



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

***-DE LA PLÁSTICA NACIONALISTA A LA ESTÉTICA UNIVERSAL- LA PROPUESTA
DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO EN SU TRABAJO CON EL *BALLET DE LA CIUDAD
DE MÉXICO* (1943-1947)***

ENSAYO DE INVESTIGACION QUE OPTA POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

FRANCISCO ESQUIVEL TRUJILLO

DIRECTOR: MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO
IIE

TUTORES:
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
IIE
DRA. MARÍA OLGA SAENZ GONZALEZ
IIE

MEXICO D.F. AGOSTO 2013.



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.

Extiendo un profundo agradecimiento:

A mi familia; mis padres y hermana, por su comprensión y apoyo incondicional.

A la Institución que me respalda:

La Coordinación de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A mi director y asesoras: Mtro. Alberto Dallal, Dra. Alicia Azuela y Dra. Olga Saenz por sus aportaciones y conocimientos.

A mis compañeras Claudia Carbajal y Susi Ramirez.

A la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello por su disponibilidad e información.

Y a todas y cada una de las personas que colaboraron para la realización de este trabajo.

Nada grande se ha hecho en el mundo sin una gran pasión.

Friedrich Hegel.

INDICE.

INTRODUCCION.

CAPITULO 1.

Surgimiento del nacionalismo posrevolucionario y sus criterios estéticos de representación:

- **Fundación de la S.E.P. por José Vasconcelos y su programa educativo- cultural.** Pg.6.
- **Prioridades estéticas del arte en su función social, surgimiento del muralismo mexicano.** Pg.7.

CAPITULO 2.

Cronología de las hermanas Gloria y Nellie Campobello, las primeras propuestas del lenguaje plástico nacionalista en la danza mexicana y la influencia internacionalista.

- **Referencias históricas de la danza en México, la presentación de Ana Pavlova como propuesta importante y la necesidad de una nueva danza nacionalista.** Pg. 10.
- **Debut de Nellie y Gloria Campobello.** Pg.13.
- **Fundación de la Escuela Nacional de Danza por Carlos Mérida y las hermanas Campobello.** Pg. 16.
- **El *Ballet de masas 30,30*.** Pg. 17.
- **Fundación del *Ballet de la Ciudad de México*, la colaboración de grandes artistas en el diseño y producción dancística (propuestas mexicanistas y universales en danza clásica).** Pg. 20.
- **La influencia de *Los Contemporáneos*.** Pg. 26.

CAPITULO 3.

Influencias en la formación artística y propuesta estética de José Clemente Orozco.

- **El Posimpresionismo en el cartel de Toulouse Lautrec.** Pg. 30.
- **El Fovismo.** Pg. 46.
- **El Movimiento Expresionista.** Pg. 49.
- **El Expresionismo Abstracto.** Pg.57.

- **Planteamientos estéticos y filosóficos de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico (la influencia del teatro moderno de Adolphe Appia en los elementos de composición).** Pg. 65.

CAPITULO 4.

El trabajo de Orozco con las hermanas Campobello en el *Ballet de la Ciudad de México*.

- **Obras dancísticas y periodo de tiempo del trabajo de Orozco con las hermanas Campobello.** Pg. 75.
 - o **La propuesta para una danza nacionalista, influencia de la estética expresionista: *"Obertura republicana"* .** Pg. 78.
 - o **Otros trabajos: *"Pausa"* y *"Ballerina"* .** Pg. 83.
 - o **La propuesta de corte internacional con una estética universal, la influencia metafísica y del movimiento abstracto: *"Umbral"* .** Pg. 87.
- **Otros trabajos de las Campobello con artistas plásticos (el trabajo de R. Montenegro y la influencia estética de De Chirico y Appia).** Pg. 100.

CAPITULO 5.

Consecuencias:

- **La estética de Orozco fuera del Ballet de la Ciudad de México y su influencia en la danza moderna mexicana:**
 - o **La creación de *"Zapata"* .** Pg.102.
- **El legado de Nellie Campobello y su aportación a la danza mexicana.** Pg. 105.

CONCLUSIONES. Pg. 106.

BIBLIOGRAFIA. Pg. 108.

INTRODUCCION.

