos", *El Ahuizote*, México, 20 noviembre 1898.
- II. 318 "Si el Cid levantara la Cabeza...", *El Nacional, Diario Popular*, México, 30 octubre 1936, p. ii.1.
- II. 319 "Caricatura internacional", *El Nacional, Diario Popular*, México, 03 febrero 1937, p. ii.1.
- II. 320 Georges Rouault, *Figura satírica*, aguatinta, Museo Carrillo Gil.
- II. 321 José Clemente Orozco, *El hombre de fuego*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 322 José Clemente Orozco, *La aeronavegación*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

- II. 323 José Clemente Orozco, tableros en el tambor de la cúpula, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.
- II. 324 José Clemente Orozco, proyecto para mural en La Porte, Indiana, de José Clemente Orozco, (Intr. Alma Reed)
- II. 325 José Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*, 1940, fresco, tableros transportables, Museum of Modern Art, New York, de Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, v. 2, il. 85.



Il. 317 Jesús Martínez Carreón o Daniel Cabrera, "Festejos Guadalupanos", *El Ahuizote*, México, 20 noviembre 1898.



Il. 318 "Si el Cid levantara la Cabeza...", *El Nacional, Diario Popular*, México, 30 octubre 1936, p. ii.1.

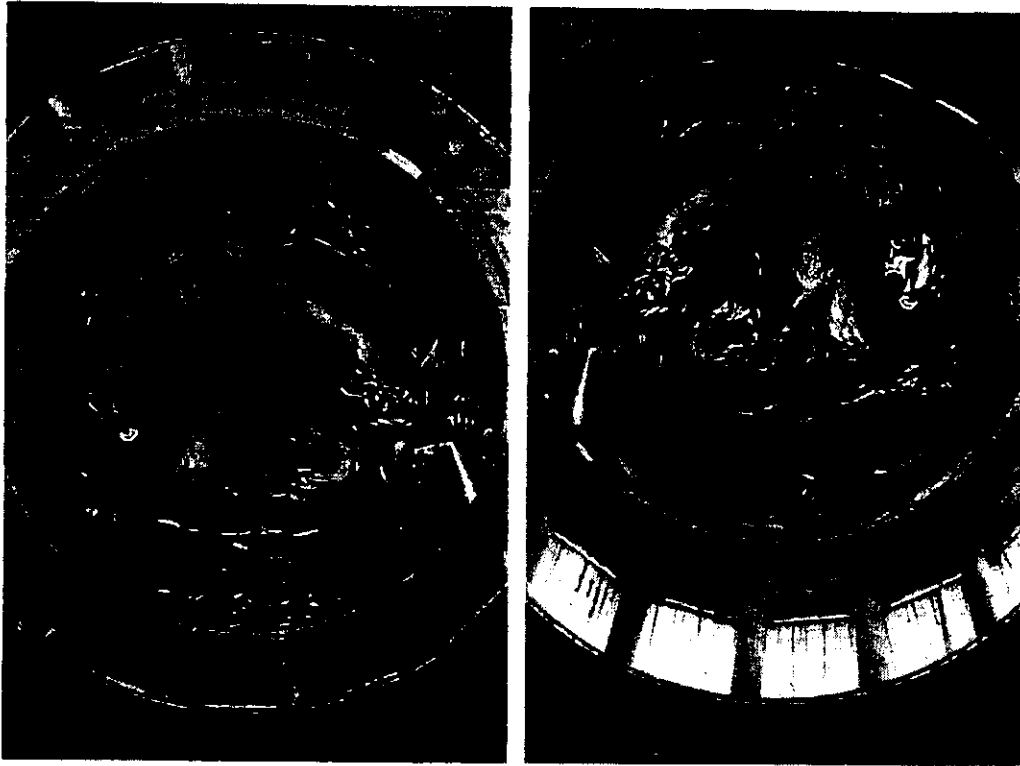
Caricatura Internacional



Il. 319 "Caricatura internacional", *El Nacional, Diario Popular*, México, 03 febrero 1937, p. ii.1.



Il. 320 Georges Rouault, Figura satírica, aguatinta, Museo Carrillo Gil.



Il. 321 José Clemente Orozco, *El hombre de fuego*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



Il. 322 José Clemente Orozco, *La aeronavegación*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



Il. 323 José Clemente Orozco, tableros en el tambor de la cúpula, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



Il. 324 José Clemente Orozco, proyecto para mural en La Porte, Indiana, de José Clemente Orozco, (Intr. Alma Reed)



Il. 325 José Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*, 1940, fresco, tableros transportables, Museum of Modern Art, New York, de Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, v. 2, il. 85.



II. 311 José Clemente Orozco, El caballo bicéfalo, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



II. 312 José Clemente Orozco, pechina de la cúpula 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



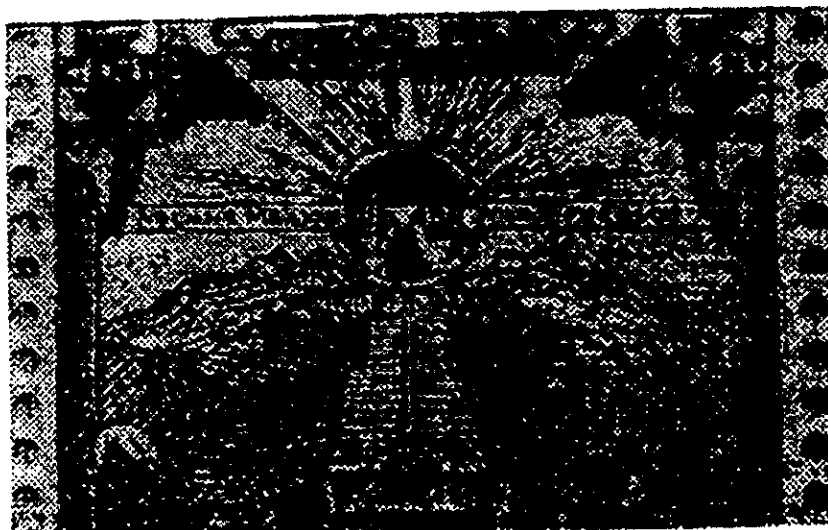
II. 313 José Clemente Orozco, Felipe II, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



Il. 308 "Para caminos largos y pesados...", Las noticias, Guadalajara, 04 febrero 1937, p. 5, FO. (PUB-JAL).



Il. 309 "Cámaras Euzkadi", El Nacional Revolucionario, México, 05 mayo 1931, p. ii.7.



Il. 310 "Emisión postal conmemorativa de la inauguración de la carretera", El Nacional, Diario Popular, México, 25 junio 1936, p. 4.



Il. 300 José Clemente Orozco, La
lucha entre conquistadores 1937-1939,
fresco, Instituto Cultural Cabañas,
Guadalajara.



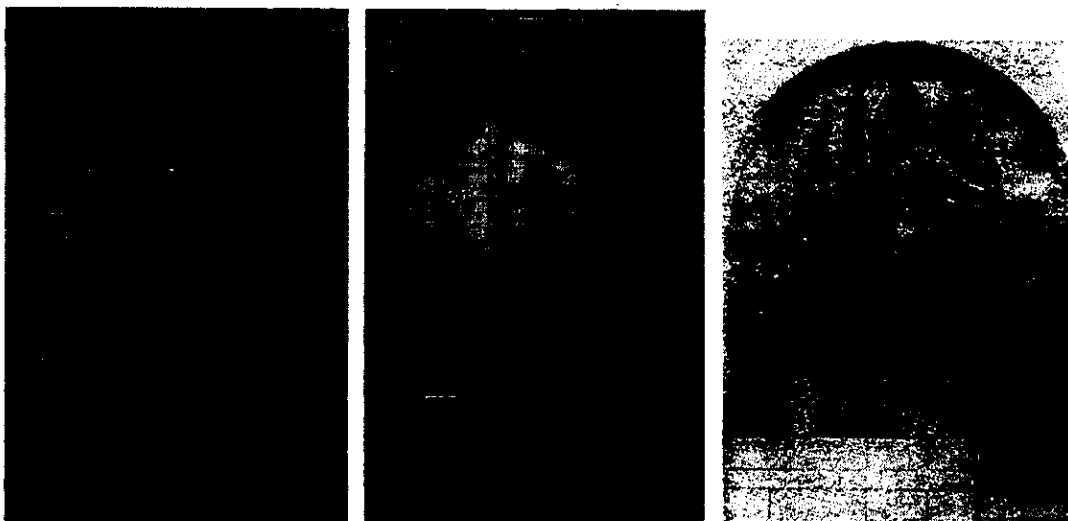
Il. 301 Portada de Patrimonio,
Guadalajara, 01 mayo 1939.



Il. 302 José Clemente Orozco,
Incendio, 1937-1939, fresco,
Instituto Cultural Cabañas,
Guadalajara.



II. 303 José Clemente Orozco, *La Guadalajara adolescente*, *La rueda del tiempo* y *Palacio de Gobierno de Guadalajara*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

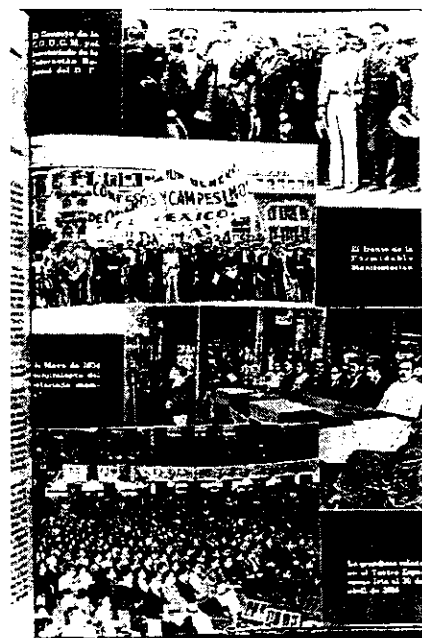


II. 304 José Clemente Orozco, *El Obispo Cabañas*, *Una multitud miserable* y *Los demagogos*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

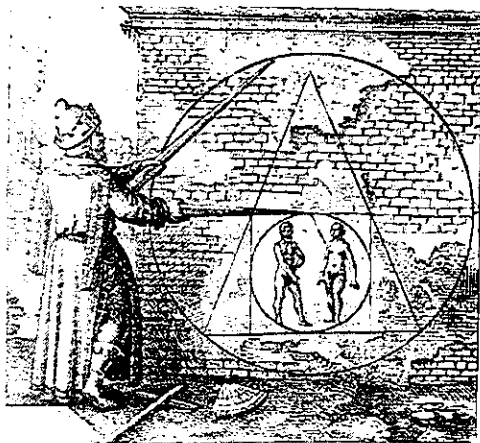


... Nueva Señora Teodora, que tiene su origen a la ...
... en la zona ...
... en la zona ...
... en la zona ...
... en la zona ...

Il. 294: "1° de mayo de 1935", Futuro, México, abril 1935, p. entre 278 y 9.



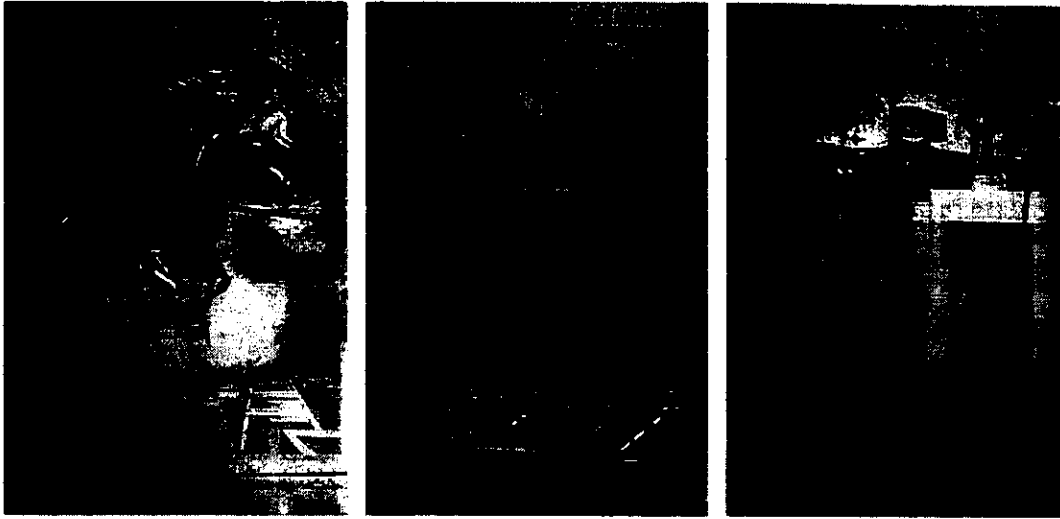
Il. 295 "1° de mayo de 1934, resurgimiento del proletariado mexicano!", Futuro, México, abril 1934, p. 90 b.



Il. 296 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 21: "Traza un círculo a partir de un hombre y una mujer, luego un cuadrado, después un triángulo; traza finalmente un círculo y tendrás la piedra filosofal", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 85.



Il. 297 José Clemente Orozco, Hidalgo, 1937, fresco, Palacio de Gobierno, Guadalajara, Jal.



II. 298 José Clemente Orozco, *La acción demoledora de la conquista, Torre de San Felipe y La fundación de Guadalajara*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



II. 299 José Clemente Orozco, *El capataz sin rostro, La deshumanización y El desfile obrero*, 1937-1939, fresco, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

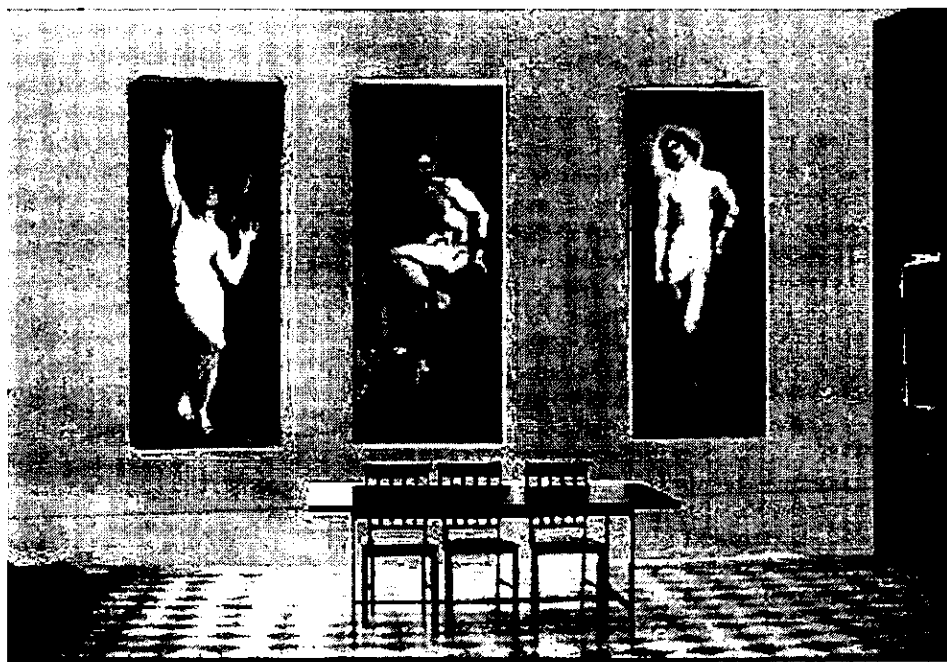


"I have not made Heaven
 any more than I have Hell,
 for that which I call Hell
 is much more like that which
 I call Heaven; and that which
 I call Heaven is much more
 like that which I call Hell."
 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 5.