En el presente trabajo se pretende estudiar un aspecto poco explorado de la labor de José Clemente Orozco, su trabajo con las hermanas Gloria y Nellie Campobello durante la colaboración en el *Ballet de la Ciudad de México (1943-47)*. El objetivo principal es demostrar la evolución estética en las propuestas tanto plásticas como dancísticas de estos artistas durante su proceso creativo, partiendo desde la concepción literaria y estética de las coreografías, hasta su diseño y realización tanto en el ámbito pictórico como escénico de las obras, con el propósito de demostrar los siguientes puntos:

-Mostrar la gran capacidad creativa y artística tanto de las hermanas Campobello como de Orozco, para trabajar en conjunto con sus colaboradores al concebir obras artísticas de alta calidad y originalidad, tanto en temáticas mexicanistas como internacionales, en un particular estilo de danza clásica.

-Analizar las diversas circunstancias históricas, sociales e ideológicas que provocaron la búsqueda de estos artistas para trascender a una estética de obras escénicas más universales, así como los diferentes movimientos artísticos e intelectuales que apoyaban estas propuestas, distintas a las temáticas nacionalistas, promovidas por el movimiento artístico-social del Muralismo Mexicano en una primera etapa plástica, y por el movimiento Mexicano de la Danza Moderna posteriormente.

-Finalmente se intenta probar a través de la comparación de elementos formales de representación y argumentos estéticos, la influencia de dichas corrientes artísticas internacionales como; *la estética posimpresionista del cartel, la pintura metafísica, el movimiento expresionista y el expresionismo abstracto*, fueron asimilados en la propuesta creativa de Orozco, para representarlas posteriormente en su trabajo conjunto con el *Ballet de la Ciudad de México*, resultando una conjunción extraordinaria de integración plástica y dancística de gran calidad, demostrando así, que el movimiento de danza mexicana en general, y el trabajo Orozco con los artistas escénicos en particular, supieron asimilar las propuestas mexicanas e internacionales para adaptarlas a sus trabajos artísticos, enriqueciendo al arte mexicano de tal forma –tanto en la plástica como en el arte escénico- que logró alcanzar propuestas estéticas de valor universal.

CAPITULO 1.

Surgimiento del nacionalismo posrevolucionario y sus criterios estéticos de representación:

- **Fundación de la S.E.P. por José Vasconcelos y su programa educativo-cultural.**

Al finalizar la lucha armada revolucionaria (1910-1920) y conformarse el nuevo gobierno posrevolucionario y la reestructuración social, *La Constitución* aseguró la participación del Estado en la educación y la cultura. En consecuencia, para 1921 se fundó la Secretaría de Educación Pública nombrando a José Vasconcelos como Secretario de Educación, dando lugar a la participación de los intelectuales y artistas como responsables de la transformación de la nueva imagen del Estado y de la construcción visual que generaría el imaginario de la nueva sociedad mexicana, que implicaba una doble misión:

- 1.-Promover una imagen positiva de México a nivel internacional. La sustitución de la imagen de un país conflictivo y salvaje hundido por la guerra, por la de un nuevo país con sensibilidad artística y dispuesto al progreso, con el afán de recuperar la confianza diplomática y reactivar la economía.
- 2.- Diseñar los nuevos modelos educativos en los diversos niveles escolares de la nación.¹

El primer paso de transición para definir los parámetros ético-estéticos del nuevo discurso fue la definición de la mexicanidad, tomando como referencia dos posturas principales: La *línea indigenista* heredada del primitivismo encabezada por el antropólogo Manuel Gamio, y *la latinoamericanista* e hispanófila preferida por

¹ -Se analiza las circunstancias políticas y sociales que se vivían en México a consecuencia de la lucha armada revolucionaria, y las estrategias tomadas por el nuevo gobierno para poder crear su discurso nacionalista y al mismo tiempo restaurar su integración; tanto a nivel interno-social como en sus relaciones diplomáticas-internacionales, lo que hizo necesario un proceso de integración de las vanguardias artísticas con las vanguardias políticas, en gran parte creadas por los intelectuales y artistas mexicanos sumergidos en estas doctrinas del vanguardismo europeo. Las artes visuales jugaron un papel fundamental en la construcción del discurso ético-estético de un Estado revolucionario y moderno desde una perspectiva cultural. – Azuela De la Cueva, Alicia; “Vanguardismo pictórico y vanguardia política en el proceso de construcción del Estado Nacional Revolucionario. El caso de México”. Artículo del IIE UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 2004, p.1-4

Vasconcelos, ambas un sustento nacionalista considerando la importancia de la mezcla cultural y racial.²

Con su moderna mentalidad, Vasconcelos pretendió solucionar los grandes problemas nacionales mediante la promoción de la educación, la cultura y el arte. Y en base a esta perspectiva creó su programa educativo-cultural para los diversos sectores sociales, sentando las bases del sistema pedagógico gubernamental en las escuelas de educación básica, media y superior, matizando los contenidos y jerarquías de los programas de formación, difusión y patrocinio artístico.