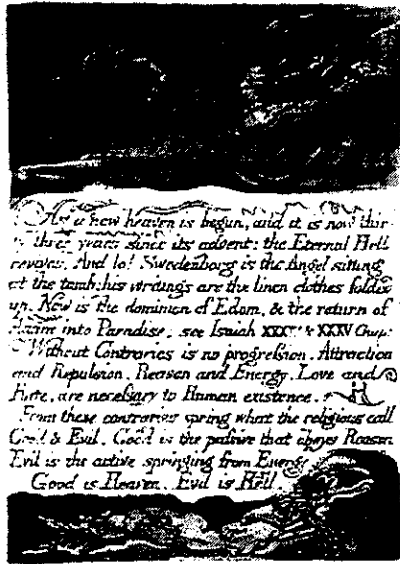
Il. 288 William Blake, lámina 5
 de *The Marriage of Heaven and
 Hell*, 1790. De "The William
 Blake Archive",
 <<http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>>, tal como estaba el 24
 de abril de 1998.



Il. 289 Fotografía de 1917 que muestra la primera versión del
 tríptico *Los rebeldes*, de Ramírez, *Crónica de las artes plásticas*, il. 18.



Il. 290 Alberto Fuster, Tríptico de Los Rebeldes. TP3583



Il. 291 William Blake, lámina 3 de
The Marriage of Heaven and Hell, 1790.
de "The William Blake Archive",
<<http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>>, tal como estaba el 24 de abril de
1998.



Il. 292 Montenegro, Roberto, "La revolución
mexicana es indivisible", Futuro, México, no
viembre 1936, p. 35,



Il. 293 José Clemente Orozco, Figura volando, temple sobre
papel, 39.5 x 51 cm, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.



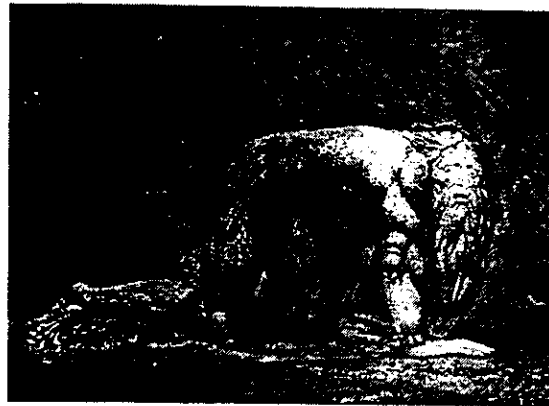
II. 282 Ilustración de Gibrán, *The Prophet*, p. 95.



II. 283 Ilustración de Gibrán, *The Prophet*, p. 9.



Il. 284 William Blake, *Baffled Devils Fighting*, grabado, de la serie *Dante*, de Bindman, *Blake as an Artist*, il. 177.



Il. 285 William Blake, *Nebuchadnezzar*. De "The Visual Art of William Blake", <<http://members.aa.net/~urizen/blake3.html>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.



Il. 286 Blake, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*. C. 1805, tinta, acuarela y grafito sobre papel, 55.2 x 44.2 cm. National Gallery of Art, Washington. De "The Visual Art of William Blake", <<http://members.aa.net/~urizen/blake3.html>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.



Il. 287 William Blake, "Ancient of Days", frontispicio de *Europe, a Prophecy*, 1794, de "The William Blake Archive", <<http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>>, tal como estaba el 24 de abril de 1998.



II. 277 José Clemente Orozco, *El pueblo y sus líderes*, 1936, fresco, Universidad de Guadalajara, de Mérida, *Orozco's Frescoes in Guadalajara*.



II. 278 José Clemente Orozco, *Boceto para el muro de la Universidad de Guadalajara*, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 360.



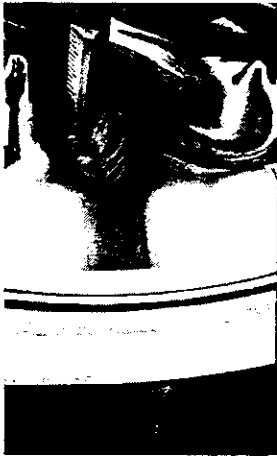
Il. 279 José Clemente Orozco,
Militares, 1936, fresco,
Universidad de Guadalajara.



Il. 280 José Clemente Orozco,
Limosneros, 1936, fresco,
Universidad de Guadalajara.



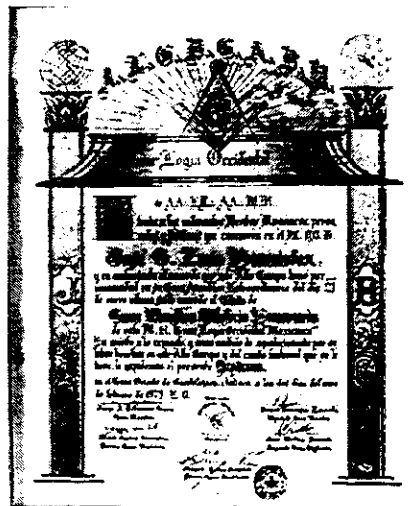
Il. 281 Orozco, El niño muerto, 1925-1928, óleo sobre tela, 42 X 52
cm.



Il. 273 José Clemente Orozco, El hombre [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



Il. 274 José Clemente Orozco, El hombre [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



Il. 275 Diploma de José Guadalupe Zuno como Gran Maestro Vitalicio de la Gran Logia Occidental Mexicana, Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, sin catalogación.



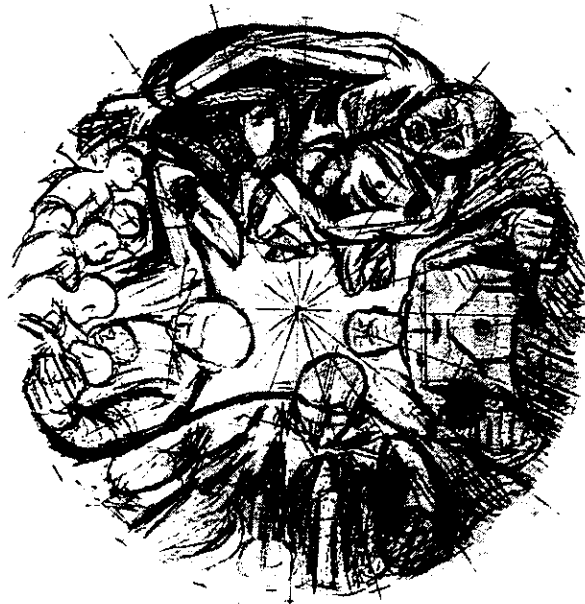
Il. 276 José Clemente Orozco, frescos en la Universidad de Guadalajara, 1936, vista general, de Carlos Mérida, *Orozco's Frescoes in Guadalajara*, (critical notes by Carlos Merida, Photographs by Juan Arauz Lomelí, ed. Frances Toor), México, Frances Toor Studios, 1940.



Il. 266 José Clemente Orozco, Boceto para la cúpula de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 329.



Il. 267 José Clemente Orozco, Boceto para la cúpula de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 332.



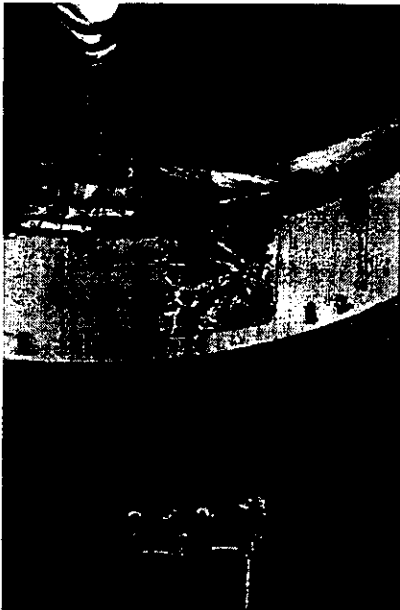
Il. 268 José Clemente Orozco, Boceto para la cúpula de la Universidad de Guadalajara, 1935, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 335.



Il. 269 José Clemente Orozco, El hombre [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



Il. 270 José Clemente Orozco, El hombre [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



Il. 271 José Clemente Orozco, El hombre [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



Il. 272 José Clemente Orozco, El hombre [detalle], 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



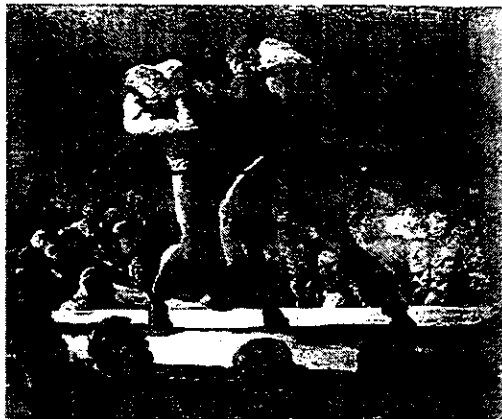
Il. 264 José Vizcarra, *El fuego nuevo*, s.f., de Livier Navarrete,
"Recordando al maestro Dn. José Vizcarra", *El mundo*, Guadalajara,
01 octubre 1960, p. 12-3.



II. 265 José Clemente Orozco, El hombre, 1936, fresco, Universidad de Guadalajara.



Il. 256 Thomas Hart Benton, *City Activities*, 1930-1931, temple sobre tela, New School for Social Research (actualmente ubicado en el Equitable Building, New York), de Matthew Baigell, Thomas Hart Benton, New York, Harry N. Abrams, 1973, p. 112.



Il. 257 George Bellows, *Club Night*, 1907, de *Visiones de Estados Unidos*, p. 63.



Il. 258 Max Beckmann, *La noche*, 1918-1919, óleo sobre tela, de Stephan Lackner, Max Beckmann, New York, Estados Unidos, Harry N. Abrams, 1991, p. 57.



Il. 259 Otto Dix, *Asesinato sexual (lustmord)*, 1922, de Tatar, *Lustmord*, p. 14.



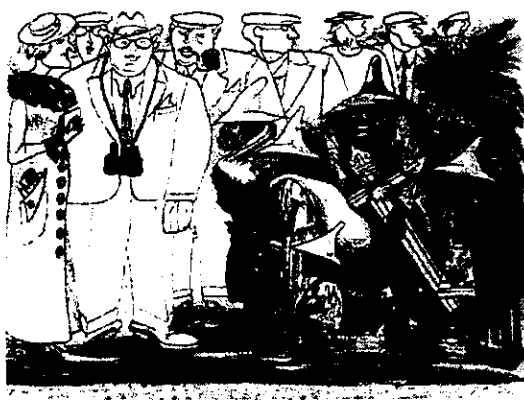
Il. 260 José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1935, litografía, Museo Carrillo Gil.



Il. 261 José Clemente Orozco, *La chata*, 1935, litografía, Museo Carrillo Gil.



Il. 262 José Clemente Orozco, *Fin de fiesta*, 1935ía, Museo Carrillo Gil.



Il. 263 José Clemente Orozco, *Turistas y aztecas*, 1935ía, Museo Carrillo Gil.



REVISTA DE LA

BLASON II.

La jovencita seducida aparece con las primeras angustias y las primeras señales de la maternidad.

Il. 255 Uno de los blasones del baldaquino de San Pedro, en Roma, según Guillermo Dellhora. El pie de ilustración hacía notar que el rostro de la "jovencita seducida" ya mostraba las primeras señales de la maternidad, y que los ornamentos de la parte inferior, donde "se ve un mascarón deforme, hecho de fragmentos blandos, casi de trapo", representaban los órganos sexuales externos "en el período del trabajo de parto". De Dellhora, *La iglesia católica ante la crítica...*, il. XXXII.



Il. 245 José Clemente Orozco,
Hombre atravesando a otro *con espada*,
temple sobre papel, 38.8 x 58.8 cm.
Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara,
Jal.



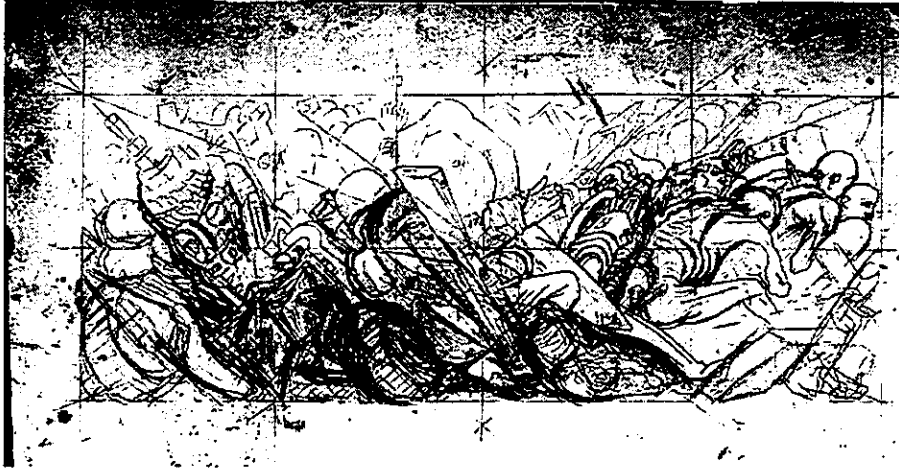
Il. 246 José Clemente Orozco, *Cuatro
figuras*, 1934, temple sobre papel. 38.7
x 58.4 cm., Instituto Cultural Cabañas,
Guadalajara, Jal.



Il. 247 José Clemente Orozco, *Figura de pie*, 1934, temple
sobre papel, 40.4 x 75.5 cm., Instituto Cultural Cabañas,
Guadalajara, Jal.



Il. 248 José Clemente Orozco, *Cabeza y figuras*, 1934, temple
sobre papel, 39.5 x 70.6 cm., Instituto Cultural Cabañas,
Guadalajara, Jal.



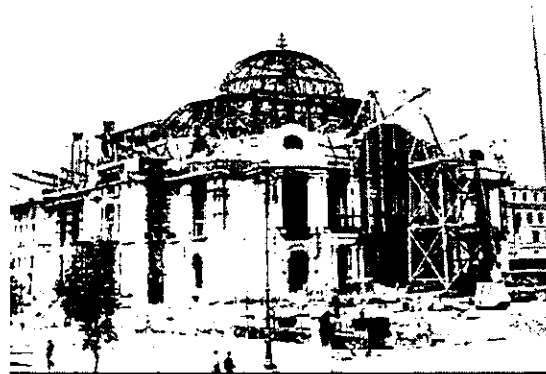
Il. 249 José Clemente Orozco, *Catarsis*, 1934, grafito sobre papel, 36.7 x 67.8 cm., Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal.