Particularmente Vasconcelos como filósofo y artista, sentía gran sensibilidad y atracción por las artes escénicas, mostrando su interés por el desarrollo de la danza al encomendar a Carlos Chávez, en 1921, la creación de un *ballet mexicano* para representarnos en las diversas exposiciones y festivales del mundo -inspirándose en los ballets rusos- dedicando un apartado a la danza en una de sus publicaciones sobre Estética:

Una plástica que se pone en movimiento a fin de acentuar el enlace de la materia con la emoción, la intención del alma; eso es la danza. Su ritmo difiere del gimnástico en que no busque salud y fuerza que se suponen previamente logradas, sino la entrega del cuerpo a los anhelos del corazón y la armonía de lo invisible. Al convertirse la plástica en música su ley también se transforma, ya no es mecánica ni puramente fisiológica, sino estética, es decir, dominada por el ritmo y la armonía, cuyas determinaciones conducen a lo alto, depuran la sustancia y la organizan conforme al espíritu.³

- **Prioridades estéticas del arte en su función social, surgimiento del muralismo mexicano en sus diversas vertientes.**

Podemos distinguir dos vertientes teóricas que convergen en el movimiento muralista, de acuerdo al análisis de la Dra. Alicia Azuela:

² - En términos generales, la **postura Indigenista** consideraba la recuperación e incorporación del indígena como esencia de la raza y la cultura mexicana, promoviendo la revalorización del mundo indígena en las distintas manifestaciones artísticas y culturales, herencia de un pasado glorioso que se ha transformado a través de los años y se manifiesta en las tradiciones de la sociedad actual. Por otra parte **la postura latinoamericanista** defendía una visión más universalista, es decir recuperar el valor categórico de las culturas indígenas desde su universalidad y considerar la reivindicación social a través del rescate de lo mejor de cada cultura tanto americana como occidental concibiendo a la nueva cultura mestiza como la **raza cósmica** que representa la suma de ambos mundos incluyendo la influencia de oriente. - *Ibidem*, p.5-6.

³ - Blanco Manuel: *La Danza en México visiones de cinco siglos, crítica y documentos*. UNAM.1995 p.392.

- En primer término encontramos la postura indigenista y decorativa, fundada en la idea de recuperar la tradición en base a los principios del *Primitivismo*⁴, en la teoría *indigenista* de Manuel Gamio y la teoría *decorativa* de Best Maugart, aunado a la concepción del mestizaje y la *raza cósmica* como esencia universal de la mexicanidad propuesta por Vasconcelos. Los artistas mexicanos tomaron referencias tanto de sus herencias culturales como de los movimientos de vanguardia para desarrollar su discurso⁵.

Los paisajistas unieron los elementos de la naturaleza, la raza y el paisaje para conjugarlos con las tradiciones y costumbres. Simbolizaban la mexicanidad en la belleza de su entorno geográfico, la frescura de sus personajes y las artesanías del arte popular, buscaban recuperar arte prehispánico como máxima expresión de las civilizaciones indígenas. También iba ligado a otras acciones sociales como los programas de educación artística a la población, la fundación de escuelas profesionales de arte y la promoción del arte y la cultura mexicana en diversos eventos nacionales e internacionales.

- En contraparte esta la postura vanguardista europea y la influencia ideológica socialista de los artistas recién llegados de Europa, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, entre otros, que tenían como prioridad transmitir la universalidad del arte a través del lenguaje revolucionario, tanto en su técnica como en el contenido ideológico de sus obras, reflejaban la

⁴ - **El primitivismo** surgió desde finales de siglo XIX a consecuencia del movimiento europeo por el estudio formal de otros pueblos que llevo a una apreciación clasificatoria en grados civilizatorios de las diversas culturas no occidentales, en base a sus elementos decorativos y características culturales. Atribuyó una nueva valoración de las grandes culturas de la antigüedad y otros pueblos exóticos no desarrollados fueron apreciados por sus elementos estéticos llenos de energía expresiva y naturalidad, cediéndoles atributos de un lenguaje formal adecuado a los tiempos modernos. Esta postura vanguardista predominó entre los artistas modernos para crear sus conceptos teóricos y propuestas estilísticas que buscaban dar un nuevo enfoque a sus expresiones, distinto a su tradición occidental; un arte primigenio, lleno espontaneidad e impulsividad emotiva. -Irina Amoldova: *The view of arts and critics*, Cambridge University 1993, p 58-62.