Il. 250 José Clemente Orozco, *Boceto para el fresco del palacio de Bellas Artes*, 1934, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 303.



II. 240 Diploma que se entregó a quienes contribuyeron con el Monumento a la Revolución, con la perspectiva del proyecto, de Sebastián Allende, "Acusa recibo de diplomas a los que donen dinero para el Monumento a la Revolución", Archivo Histórico de Jalisco, F-11-933/F/1934, 03 octubre 1933, f. 3.



II. 241 Construcción del Teatro Nacional, de 50 años



II. 242 "México en reconstrucción", Futuro, México, 15 diciembre 1933, p.

todavía no...



el monumento
a la revolución
mexicana, que
se inaugurará el
20 de noviembre
de 1934



Il. 243 "El monumento a la Revolución Mexicana, que se inaugurará el 20 de noviembre de 1934", *Futuro*, México, 01 febrero 1934, p. 23.

**FRENTE
a FRENTE** NOV
1934



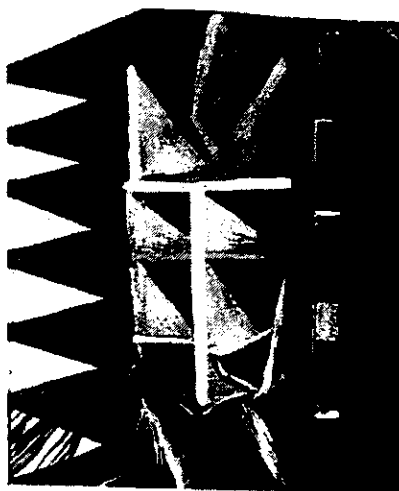
ELABORADA EN EL MUSEO NACIONAL
DE HISTORIA NATURAL Y ANTROPOLOGIA
DE MEXICO, D.F. EN 1934
POR FRANCISCO REYES PALMA
Y LEOPOLDO MENDEZ
DISEÑADA POR FRANCISCO REYES PALMA
Y LEOPOLDO MENDEZ

10

Il. 244 Leopoldo Méndez, "Calaveras del Mausoleo Nacional", *Frente a Frente*, noviembre 1934, de Francisco Reyes Palma, *Leopoldo Méndez*, México, CNCA-Era, 1994, il. 114.



Il. 237 José Clemente Orozco, *Hombre industrial moderno [trabajador]*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 186-187.



Il. 238 José Clemente Orozco, *Construcción*, óleo



Il. 239 José Clemente
Orozco, *Guerra*, 1934,
fresco, Palacio de Bellas
Artes.



Il. 234 José Clemente Orozco, *Moderna migración del espíritu*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.182.



Il. 235 José Clemente Orozco, *Hombre industrial moderno* [puente], 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 184.



Il. 236 José Clemente Orozco, *Hombre industrial moderno* [construcción], 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 184.



Il. 231 José Clemente Orozco, *Dioses del mundo moderno*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 180-181.



II. 232 José Clemente Orozco, *Moderno sacrificio humano*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.183.



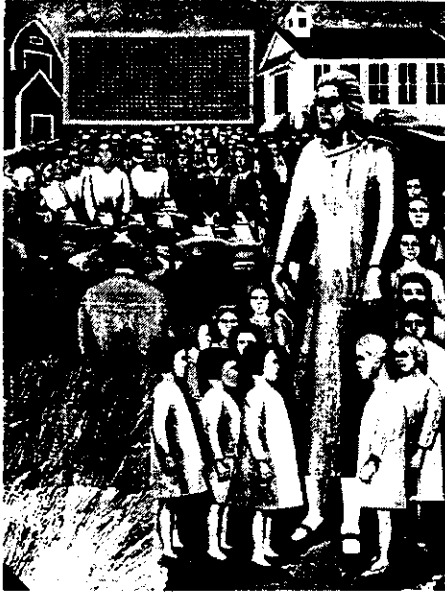
II. 233 José Clemente Orozco, *tablero decorativo, muro este*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.179. DART10.JPG



Il. 226 Machines, Cortés y la Cruz, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.174-175.



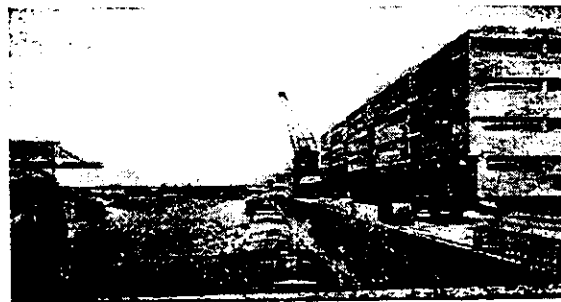
Il. 227 José Clemente Orozco, *La máquina*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 177-177.



Il. 228 José Clemente Orozco, Angloamérica, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 177-177.



Il. 229 José Clemente Orozco, Hispanoamérica, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p. 178.



Il. 230 Aduana de Hamburgo, de Mumford, Técnica y civilización, p. 397.



Il. 222 José Clemente Orozco, Edad de oro precolombina, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.168-169.



Il. 223 José Clemente Orozco, La partida de Quetzalcóatl, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.170-171.



Il. 224 José Clemente Orozco, *La profecía*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire, de MMCA, p.172.



Il. 225 José Clemente Orozco, paneles decorativos, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, hanover, New Hampshire.



QUETZALCÓATL.

Il. 217 Quetzalcóatl, de
Goodrich, *Lives of Celebrated
American Indians*, p. 88-90.



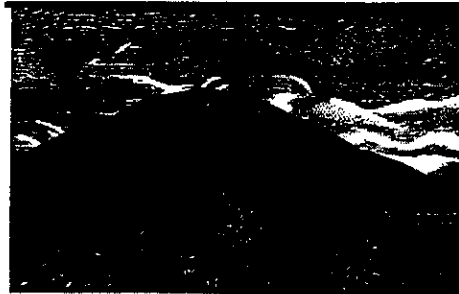
Il. 218 Guerreros



Il. 219 José Clemente Orozco, *Guerreros aztecas*, 1932-
1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New
Hampshire, de MMCA, p.165.

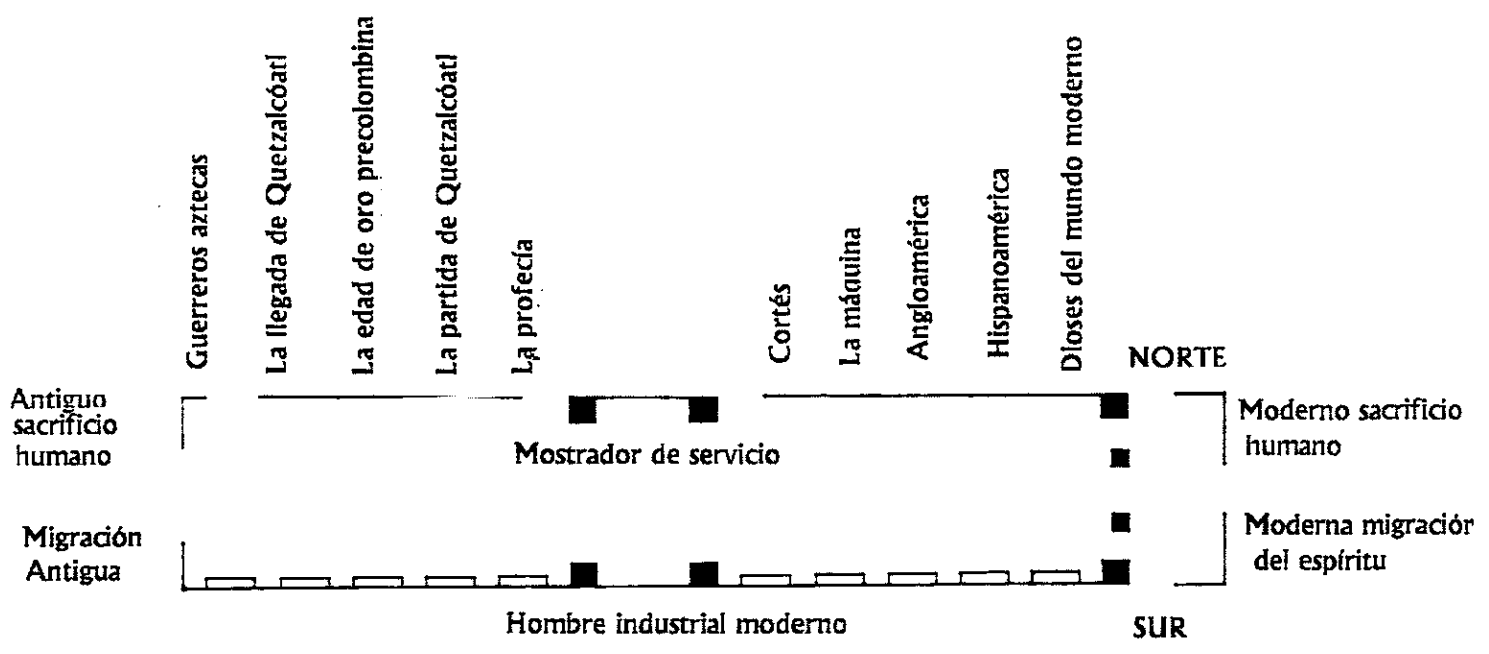


Il. 220 José Clemente Orozco, *La llegada de Quetzalcóatl*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.166-167.



THE PYRAMID OF THE SUN

Il. 221 *La Pirámide del Sol*, de Cornyn, *The Song of Quetzalcoatl*, p.



II. 212 Esquema de los murales del Dartmouth College, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 61.



II. 213 José Clemente Orozco, Boceto para *Épica de la civilización americana*, Eleazar Wheelock, lápiz sobre papel, col. Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire.



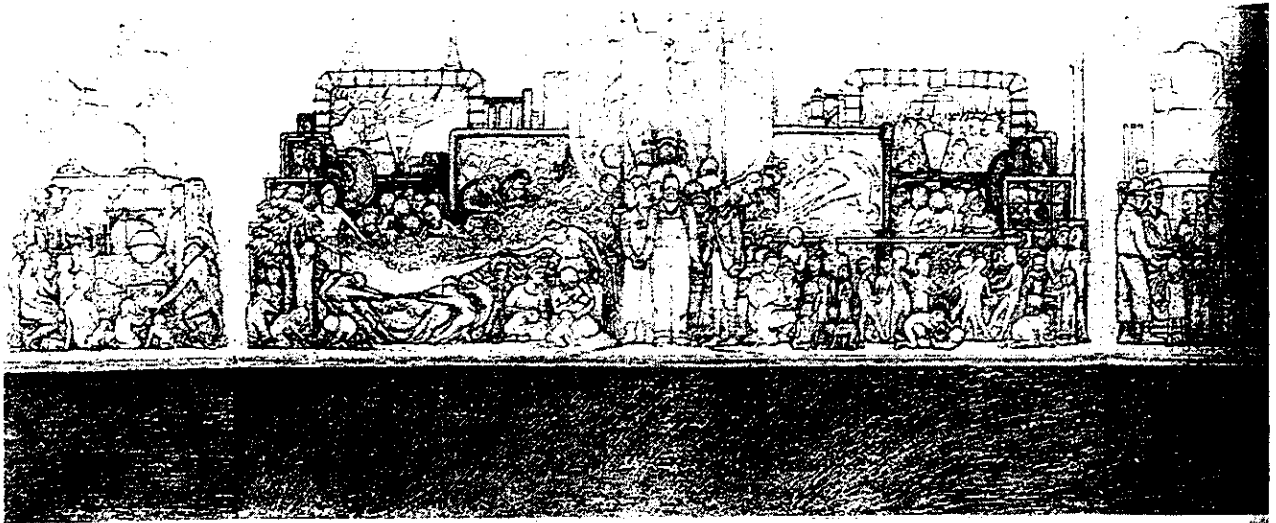
Il. 214 José Clemente Orozco, *Migración*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.190.



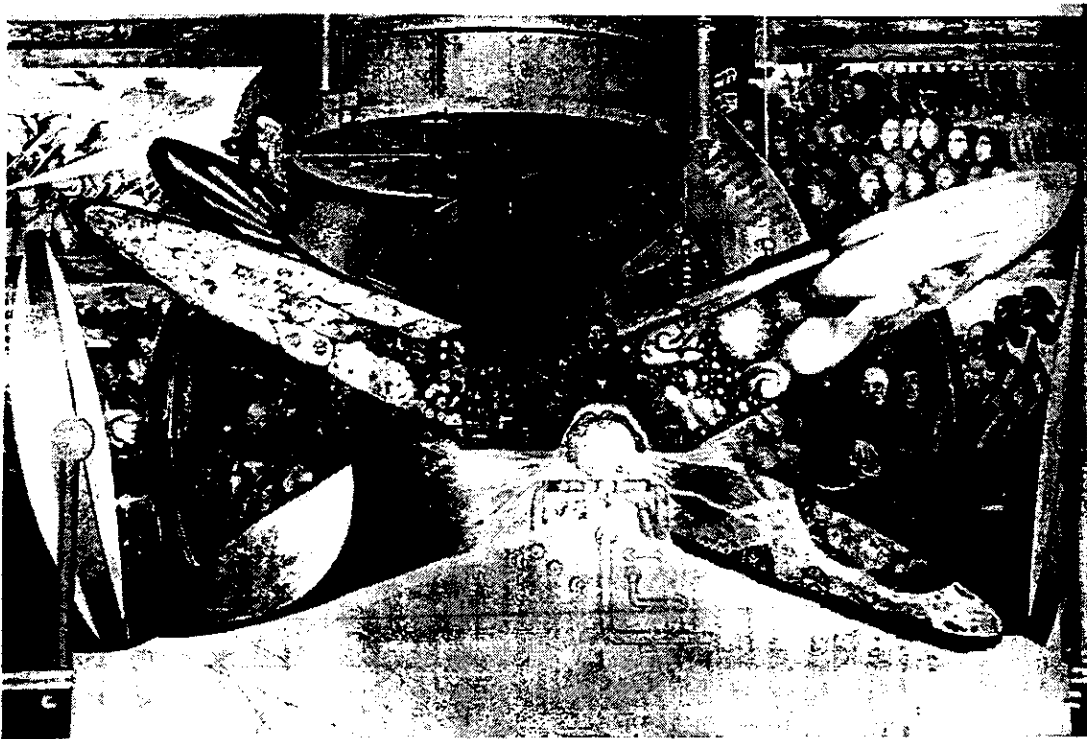
Il. 215 Orozco, *Antiguo sacrificio humano*, 1932-1934, fresco, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, de MMCA, p.164.



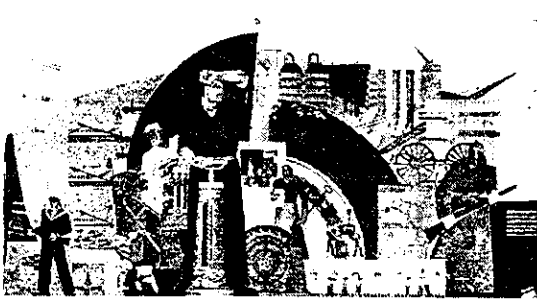
Il. 216 *Sacrificio humano*, de Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, (Angel María Garibay K., ed.), México, Porrúa, 1967, v. 1, lám. 7.



Il. 206 Diego Rivera, estudio para *Man at the Crossroads*, 1932, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 160.



Il. 207 Diego Rivera, *Man at the Crossroads*, 1932, fotografía anterior a la destrucción del mural, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, p. 160.



II. 208 Diseño para la decoración del Palacio de Invierno en Leningrado, XIV aniversario de la Revolución de Octubre, 1931, de Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova y Catherine Cooke, *Street Art of the Revolution, Festivals and Celebrations in Russia, 1918-33*, London, Thames and Hudson, 1990. P. 208.



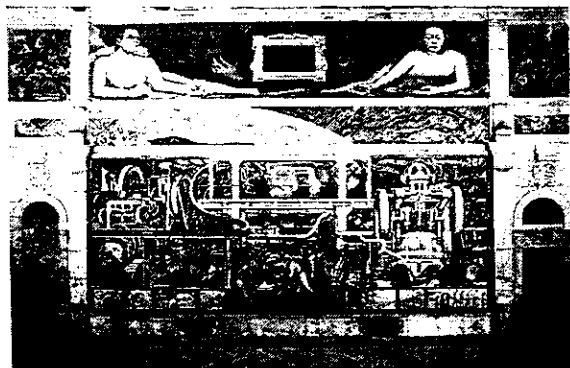
II. 209 Diego Rivera, *El hombre en el cruce de los caminos*, 1934, fresco, Palacio de Bellas Artes.



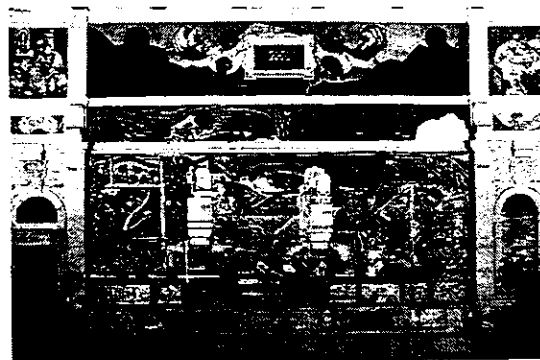
II. 210 Diego Rivera, ilustración para Chase, México, p. 295.



II. 211 Diego Rivera, *El México de hoy y de mañana*, 1935, fresco, Palacio Nacional.



Il. 199 Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932-1933, fresco, Detroit Institute of Arts (muro sur), de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, lám. 11.



Il. 200 Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932-1933, fresco, Detroit Institute of Arts (muro norte), de Hurlburt. *The Mexican Muralists in the United States*, lám. 10.



Il. 201 Thomas Hart Benton, *City Building*, 1930-1931, temple sobre tela, New School for Social Research (actualmente ubicado en el Equitable Building, New York), de Matthew Baigell, *Thomas Hart Benton*, New York, Harry N. Abrams, 1973, p. 115.



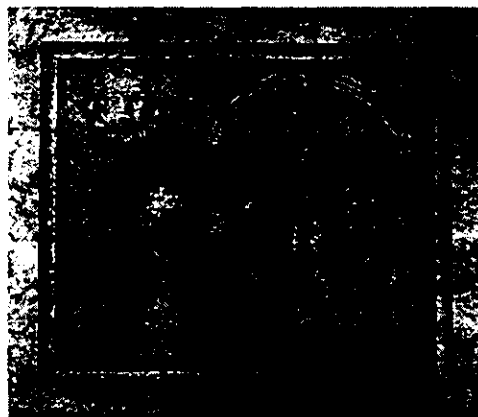
Il. 202 Diego Rivera, Adoración de la Virgen con el niño, 1912-1913.



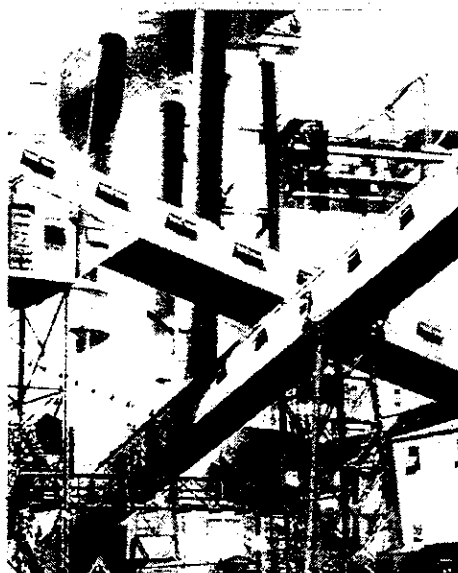
Il. 203 Diego Rivera, Retrato de Adolfo Best Maugard, 1913.



Il. 204 Paul Signac, Retrato de Félix Fénéon. UP15110n



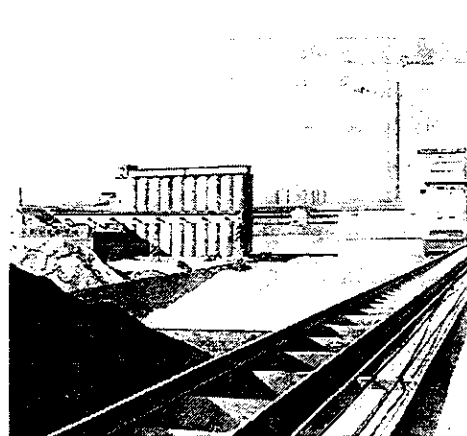
Il. 205 Diego Rivera, La pintura, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, muro poniente, primer piso (foto: BS).



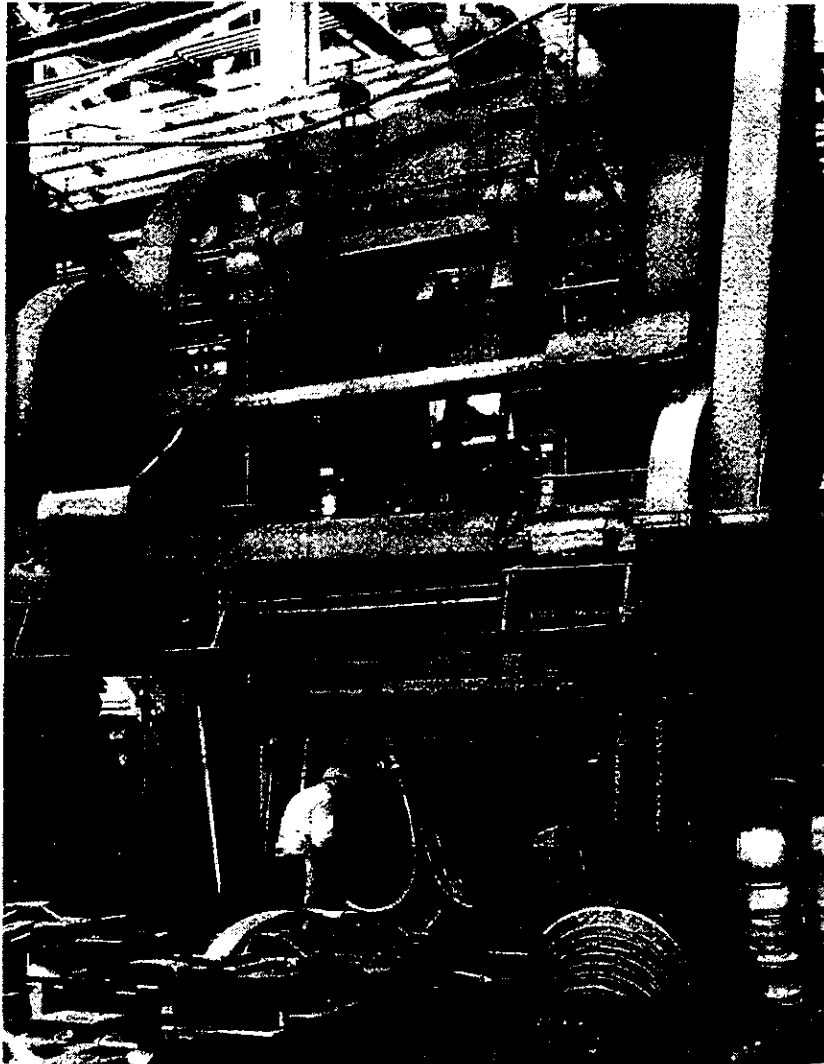
II. 195 Charles Sheeler, *Industry*, de Smith, *Making the Modern*, p. 117.



II. 196 Charles Sheeler, *American Landscape*, 1930, óleo, de Lucie-Smith, *American Realism*, New York, Estados Unidos, Harry N. Abrams, 1994, p.81.



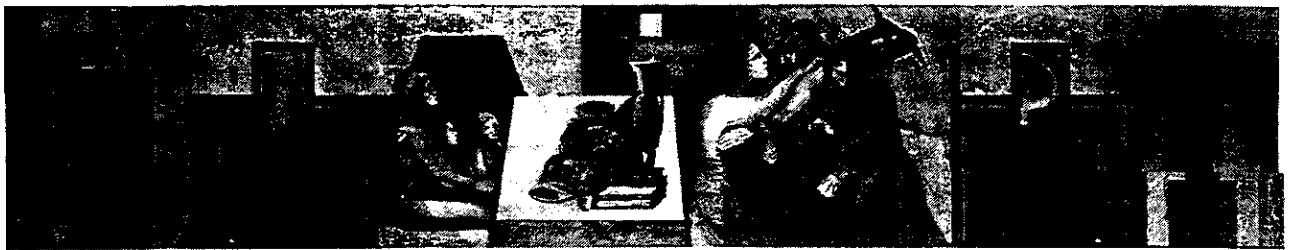
II. 197 Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931, óleo sobre tela, de Precisionism in America, p. 110.



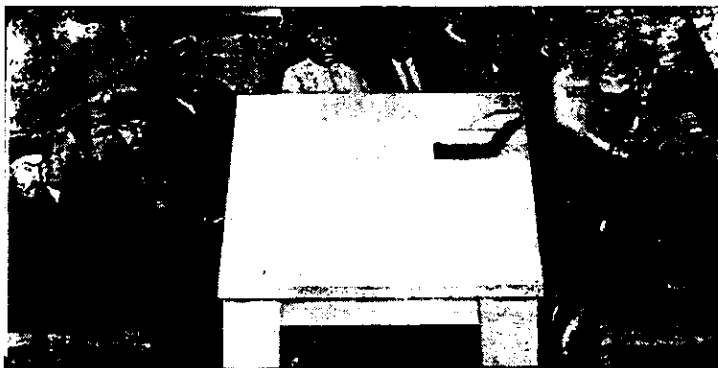
Il. 198 Charles Sheeler, Stamping Press, de Smith, *Making the Modern*, p. 116.



Il. 190 José Clemente Orozco, Trabajo creador, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 152.



Il. 191 José Clemente Orozco, Mesa de familia, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 154.



II. 192 José Clemente Orozco, *Mesa de la fraternidad*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 156-157.



II. 193 José Clemente Orozco, *Lucha en Oriente*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 158.



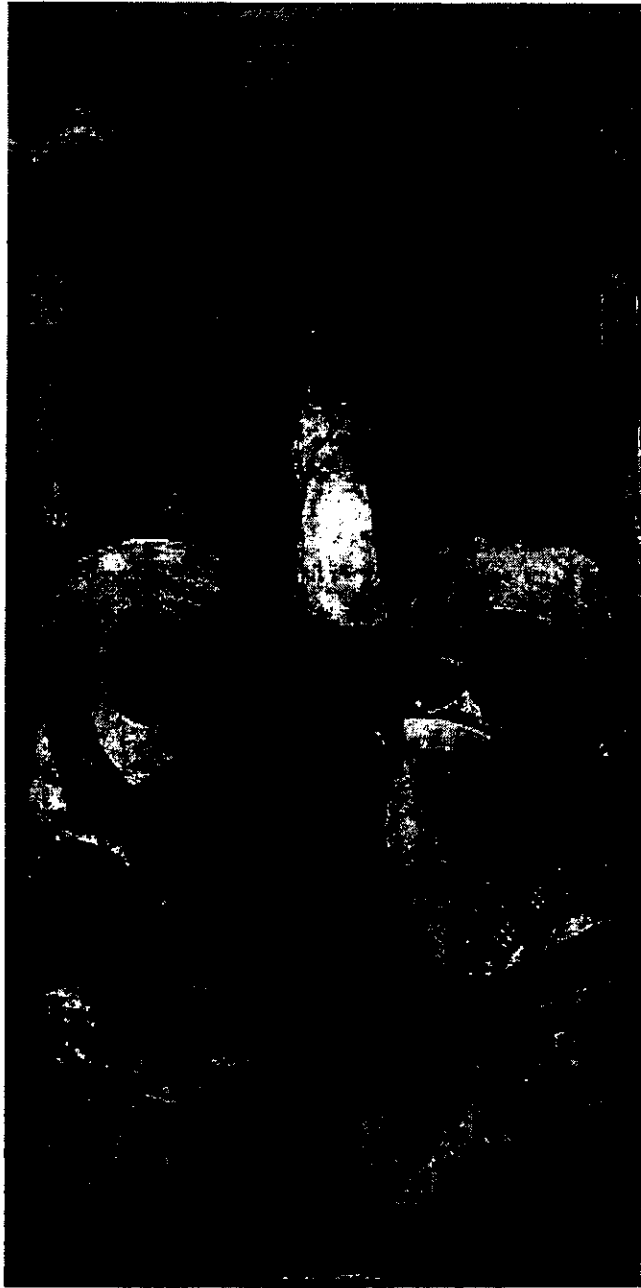
II. 194 José Clemente Orozco, *Lucha en Occidente*, 1931, fresco, New School for Social Research, New York, de MMCA, p. 160.



Il. 187 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria 8: *El pan nuestro*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 188 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria 9: *La protesta*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 189 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria
Emiliano Zapata, 1928, fresco, Escuela Nacional
Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso
(FOTO:BS).



Il. 183 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria 4: *El que quiera comer que trabaje*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 184 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria 5: *La cooperativa*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 185 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria 6: *La muerte del capitalista*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 186 Diego Rivera, Corrido de la revolución proletaria 7: *Un solo frente*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 180 Diego Rivera, *Corrido de la revolución proletaria 1: En el arsenal*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



II. 181 Corrido de la revolución proletaria 2: *En la trinchera*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



II. 182 Corrido de la revolución proletaria 3: *El herido*, 1928, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio de las Fiestas, muro sur, segundo piso (FOTO:BS).



Il. 177 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



Il. 178 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



Il. 179 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



Il. 169 Diego Rivera, *Alegoría de California*, fresco, 1931, San Francisco Stock Exchange Club, San Francisco, California, de MMCA, p. 195.



Il. 170 Diego Rivera, *Construcción de un fresco*, 1930, fresco, California School of Fine Arts, San Francisco, California, de MMCA, p. 196.