⁵ - Las referencias artísticas provenían: **Del arte clásico** buscaron elementos formales depurados que permitieran los principios del diseño y la armonía estructural, mientras que **del primitivismo** intentaron rescatar la fuerza expresiva de los elementos plásticos, y su funcionalidad de estímulos emotivos-sensoriales. Propusieron una forma de representación decorativa, subjetiva, sintética y simbólica que reflejará una expresión poética mediante la síntesis compositiva. Estas ideas se manifiestan en las primeras propuestas plásticas promovidas por Alfredo Ramos Martínez durante su breve dirección en la Escuela Nacional de Bellas Artes y la fundación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, en los trabajos de caballete y los primeros murales de los años veinte: artistas como Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugart, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Jorge Enciso, Xavier Guerrero, Fernández Ledesma, cuya prioridad era recuperar la esencia artística y las raíces de la identidad mexicana. -Azuela De la Cueva Alicia; *“Vanguardismo pictórico y vanguardia política en el proceso de construcción del Estado Nacional Revolucionario. El caso de México”*. op.cit. 5-7

evolución de un México moderno producto de los cambios sociales y artísticos del siglo XX.⁶

Los pintores desarrollaron una iconografía basada en los antecedentes de la literatura mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX; cuyas temáticas principales se desarrollan dentro de los paisajes del valle de México, para exaltar los nuevos valores republicanos; la educación, el progreso y la industrialización, incluso con algunos valores socialistas.⁷ Esta postura se vio reflejada especialmente en los lugares públicos y de elite donde se gestaba la educación y la ideología de los nuevos ciudadanos que conformarían la nación. En una segunda etapa del muralismo, segunda mitad de los años veinte y años treinta, reforzado posteriormente con la formación de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios)⁸, que coincide justamente con el surgimiento del movimiento dancístico.

Dichas circunstancias provocaron que el muralismo mexicano fuera acusado de ser un arte al servicio del Estado, y no de las clases oprimidas a las que pretendía representar, pero desde el punto de vista de muchos artistas e intelectuales mexicanos, el servicio al Estado posrevolucionario fue entendido como una acción patriótica y civilizadora. Se pensaba que, si consecuencias sociales de la Revolución

⁶ - Rivera durante catorce años de estancia en Europa había participado en diversas expresiones y grupos de vanguardia, especialmente el figurativismo cezanneano y clasicismo poscubista, en los que intentó recuperar la legibilidad plástica, con la idea de incorporar al público en un lenguaje más cercano a la obra de arte a través de un discurso de figuración esencialista y metafórico. Al encontrarse con Siqueiros en París (1919) ambos coincidieron en la necesidad de crear un movimiento artístico que recuperara la esencia de las culturas americanas (de las culturas indígenas) con tendencias de la vanguardia universal y crearon el manifiesto **“Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”**. Al regresar a México, Rivera retomó esta polémica vanguardista para adaptarlo al contexto artístico local, y convocó a los artistas a crear un manifiesto que promoviera un *“verdadero arte nacional”*, promover la actividad artística en su función social -un arte público-, finalmente conformaron el **“Manifiesto del sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”** para promover el movimiento de pintura mural. – Ibídem.p.8

⁷ - La tradición de la literatura mexicana se basa en conceptos como: la convivencia entre las castas, que conforman la diversidad cultural, y el intercambio entre el campo y la ciudad. Los muralistas también recurrieron al uso de elementos de la cultura liberal cuya validez fue legitimada por el Estado posrevolucionario en la construcción de su discurso, la simbolización de sus ideales: la educación, el progreso, la industrialización y su disputa con la iglesia, e incluso algunos conceptos de la doctrina republicana y valores socialistas como la simbolización de la trinidad republicana; el campesino, el obrero y el militar, junto con sus variantes; el artista, el científico, el maestro, etc. - González Mello Renato: *J.C. Orozco, la pintura mural mexicana*. CONACULTA INBA.1997, p.15-16.

⁸ - Lugares como escuelas básicas y universidades, también sitios donde el mensaje pudiera ser bien apreciado por el pueblo, como los edificios públicos; oficinas de gobierno y mercados fueron ideales para promover esta corriente del muralismo revolucionario, que también se complementaba con diversas acciones por parte de los artistas, como declaraciones a la prensa, publicaciones, conferencias en las academias y lugares oficiales, *Azuela De la Cueva, Alicia, op.cit. 9-12.*

eran bien canalizadas, podrían ser orientadas hacia la construcción y modernización del país.⁹

Esta politización de movimiento muralista, provocó una inclinación por los estilos teatrales de vanguardia y una pintura de fuertes contrastes que no se parece al academicismo, ni a ninguno de los estilos surgidos antes o durante la revolución, más bien un estilo expresivo neofigurativo, que a veces se asemeja al movimiento de la Nueva Objetividad alemana.¹⁰

CAPITULO 2.