Il. 171 Diego Rivera, *La dotación de ejidos*, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro sur (foto: BS).



Il. 172 Diego Rivera, *Reparto de Tierras*, c.1923, fresco, Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo. r3771



II. 173 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



II. 174 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



II. 175 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



II. 176 Diego Rivera, Asamblea (detalle), fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, muro poniente (foto: BS).



Il. 165 Orozco, Prometeo, fresco, 1930, Pomona College, Claremont, California, de Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, lám. 1.



Il. 166 José Clemente Orozco, *Zeus, Hera e Io*, 1930, Pomona College, Claremont, California, de MMCA, p. 147.



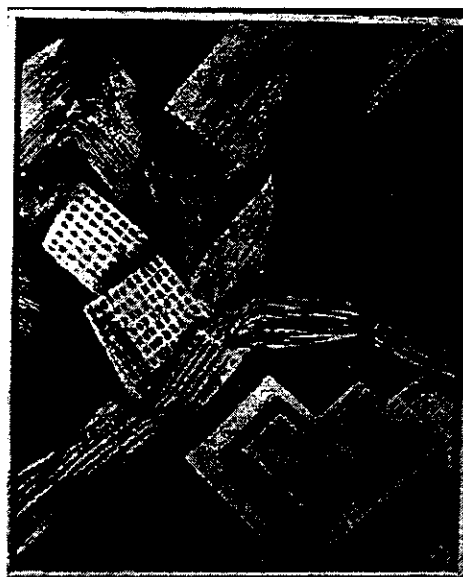
Il. 167 José Clemente Orozco, *El caos y los monstruos*, 1930, Pomona College, Claremont, California, de MMCA, p. 150.



Il. 168 José Clemente Orozco, *Sin título*, 1930, Pomona College, Claremont, California, de MMCA, p. 151.



Il. 159 José Clemente Orozco, Elevado, 1928,
óleo sobre tela, 42x52 cm, MUSEO CARRILLO
GIL.



Il. 160 José Clemente Orozco, Los
muertos, 1931, MUSEO CARRILLO
GIL.



Il. 161 José Clemente Orozco,
Retrato de Eva Sikelianos, 1928,
MUSEO CARRILLO GIL.



Il. 162 José Clemente Orozco, Libros, de Reed,
Orozco, il. 97.



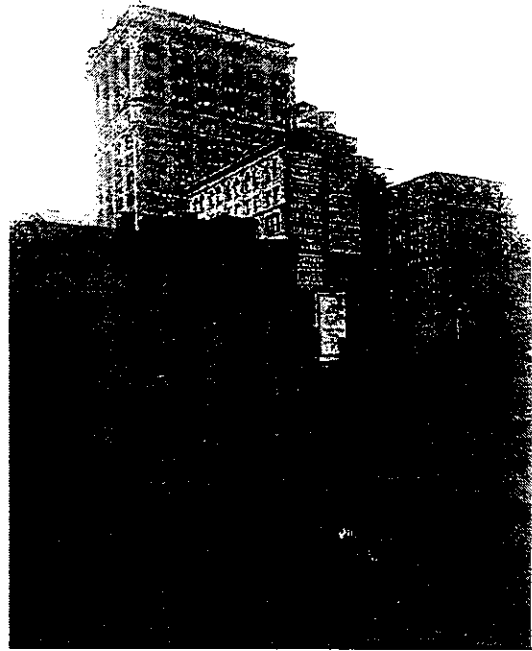
Il. 163 José Clemente Orozco, El mártir,
de Reed, Orozco, il. 120.



Il. 164 José Clemente Orozco, That night,
1929. REED



Il. 153 Walker Evans, *Girl in Fulton St.*, New York, 1929, de Gilles Mora and John T. Hill, *Walker Evans, The Hungry Eye*, New York, Thames and Hudson, 1993, p. 35.



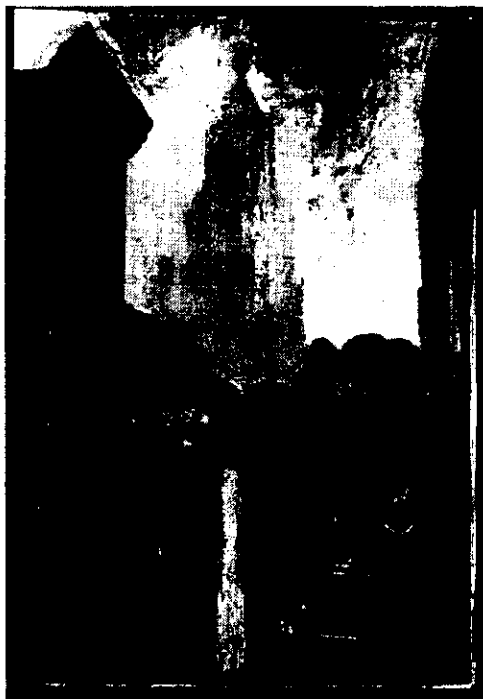
Il. 154 Alfred Stieglitz, *View from the Rear Window*, *Gallery 291, Daytime*, 1915. fotografía, de *Precisionism in America*, p. 77.



Il. 155 Charles Sheeler, *Skyscrapers*, 1922, de de Lucie-Smith, *American Realism*, New York, Estados Unidos, Harry N. Abrams, 1994, p.78.



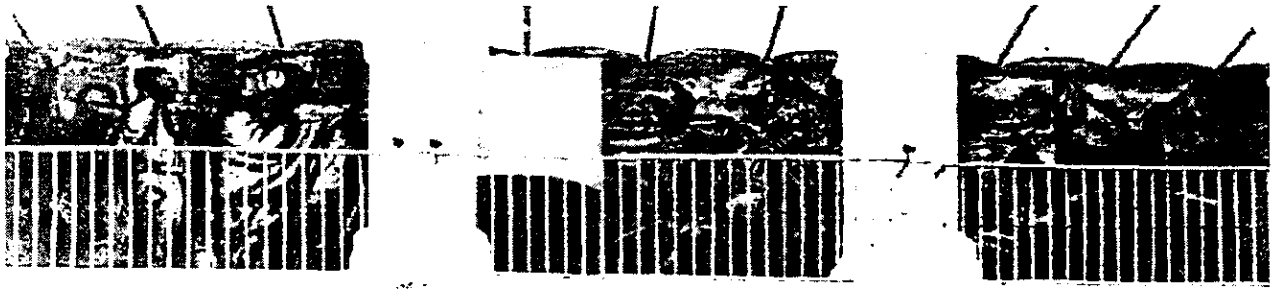
Il. 156 José Clemente Orozco, Vaudeville en Harlem, 1928,
litografía, MUSEO CARRILLO GIL.



Il. 157 José Clemente Orozco, Fourteenth Street, 1928.



Il. 158 José Clemente Orozco,
Puente de Queensboro, 1928,
MUSEO CARRILLO GIL.



Il. 150 José Clemente Orozco, Frescos de la Escuela Nacional Preparatoria, 1926 de *Artes de México*, México, n. 25, febrero 1959.



Il. 151 José Clemente Orozco, *La destrucción del viejo orden*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



II. 152 José Clemente Orozco, *El maguey*, c. 1929, óleo sobre tela, 72 x 92 cm., col. Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba.



Il. 147 Orozco, Tren dinamitado, 1928, tinta sobre papel, 31.1 x 48.2 cm., Philadelphia Museum of Art:
Purchased: Lola Downin Peck Fund from the estate of Carl Zigrosser.



Il. 148 José Clemente Orozco, *La huelga*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 149 José Clemente Orozco, *La trinchera*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja, de Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, p. 23.



II. 142 José Clemente Orozco, Saqueo de una iglesia de José Clemente Orozco, (Intr. Alma Reed)



II. 143 José Clemente Orozco, Heridos, de José Clemente Orozco, (Intr. Alma Reed)



Tampoco

Il. 144 Francisco de Goya y Lucientes, Tampoco, de la serie *Desastres de la Guerra*, 1808, grabado, de Goya, *Complete Etchings, Aquatints and Litographs*, London, Inglaterra, Thames and Hudson, 1962, p. 121.



Il. 145 Francisco Goitia, El ahorcado, 1914. TP4248

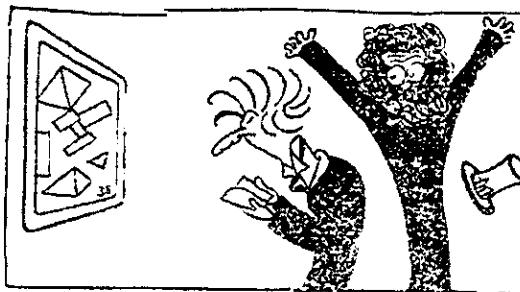


Il. 146 José Clemente Orozco, El ahorcado, 1926-1928, MUSEO CARRILLO GIL.

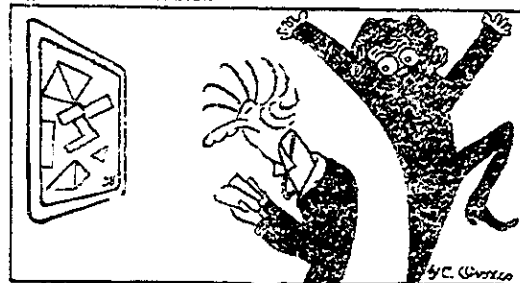


Il. 139 José Clemente Orozco, Cortés y la Malinche, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.

PINTURA CUBISTA Y CRITICOS



-¿Y eso que representa?
-Numero 37 "Un desnudo bajando una escalera ho-
rizontal"
¡¡Colosal, soberbio!!



-¡Ah, no, me equivoca!
Es numero 38 "Ojo de microbio tomando cerveza con
el ideal cómico"

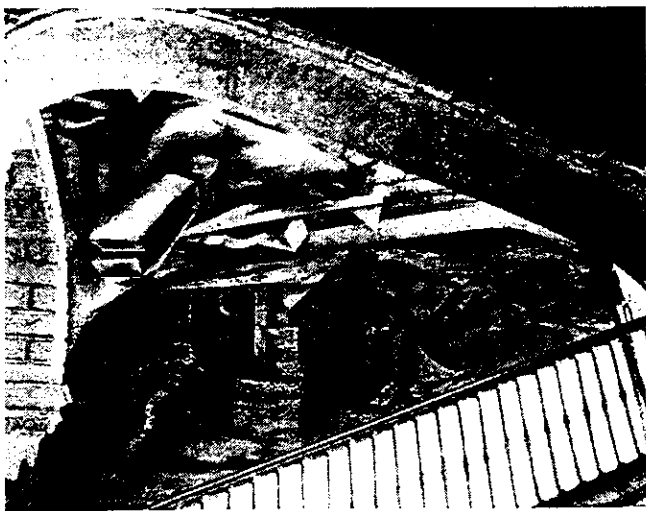
Il. 140 José Clemente Orozco, "Pintura cubista y críticos", *El Heraldo*, México, 14 julio 1920, de *Sainete, drama y barbarie*, p. 56.



Il. 141 José Clemente Orozco, *Baile aristocrático*, MUSEO CARRILLO GIL.



Il. 133 José Clemente Orozco, Razas aborígenes, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.



Il. 134 José Clemente Orozco, fresco, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.



Il. 135 José Clemente Orozco, fresco, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.



Il. 136 José Clemente Orozco,
Franciscano, 1924, fresco, Escuela
Nacional Preparatoria, Patio Grande,
escalera.



Il. 137 José Clemente Orozco,



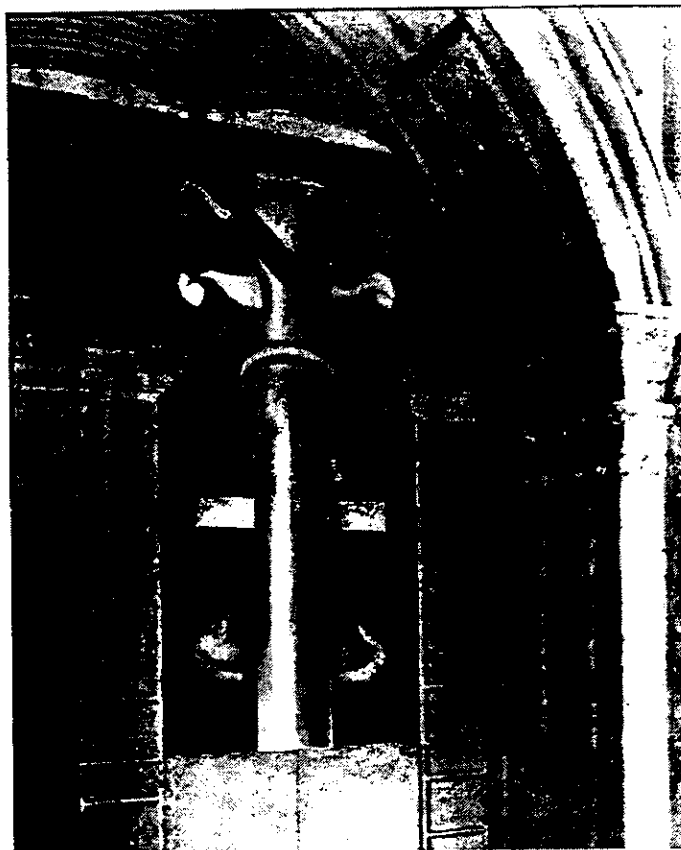
Il. 138 José Clemente Orozco,



Il. 127 José Clemente Orozco, Hombres sedientos, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



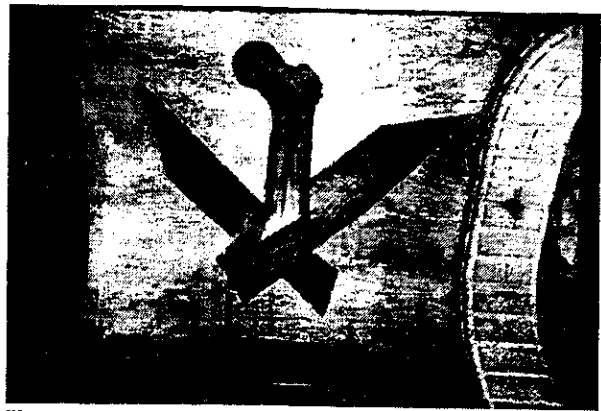
Il. 128 José Clemente Orozco, Los ingenieros, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 129 José Clemente Orozco, Columna, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 130 José Clemente Orozco, *La Cruz y la serpiente*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.



Il. 131 José Clemente Orozco, *Alegoría [hueso y banda]*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.



Il. 132 José Clemente Orozco, *Juventud*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, escalera.



II. 120 José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.



ii. 121 Jose Clemente Orozco, *El sepulturero*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.



II. 122 José Clemente Orozco, *La bendición de la madre*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.



Il. 123 José Clemente Orozco, *Los trabajadores*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso, de *Artes de México*, México, n. 25, febrero 1959.



Il. 124 José Clemente Orozco, *La despedida de la madre*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso, de *Artes de México*, México, n. 25, febrero 1959.



Il. 125 José Clemente Orozco, *La familia*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.