Cronología de las hermanas Gloria y Nellie Campobello, las primeras propuestas del lenguaje plástico nacionalista en la danza mexicana y la influencia internacional.

- **Referencias históricas de la danza en México, la presentación de Ana Pavlova como propuesta importante y la necesidad de una nueva danza nacionalista.**

Históricamente en México, como tantas civilizaciones del mundo, la danza ha tenido una importancia fundamental en el desarrollo de su cultura, se ha practicado desde tiempos inmemorables que hasta el día hoy sigue siendo un factor indispensable del quehacer artístico, cultural y social. Además de ser una actividad practicada por todos los grupos sociales durante siglos, se ha desarrollado en diversas vertientes que van desde lo religioso a lo carnavalesco, de lo más refinado y elitista hasta lo popular.

En el periodo a estudiar correspondiente al desarrollo de la danza escénica mexicana de la primera mitad del siglo XX, las referencias más próximas vienen de las danzas de herencia hispánica y mestiza de la época colonial; las zarzuelas españolas, danzas de tipo religioso, y vales europeos, eran las representaciones

⁹Ibídem, p.11-12.

¹⁰ - *Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad)* 1919, proponía no renunciar a los logros técnicos y estéticos de las vanguardias – el colorismo, la visión simultánea en la representación, el fotomontaje, etc.- sino enfocarlos a una objetividad más realista, de denuncia social, provocando su expansión casi inmediata en otros países y el surgimiento de nuevos estilos –el purismo en Francia y la pintura metafísica en Italia-, se pretendía desenmascarar a la sociedad burguesa, denunciar al Estado político y militar que los había llevado a la guerra y sus desastres. - González Mello Renato: *J.C. Orozco, la pintura mural mexicana*. CONACULTA INBA.1997, p.18

escénicas consideradas lo suficientemente refinadas y dignas de presentarse en teatros y escenarios considerados como de las *Bellas Artes*, excluyendo todo tipo de manifestaciones populares que hicieran referencia al estilo de vida del pueblo ó de herencia indígena precolombina.¹¹ Fue a partir de la consumación de la Revolución Mexicana, en la segunda decena del siglo XX, con el movimiento nacionalista, iniciado por Vasconcelos, cuando se inicia una nueva etapa de mayor interés en el quehacer de la danza profesional escénica en México especialmente encasilladas al desarrollo de la cultura nacional, y de la cual pudieron darse las condiciones para el desarrollo y profesionalización de la danza de alta calidad artística, calificada como danza de concierto.

Anna Pavlova en México.

Como se ha mencionado, una de las prioridades del gobierno obregonista fue restablecer relaciones diplomáticas con diversos países del mundo¹². Al termino de la lucha armada y surgir el movimiento vasconcelista, varios artistas e intelectuales mexicanos que vivían en el extranjero volvieron a México para unirse a la causa nacional, entre los que se encontraba Adolfo Best Maugart quien ya llevaba varios años estudiando y diseñando las formas decorativas del arte mexicano,¹³ después de una larga estancia en Europa y Estados Unidos sería uno de los primeros artistas plásticos en incorporar el discurso nacionalista dentro del movimiento dancístico, para posteriormente impulsar su desarrollo hacia la profesionalización.

A consecuencia de las diversas promociones diplomáticas de la cultura mexicana en el extranjero, México recibió la visita en dos ocasiones de una de las personalidades más importantes del ballet ruso, Anna Pavlova y su compañía de Ballet, quien había salido de Rusia a causa de la revolución bolchevique y habitaba

¹¹ -Dallal Alberto. La danza en México en el siglo XX. IIE UNAM, México 2000, p.74-75.

¹² - Particularmente en este periodo posrevolucionario surgió gran interés por parte de artistas e intelectuales mexicanos en relacionarse con la Rusia Comunista a consecuencia de la revolución socialista, movimiento ideológico con el que se identificaban plenamente y los hacía sentir especialmente unidos. Representa un momento histórico en el que muchos artistas mexicanos, además de ser creadores y testigos del renacimiento de la su cultura, tuvieron formación académica y prolongadas experiencias en el extranjero, principalmente en Europa, recibiendo influencias de las vanguardias internacionales de las cuales supieron sacar el mejor provecho y aprendieron a representar la esencia de la cultura mexicana en los niveles más altos del arte universal. - Meyer Lorenzo: *El primer tramo del camino. En Historia general de México. Tomo IV.* Colegio de México 1976, p 114-115.

¹³ - Hace referencia al **sistema de dibujo diseñado por Maugard**, cuyo objetivo era representar las características estéticas decorativas de la cultura mexicana, basándose en los elementos representativos de las artes ornamentales y populares estrechamente vinculados con la tradición, del cual se pretendió establecer los fundamentos para un arte nacional. Al ser implantado por Vasconcelos como método oficial de enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios a partir de 1918, sirvió de preámbulo para el surgimiento del movimiento muralista durante el llamado **Renacimiento Mexicano**. - *Adolfo Best Maugard: Método de Dibujo. Segunda edición, Ed. Viñeta, México 1964.*

en Inglaterra, se dedicaba a promover espectáculos de Ballet Clásico en todo el mundo, pues ya era una reconocida artista de fama internacional. Atraída por el fervor y exotismo de la cultura mexicana durante su primer visita en 1919, interpretó dos piezas mexicanas en ballet clásico, *El Jarabe tapatío* y *La Diana*, con coreografía de la maestra Eva Pérez Caro y Adolfo Best Maugart en el diseño de vestuario y decoración escenográfica. La segunda visita fue en 1925 en su gira de despedida donde presentó obras de corte clásico, ambas resultando todo un éxito memorable. Lo sobresaliente de la actuación de Pavlova durante su primera presentación, es que por primera vez se mostró la posibilidad de trasladar el imaginario nacionalista a los territorios de la danza de manera profesional y con gran calidad artística, aunque fue solo una adaptación del ballet clásico a los bailes tradicionales mexicanos, su espectáculo "*las fantasías mexicanas*", se presentó fuera de México -en Europa y Estados Unidos- con gran éxito, mostrando los supuestos tipos constitutivos de la sociedad mexicana -la mujer criolla y humilde, el villano, la alegoría de la patria, incluso con gestas históricas- y los ideales del movimiento nacionalista que hasta ese momento solo se habían representado ideológicamente en la literatura y en las artes plásticas¹⁴. Mientras que por su parte Best Maugart, reutilizó sus diseños decorativos para realizar las escenografías de distintos escenarios de bailes mexicanos durante las celebraciones del Centenario de la Consumación de la Independencia en 1921, durante "*La noche mexicana*"¹⁵ del bosque de Chapultepec.

Otro aspecto importante de la primer visita de Pavlova, es que entre los espectadores se encontraba Gloria Campobello, quien quedó fascinada por la

¹⁴ - Blanco Manuel: *La nueva Tradición de la Danza en México*. UNAM, México, 1995.p 50-51.

¹⁵ -La participación de los artistas durante las celebraciones del Centenario en el Inicio y Consumación de la Independencia de México, tanto a nivel nacional como internacional, donde los integrantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes jugaron un papel fundamental, en el diseño plástico y la promoción de actividades populares, de los que sobresalen dos sucesos importantes: "*La noche mexicana*" y *la Exposición de Arte Popular*, donde Best Maugart fue el responsable de la elaboración de la escenografía tanto del ballet folclórico como del discurso plástico del primer evento, mientras que el Dr. Atl, Montenegro y Enciso se encargaron de la exposición. El *Método de enseñanza de dibujo*, diseñado por Best Maugart pretendía representar la esencia espiritual, cultural y racial de la mexicanidad, y se trataba de diseños pictográficos derivados del arte prehispánico y arte popular. Fue utilizado como método oficial de enseñanza en las escuelas primarias, normales e industriales del país entre 1921 y 1924.

"*La noche mexicana*" se presentó durante tres días consecutivos en el mes de Septiembre de 1921 en el bosque de Chapultepec, donde asistieron más de 1000 personas al día, se instalaron diversos escenarios que presentaban bailes regionales y conciertos de música, desfiles de antorchas, el lugar fue decorado con abundante variedad de arcos y arreglos florales, además de telones y fuentes decorados con motivos ornamentales diseñados por Best Maugart, quien también se encargó de la decoración del Palacio Legislativo y del Paseo de la Reforma, causando múltiples halagos por parte de la prensa quienes lo consideraron un fenómeno extraordinario en su época. -Azueta De la Cueva Alicia, Guedea Virginia (coordinadora): *Asedios a los Centenarios (1910-1921)*. Fondo de Cultura Económica, UNAM. México, 2009. 405pp. P 138-139

maestría de la bailarina rusa e incitó a su hermana Nellie a estudiar ballet para fundar su propia compañía, sin imaginar que posteriormente ellas mismas gestarían un importante movimiento de danza nacionalista y una de las compañías profesionales más representativas de influencia internacional en la época.