Il. 126 José Clemente Orozco, *Revolucionarios*, 1926, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, segundo piso.



Il. 115 Jean Charlot, Los cargadores, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, planta baja, muro norte (foto: BS).



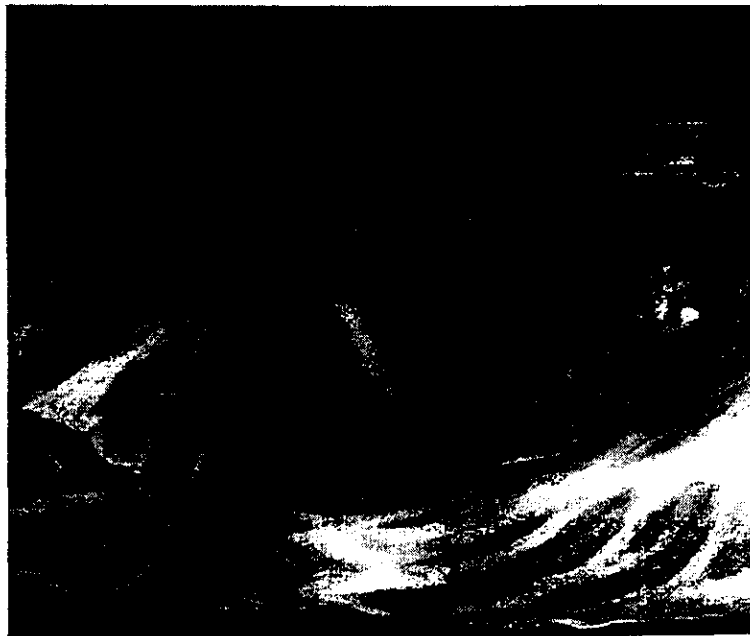
Il. 116 José Clemente Orozco, El muerto, c. 1925, MUSEO CARRILLO GIL.



Il. 117 Francisco Goitia, Tata Jesucristo, 1927. TP4298



Il. 118 José Clemente Orozco, La casa blanca, 1925-1928, MUSEO CARRILLO GIL.



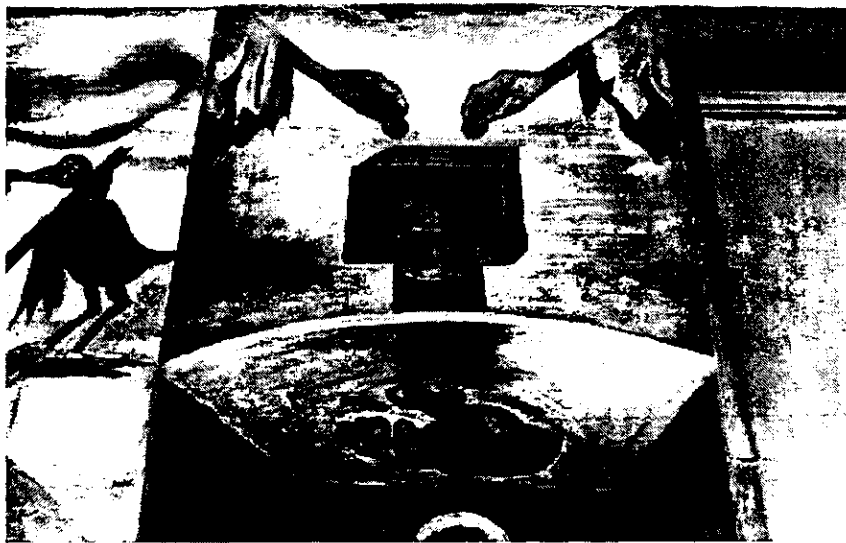
Il. 119 José Clemente Orozco, Despojo humano (Drift-Wood), 1925-1928, óleo sobre tela, 51 x 61 cm., MUSEO CARRILLO GIL.



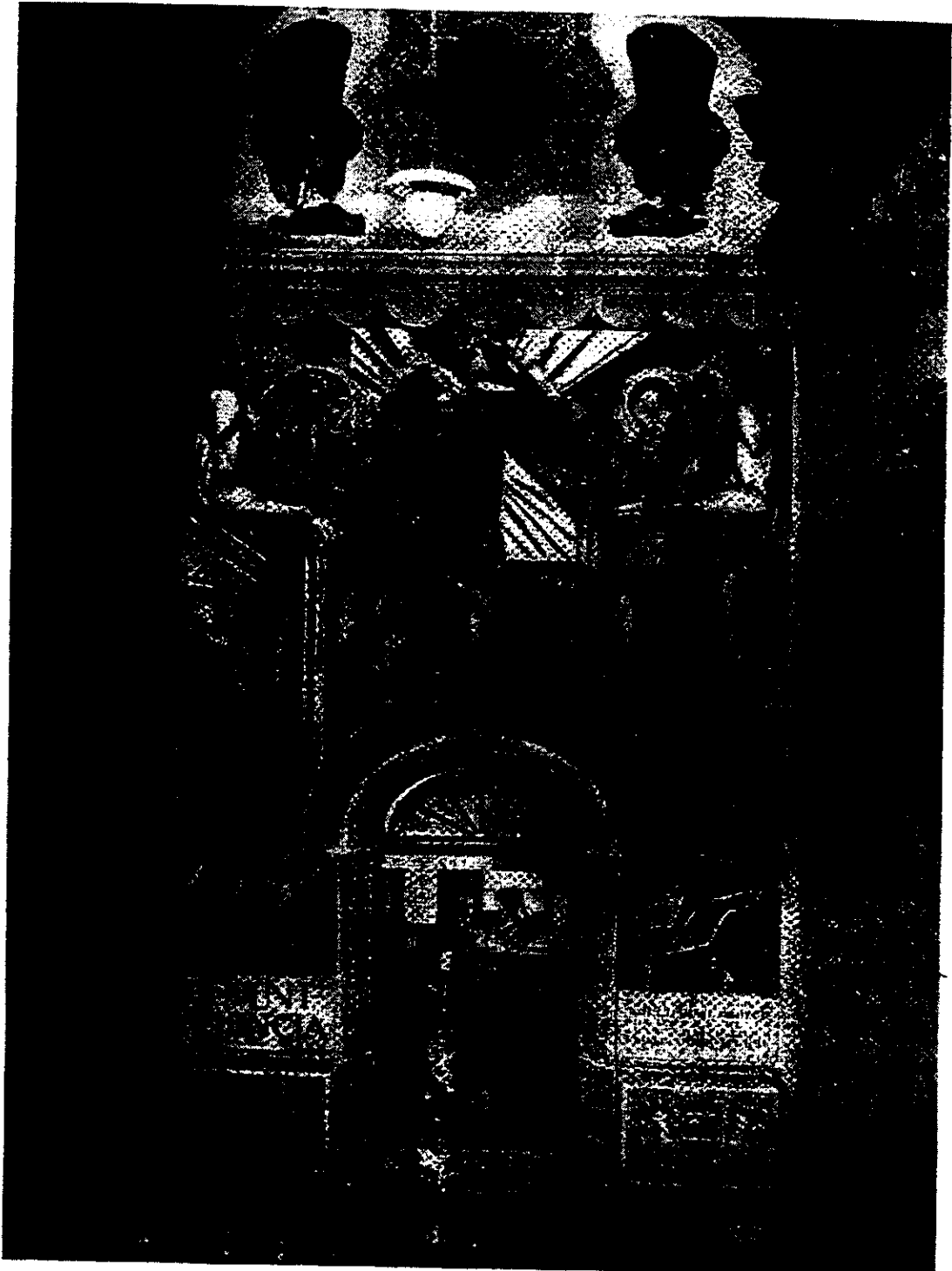
Il. 111 José Clemente Orozco, Muladar de símbolos, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, primer piso.



Il. 112 José Clemente Orozco, Acechanzas, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, primer piso.



Il. 113 José Clemente Orozco, Tributo a la Iglesia, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, primer piso.



II. 114 José Clemente Orozco, *Omniciencia*, 1925, fresco, restaurante Sanborns.



Il. 105 José Clemente Orozco, *Maternidad*, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja (destruido).



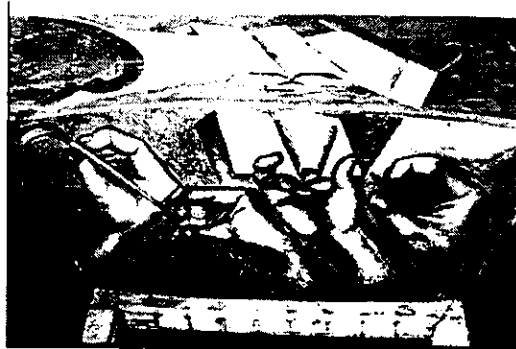
Il. 106 José Clemente Orozco, *Trinidad revolucionaria [primera versión]*, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 107 José Clemente Orozco, *La trinidad revolucionaria (segunda versión)*, 1924 de Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco*, 1 ed., México, Cultura -SEP, 1983, p. 24.



Il. 108 José Clemente Orozco, Manos entrelazadas, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 109 José Clemente Orozco, Manos con libros, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 110 José Clemente Orozco, banquete, 1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja.



Il. 101 Diego Rivera, La zandunga, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).



Il. 102 José Clemente Orozco, Cristo destruyendo su cruz, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja (destruido).



Il. 103 José Clemente Orozco, Tres mujeres, grafito sobre papel, 1923. Estudio para el mural de la Escuela Nacional Preparatoria. Colección Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



Il. 104 José Clemente Orozco, Tzontémoc, 1923-1924, fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Patio Grande, planta baja (destruido).



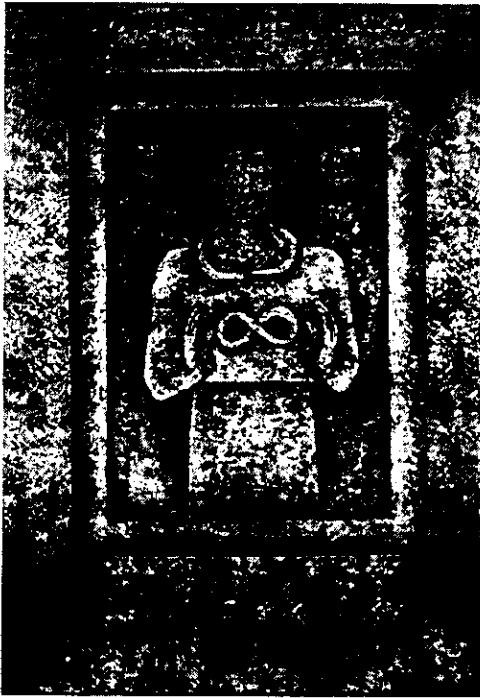
Il. 94 Diego Rivera, Confluencia de arroyos, c. 1906.



Il. 95 Diego Rivera, Iglesia de Lequeitio, 1907.
412



Il. 96 Diego Rivera, Paisaje zapatista-El Guerrillero, 1915. 1444



Il. 97 Diego Rivera, *Símbolo del infinito*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 98 Ilustración de José Vasconcelos, "*Pitágoras (una teoría del ritmo)*" en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., 1959, v. 3, p. 53.



Il. 99 Ilustración de José Vasconcelos, "*Pitágoras (una teoría del ritmo)*" en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, S.A., 1959, v. 3, p. 53.



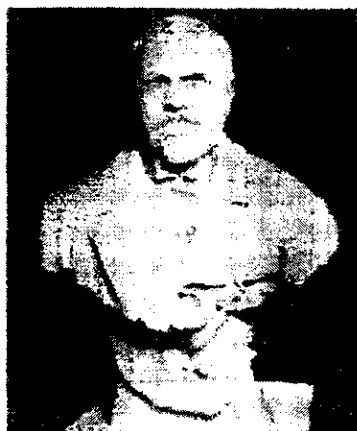
Il. 100 Diego Rivera, *Arco eléctrico*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).



Il. 89 Manuel Centurión, Amado Nervo,
Secretaría de Educación Pública.



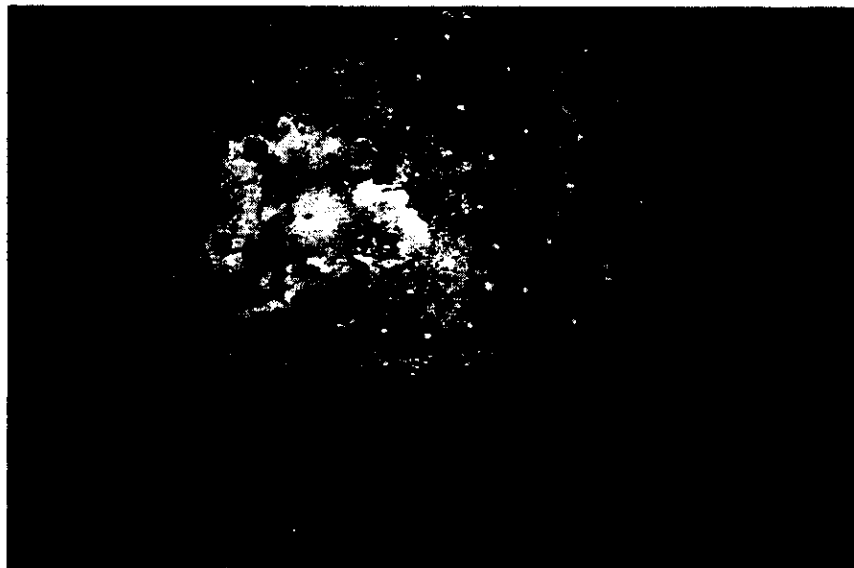
Il. 90 Manuel Centurión, Justo Sierra,
Secretaría de Educación Pública.



Il. 91 Jesús F. Contreras, Busto de Justo Sierra, C. 1908, de Jesús
F. Contreras, 1866-1902, *escultor finisecular*, México, INBA-Museo
Nacional de Arte, 1990, p. 110.



Il. 92 Altar del Sagrado Corazón, San Juan Teotihuacan.

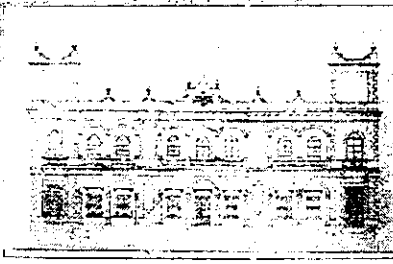


Il. 93. Techo del Sagrado Corazón, San Juan Teotihuacan



A - Niños en la Escuela Elemental de la Manufactura de Colchetas.
(Inclusión implementada por el Director de Antropología.)

Il. 84 Ilustración de Manuel Gamio, La población del Valle de Teotihuacán, v. 1, t. 1, lám XXI a y b.



AL INTERIOR DEL PALACIO MUNICIPAL DE SAN MARTÍN DE LAS NAVIDADES.
SEGUN LA DIBUJACIÓN DE ANTONIO GARCÍA

Il. 85 Ilustración de Manuel Gamio, La población del Valle de Teotihuacán, v. 1, t. 1, lám XXII a y b.



AL INTERIOR DEL PALACIO MUNICIPAL DE SAN MARTÍN DE LAS NAVIDADES

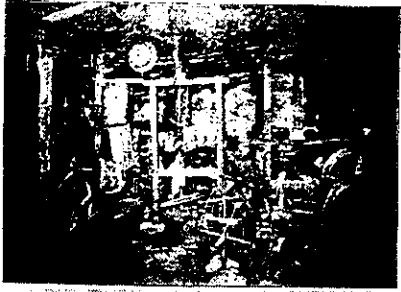


AL INTERIOR DEL PALACIO MUNICIPAL DE SAN MARTÍN DE LAS NAVIDADES

Il. 86 Ilustración de Manuel Gamio, La población del Valle de Teotihuacán, v. 1, t. 1, lám XI a y b.

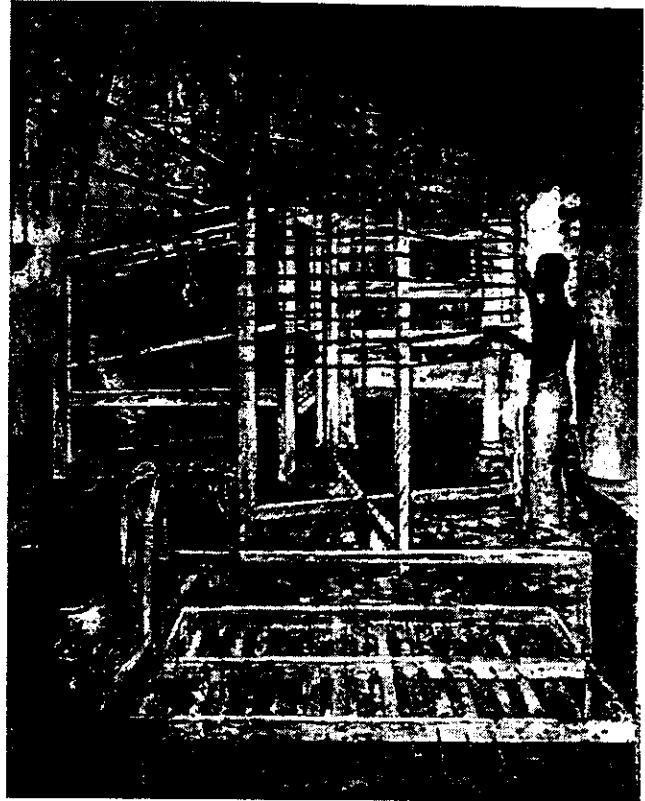


11.- TIPO DE UNIDAD LABORAL EN EL VALLE PARA OMBRE LABORAL.



12.- UNIDAD LABORAL EN EL VALLE PARA OMBRE LABORAL.

II. 87 Ilustración de Manuel Gamio, La población del Valle de Teotihuacán, v. 1, t. 2, lám 70.



II. 88 Diego Rivera, Los hilanderos, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro norte (foto: BS).



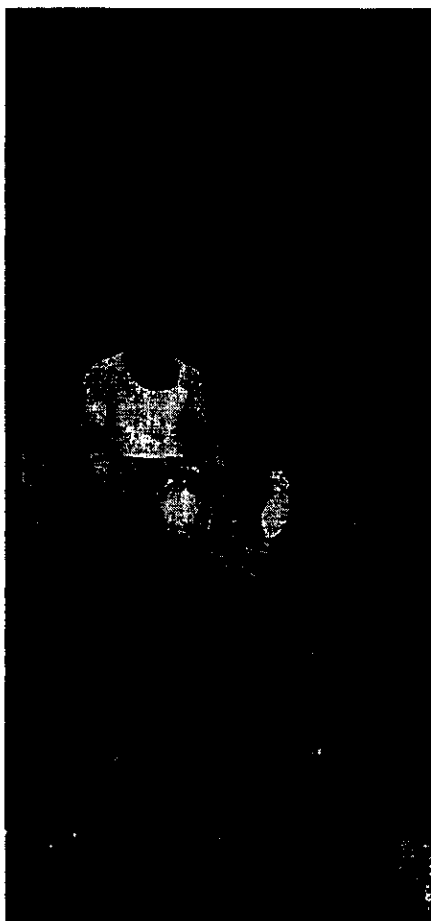
Il. 79 Diego Rivera, *El proclamador*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro sur (foto: BS).



Il. 80 Diego Rivera, *El distribuidor*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro sur (foto: BS).



Il. 81 Diego Rivera, *Fraternidad*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 82 Diego Rivera, *Mujeres 1*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 83 Diego Rivera, *Mujeres 2*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 76 Diego Rivera, Zapata, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).



Il. 77 Diego Rivera, Otilio Montaño, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).



Il. 78 Diego Rivera, *El mantenedor*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro sur (foto: BS).



Il. 71 Diego Rivera, *La operación*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 72 Diego Rivera, *La geología*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 73 Diego Rivera, *Agrimensura*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 74 Diego Rivera, Cuauhtémoc, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).



Il. 75 Diego Rivera, Carrillo Puerto, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, segundo piso, muro norte (foto: BS).



Il. 66 Diego Rivera, Química 1, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).



Il. 67 Diego Rivera, La medicina, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro norte (foto: BS).



Il. 68 Diego Rivera, Símbolo 1, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 69 Diego Rivera, Símbolo 2, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



Il. 70 Diego Rivera, Símbolo de agricultura, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro oriente (foto: BS).



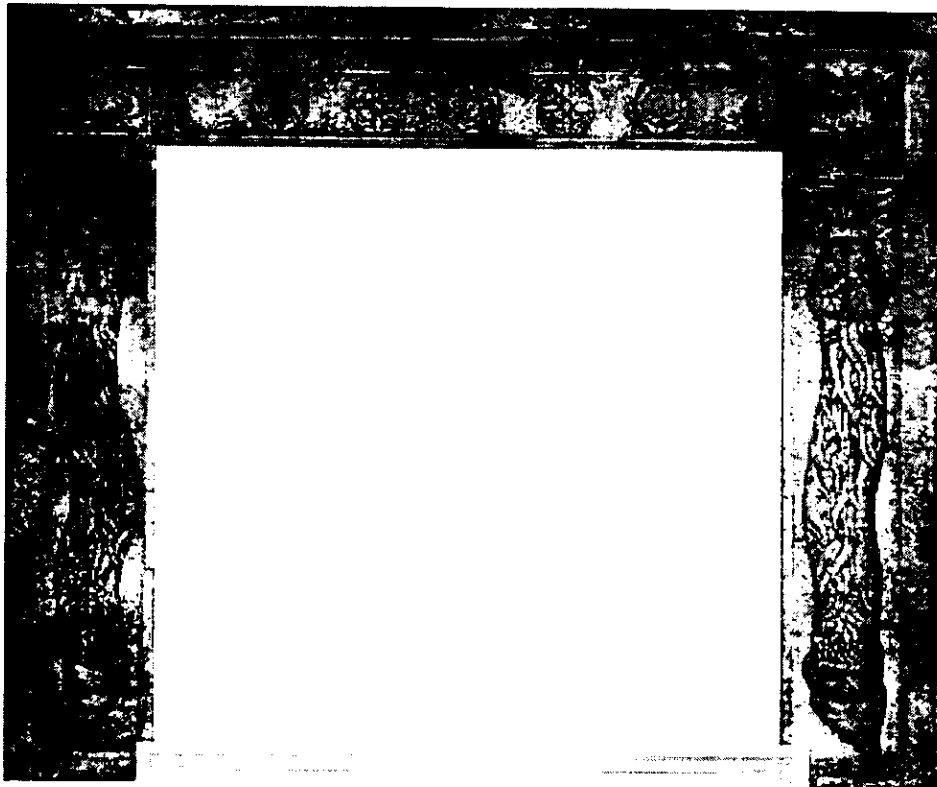
Il. 61 Diego Rivera, Mujer con niño 1, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).



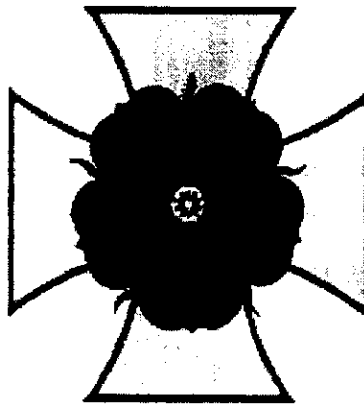
Il. 62 Diego Rivera, Mujer con niño 2, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).



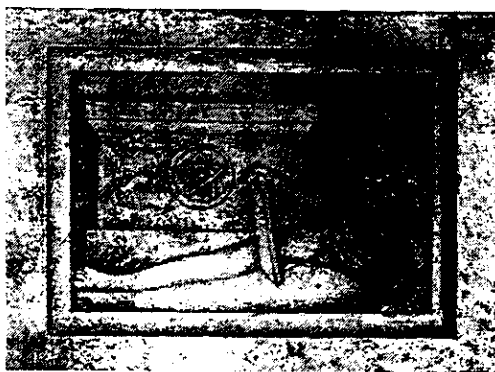
Il. 63 Diego Rivera, Pesando, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).



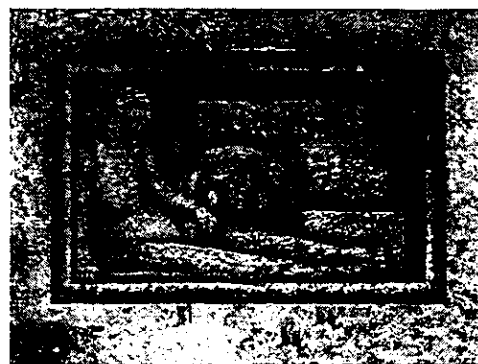
Il. 64 Diego Rivera, Dibujos, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).



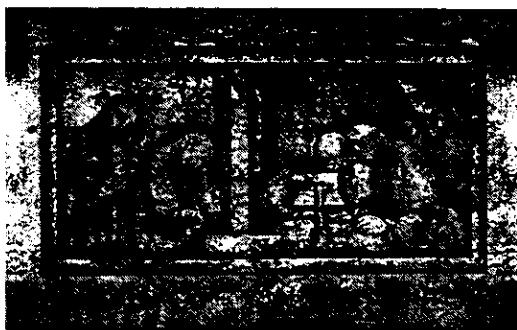
Il. 65 Emblema rosacruz, de "society of the Rose and the Cross",
<<http://www.societyrosecross.com/welcome.htm>>, tal como estaba el 16
de abril de 1997.



Il. 54 Diego Rivera, Ciencia, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).



Il. 55 Diego Rivera, La guerra, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).



Il. 56 Diego Rivera, La investigación 1, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).



Il. 57 Diego Rivera, La investigación 2, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).



Il. 58 Diego Rivera, Cactácea, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, primer piso, muro sur (foto: BS).



II. 59 Diego Rivera, El cenote, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS).



II. 60 Diego Rivera, El baño en Tehuantepec, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, vestíbulo del elevador (foto: BS). PBPTV-2.JPG



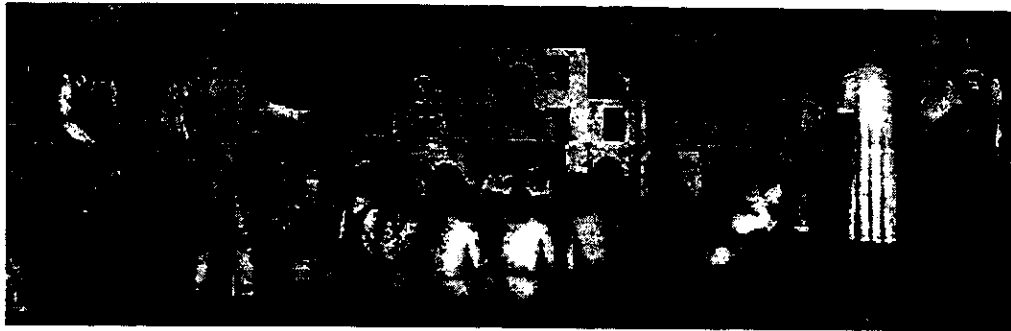
Il. 49 Diego Rivera, El entierro, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 50 Diego Rivera, Mecanización del campo, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



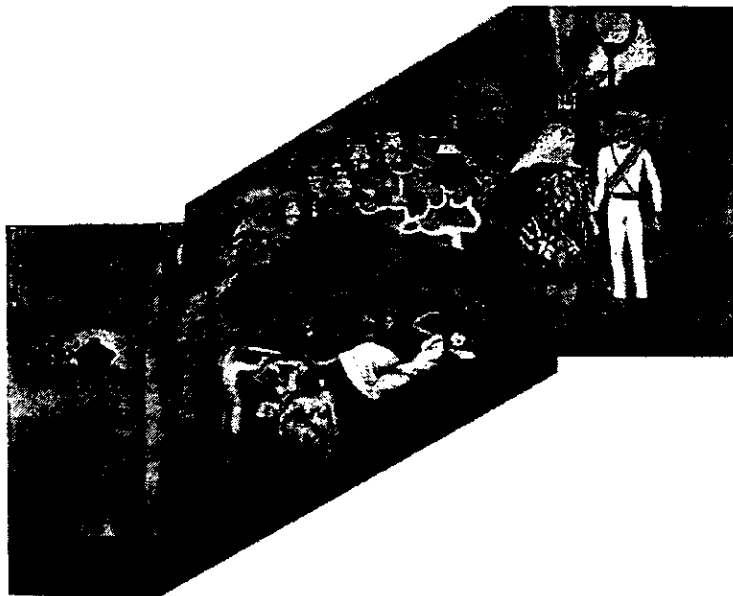
Il. 51 Diego Rivera, Mecanización del campo, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 52 Diego Rivera, *La maestra rural*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 53 Diego Rivera, *Autorretrato*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 45 Diego Rivera, Paisaje de Tehuantepec, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



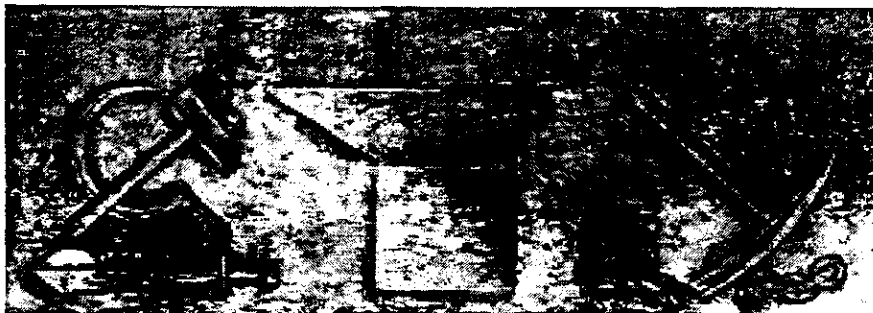
Il. 46 Diego Rivera, Xochipilli, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