Otra de las consecuencias en México gracias a su revolución cultural fue atraer la atención de grandes personalidades del arte y la cultura, en consecuencia recibió la visita de muchos artistas de diversas partes del mundo. Entre ellos, Ted Shawn – padre de la danza moderna norteamericana- que junto con Martha Graham se inspiraron para crear el *ballet Xochitl*, con presentaciones en diversas ciudades de Estados Unidos y una pequeña gira por México¹⁶, volviéndose una de las primeras influencias importantes para la búsqueda de una novedosa danza nacional.

- **Debut de Nellie y Gloria Campobello,**

Nellie Campobello

La figura de Nellie Campobello siempre fue confusa y polémica, muchas veces causadas por ella misma para ser aceptada en el medio cultural mexicano, encontramos diversos episodios de su vida que hasta la fecha siguen siendo un misterio. Sin embargo nos concentraremos en citar y analizar algunos aspectos de su formación ideológica y artística para comprender su enfoque estético representado en las propuestas del *Ballet de la Ciudad de México* y su vinculación con el movimiento de la danza mexicana.

Aunque la propia Nellie daba diversas versiones acerca de su fecha de nacimiento (1909, 1911 ó 1914) se descubrió que su verdadero nombre era Francisca Moya Luna nacida en 1900.¹⁷ En Parral-Chihuahua, la madre de Nellie se casó con Ernest Campbell Morton, un empresario minero de origen norteamericano o inglés,

¹⁶ - Blanco Manuel: *La nueva Tradición de la Danza en México*. op.cit p 54-55.

¹⁷ - **Nellie Campobello** nació el 7 de noviembre de 1900, en Villa Ocampo, Durango. Siendo hija ilegítima de Rafaela Luna Miranda y Felipe de Jesús Moya Luna, hija de una relación de concubinato, tía y sobrino respectivamente, viviendo en matrimonio ilegítimo por poco tiempo hasta separarse definitivamente. Rafaela Luna emigró al pueblo del Parral en Chihuahua junto con sus hijos, donde logró desempeñarse de costurera, al ejercer un papel en la vida pública del pueblo, tuvo contacto con diversas elites sociales como; los villistas revolucionarios, mujeres soldaderas y prostitutas, quienes le consideraban cierto respeto y estatus social, creando un fuerte vínculo de admiración en la ideología de Nellie Campobello y un carácter de mujer aguerrida, libre e independiente. - García Rufino Flor y Vargas Jesús, *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, México, Nueva Vizcaya Editores, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004. En; Carbajal Segura Claudia: *Nellie Campobello, personaje clave en el devenir del momento artístico nacionalista en la danza, Trabajo de Investigación, FFyL, UNAM. 2012, p.6.*

tuvieron una hija llamada Soledad en 1914, quien más tarde cambiaría su nombre a Gloria y sería la hermana preferida de Nellie. La nueva unión aseguró a la familia una posición económica más desahogada y la posibilidad de vivir en la ciudad de Chihuahua, conformándose un total de cinco hijos de los cuales Nellie fue la mayor y Gloria la menor. Sin embargo, las investigaciones no abundan demasiado sobre las dificultades que Rafaela tuvo que enfrentar, para provocar la ferviente admiración de su hija mayor, ni de su nuevo rol social, como parte de una clase social a la que no pertenecía.

La madre de Nellie murió en 1922, y sus hijos se trasladaron a la ciudad de México, con una posición económica más acomodada que les permitió convivir con las comunidades inglesa y norteamericana de élite, en ese momento las hermanas adoptaron sus nuevos nombres Campbell.¹⁸ Nellie siendo la hermana mayor de 5 hijos quedó al frente de la familia, fueron inscritas al Colegio Inglés sin mucho éxito, para entonces Nellie ya tenía 23 años, pero afirmaba tener sólo 14 o 16 años para ser aceptada por la comunidad.

El estilo de vida privilegiado que adquirieron las hermanas Campbell al instalarse en la Ciudad de México fue un factor importante que les facilitó contactos para incursionar de lleno al ámbito cultural. Ejemplo de ello son el apadrinamiento de Carlos Hope González a Nellie para que escribiera una columna de "Cosas extrañas" en el periódico *El Universal* que dirigía en ese entonces, y la convivencia con personalidades como Martín Luis Guzmán y Gerardo Murillo (Dr. Atl).