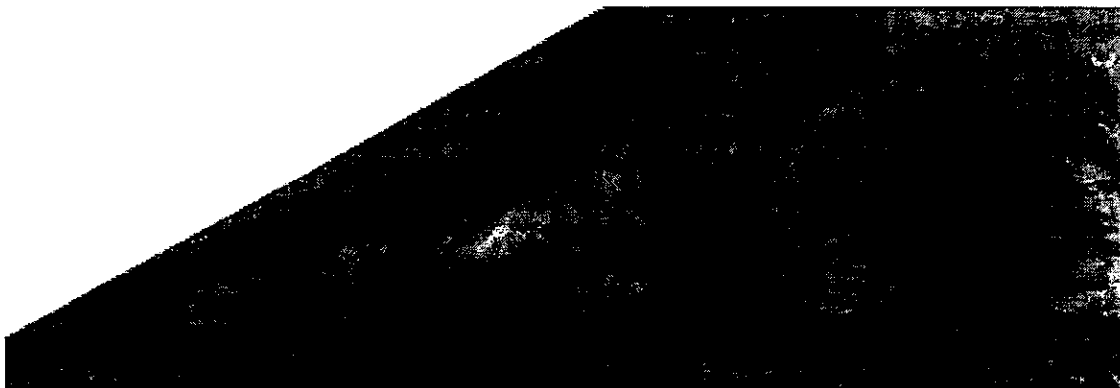
Il. 47 Diego Rivera, La hacienda, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



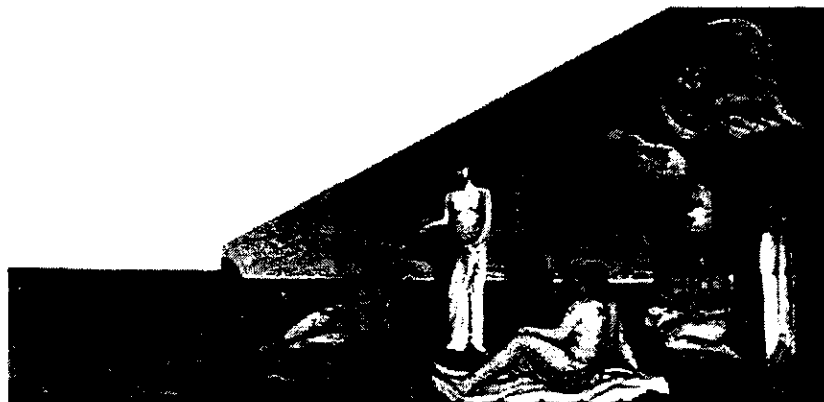
Il. 48 Diego Rivera, Afilando el machete, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



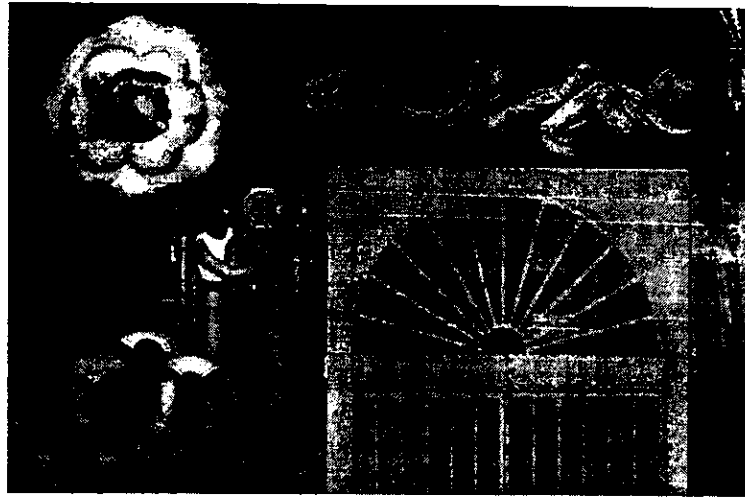
Il. 39 Diego Rivera, Implementos de labranza, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 40 Diego Rivera, Diosa del agua, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 41 Diego Rivera, Marina, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 42 Diego Rivera, *El buzo*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, escalera (foto: BS).



Il. 43 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 32: "Si el coral crece bajo las aguas y se endurece en el aire, otro tanto hace la piedra", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 91.



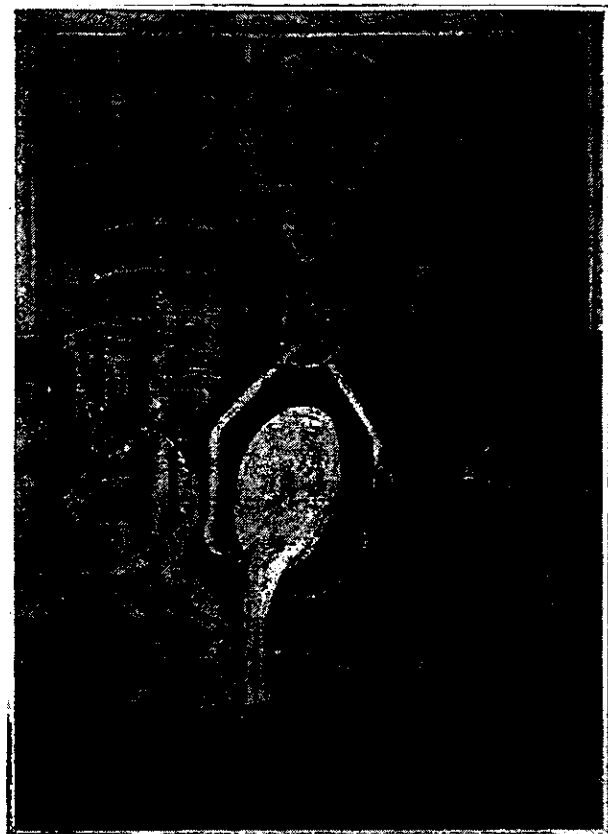
Il. 44 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 31: "El Rey nadando en el mar exclama: quien me salve conseguirá una gran recompensa", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 90.



Il. 33 Diego Rivera, Agricultura, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 34 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 20: "La naturaleza enseña a la naturaleza a vencer el Fuego", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 85.



Il. 35 Diego Rivera, La fundición 2, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 36 Diego Rivera, *Campesino*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 37 Diego Rivera, *La maestra rural*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



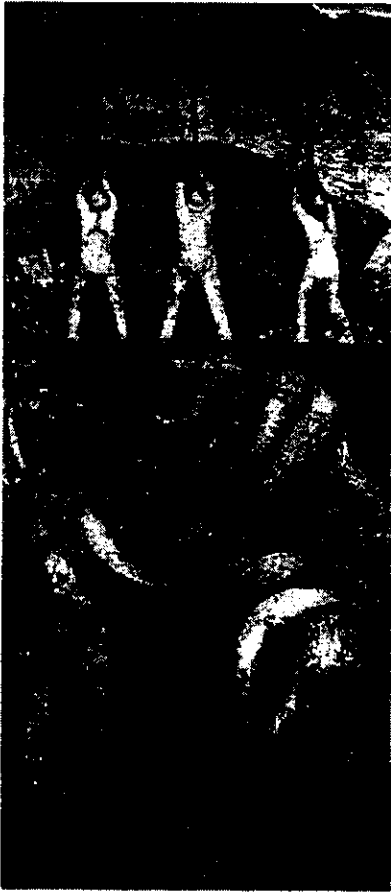
Il. 38 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 6: "Sembrad vuestro oro en la tierra blanca foliada", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 78.



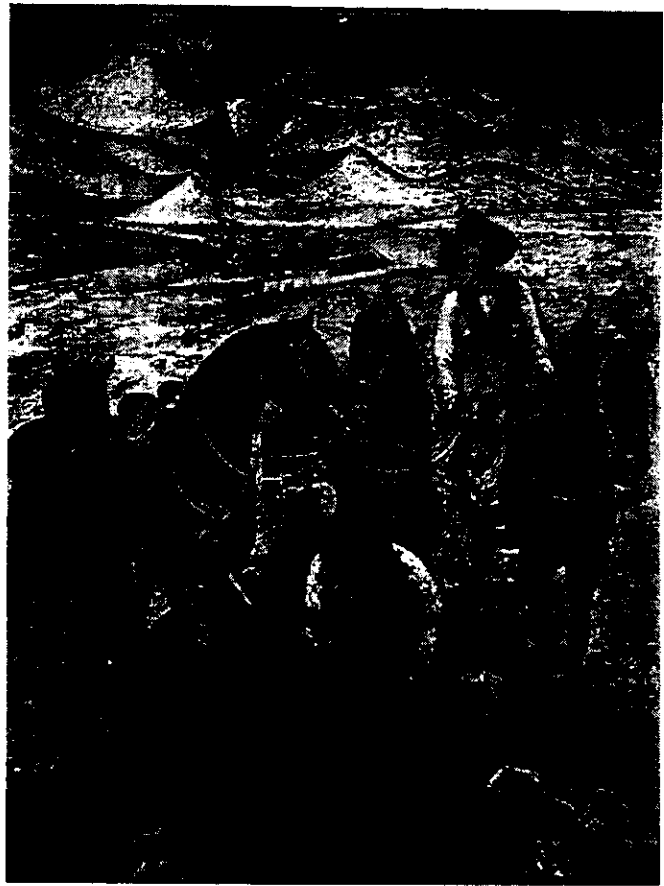
Il. 28 Diego Rivera, *Tintoreros*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro norte (foto: BS).



Il. 29 Diego Rivera, *La fundición*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 30 Diego Rivera, *La minería*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 31 Diego Rivera, *La liberación del peón*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 32 Diego Rivera, *Obrero*, fresco, 1923-1924, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro sur (foto: BS).



Il. 23 Diego Rivera, *El abrazo*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto: BS).



Il. 24 Diego Rivera, *Campesinos*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto: BS).



Il. 25 Diego Rivera, *La cosecha*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, planta baja, muro sur, (foto: BS).



Il. 26 Diego Rivera, *La fiesta del maíz*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio de las Fiestas, planta baja, muro oriente (foto: BS).



Il. 27 Diego Rivera, *Volcán*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro norte (foto: BS).



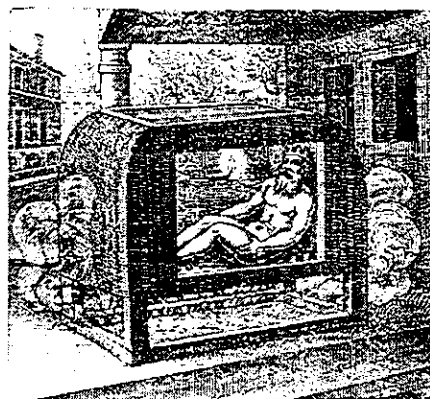
Il. 16 Diego Rivera, *Entrada a la mina*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente. (foto: Bob Shalwijk)



Il. 17 Diego Rivera, *Alfareros*, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto:BS).



Il. 18 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 15: "Que te instruya la obra del alfarero, consistente en [combinar] lo seco y lo húmedo", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 82.



Il. 19 Teodoro de Bry, ilustración para Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, emblema 28: "El Rey, sentado en el baño laconio, es bañado y liberado de su negra bilis por Pharut", 1618, de Klossowski de Rola, *El juego áureo*, p. 89.



Il. 20 Diego Rivera, sobrepuerta de Alfareros, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto:BS).



Il. 21 Diego Rivera, Capataz, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto:BS).



Il. 22 Diego Rivera, Salida de la mina, 1923-1924, fresco, Secretaría de Educación Pública, Patio del Trabajo, planta baja, muro oriente (foto:BS).



Il. 9 José Clemente Orozco, La hora del chulo, c.1913.



Il. 10 José Clemente Orozco, Paisaje, 1922 de Orozco, Cartas a Margarita, p. il. 1.



Il. 11 José Clemente Orozco, La chole, 1910-1913. 372



Il. 12 José Clemente Orozco, En Acecho, 1913-1915, acuarela, 20 x 25 cm.



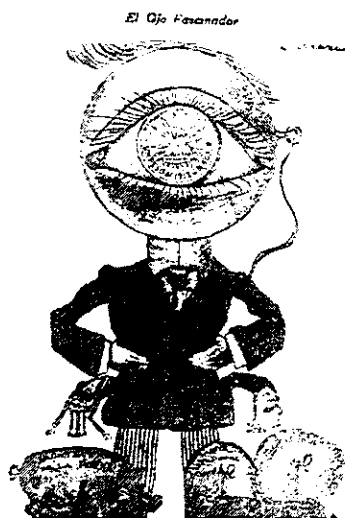
II. 13 José Clemente Orozco, *Baile en un burdel*, c. 1913, de *Mexico, Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 299.



II. 14 José Clemente Orozco, *La desesperada*, 1913-1915, acuarela, 40 x 57 cm.



II. 15 Toulouse Lautrec, *Soledad*.



Il. 1 José Clemente Orozco, "El ojo fascinador", *El Ahuizote*, 13 enero 1912, de *Sainete, drama y barbare*, p. 10.



Il. 2 Odilon Redon, *El ojo, como un extraño globo...*, 1879, de la serie *Dans le Rêve*, estampa, de Webmuseum, Paris.



Il. 3 José Clemente Orozco, "Los neo-serviles", *El Ahuizote*, 20 septiembre 1911, de *Sainete, drama y barbare*, p. 9. DRAMA1.JPG



JR1690A
Il. 4 Julio Ruelas, *La domadora*, 1897. JR1690a

Estudios formales de pintura... / 33

El malora
periódico de caricaturas



Mirando si me va lavar
me voy a lavar como la buena,
a la linda traviata.

Y dice con un modo
de ser de mujer de mal
«Se te va a lavar con
dejame la traviata!»

5 centavos

II. 5 José Clemente José Clemente Orozco, Frontispicio de *El Malora*, México, 25 julio 1914, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 55.



CHORIZOS Y CHORIZONES



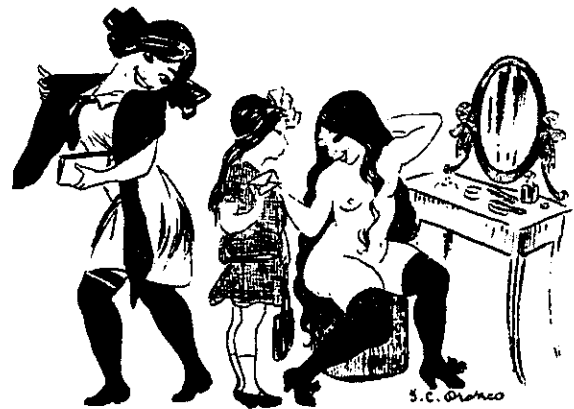
II. 6 José Guadalupe Posada, Portada de *El Pinche*, México, 9 junio 1904, col. The General Libraries, The University of Texas at Austin, Austin, Texas, de MMCA5, p. 348.

EL MALORA
CURIOSIDAD



S.C. Orozco

II. 7 José Clemente Orozco, "Curiosidad", *El Malora*, México, 25 julio 1914, de Orozco Valladares, *Orozco, verdad cronológica*, p. 62. CLEME2.JPG



S.C. Orozco

II. 8 José Clemente Orozco, *La carta*, 1914, tinta sobre papel, 22 x 38 cm.