Fue justamente durante estos primeros años cuando Nellie y su hermanita Gloria, asistieron al espectáculo de Anna Pavlova (1919), se enamoraron de la danza y comenzaron a tomar clases de ballet. Después de varios años, las hermanas Campbell formaron parte del *Ballet Miss Carroll*, propiedad de la norteamericana Lettie Carroll¹⁹, y posteriormente formaron su propio grupo de baile, haciendo un dueto en donde la primera salía de hombre para acompañar a la segunda,

¹⁸ -Desde su llegada a México Francisca Moya Luna cambió su nombre a Nellie Campbell. El apellido adoptado del nombre del padre de su hermana y el nombre en honor a una perrita propiedad de su madre. - Carballo Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura en el siglo XX*, México, Empresas Editoriales Siglo XX, 1965. pp. 327-337. En: *Carbajal Segura Claudia. Op.cit.p.8.*

¹⁹ -La maestra e investigadora de danza, Patricia Aulestia, hizo un estudio donde analiza minuciosamente cada temporada de este ballet, sus giras y presentaciones escénicas.- Aulestia Patricia: *"Las chicas bien de miss Carroll" estudio y ballet Carroll, 1924-1964*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de la Danza José Limón, 2003.p.10.

participando en numerosas representaciones de teatro de revista, y giras por la república mexicana. Debido a su labor en la danza folclórica mexicana, las hermanas hispanizaron su apellido a *Campobello*. Y ya en pleno desarrollo del movimiento nacionalista trabajaron para Secretaría de Educación Pública, en el programa de las Misiones Culturales, brindando funciones y lecciones de danza mexicana en distintas poblaciones del país.

Por otro lado, Nellie Campobello tenía gran afición por la poesía y la práctica literaria -a pesar de no contar con una formación académica formal-, fue autora en varias publicaciones como poemas, novelas y libros de investigación histórica, reflejo de su dinamismo artístico y pensamiento ideológico. La publicación más importante en el aspecto dancístico lleva por nombre "*Ritmos indígenas de México*" publicado en 1940 en coautoría con su hermana Gloria. Previamente en 1931 fue publicado su primer libro titulado "*Cartucho*" *relatos sobre la lucha revolucionaria en el norte de México*, desarrollado en el entorno doméstico del villismo, desde la perspectiva de una niña ajena a la comprensión del conflicto armado. Otra de sus novelas, también en el contexto revolucionario y escrito en una narrativa muy similar es; "*Las manos de mamá*", como un homenaje póstumo a su madre, representada como personaje principal, que fue ilustrado por José Clemente Orozco. En 1940 realizó una investigación histórica a la que llamó; *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, en un esfuerzo por reivindicar la figura del llamado "*Centauro del norte*" a quien admiraba profundamente, construida a partir de archivos y testimonios de sus viudas. La última publicación de Nellie Campobello sucedió en 1960 en una compilación de toda su obra titulada "*Mis Libros*", con prólogo de ella misma²⁰, donde se hace evidente su pensamiento ideológico, su compromiso con la cultura y el desarrollo artístico de su pueblo.

Posiblemente su referencia ideológica más importante fue Martín Luis Guzmán con quien entabló gran amistad y posiblemente una relación sentimental, quien formó parte del grupo intelectual *El Ateneo de la Juventud*²¹. Ya fuera del Ateneo, Luis

²⁰-Carbajal Segura Claudia: *Nellie Campobello*. *Op.cit.* p.14.

²¹- *El Ateneo de la Juventud* fue concebido en inicialmente como grupo intelectual y posteriormente convertido en Asociación Civil. Durante su estancia en el grupo, Martín Luis Guzmán junto con José Vasconcelos y otros intelectuales de la época, concibieron las estrategias para la promoción del arte y la cultura mexicana desde una perspectiva filosófica, además de crear una nueva conciencia reflexiva en torno a la educación. De 1909 a 1914, la generación del *Ateneo de la Juventud*, promovieron una crítica de la visión única del pensamiento filosófico positivista y determinista, propuso la libertad de cátedra, la libertad de pensamiento y, sobre todo, la reafirmación de los valores culturales, éticos y estéticos en los que América Latina emergió como realidad social y política. En el aspecto ideológico, sentaron las bases para una ambiciosa recuperación de lo nacional mexicano y de lo latinoamericano como una identidad que además de real, fuera viable en el futuro, y sobre todo que no dependiera, como en los hechos ocurrió con el modelo de

Guzmán se desempeñó como periodista, diplomático y literato, es considerado junto con Mariano Azuela, pionero de la *Novela revolucionaria*, género literario inspirado en la lucha armada mexicana, la cual vivió en carne propia bajo la ordenes de Venustiano Carranza y del general Francisco Villa, a quien representó durante su visita a la ciudad de México en 1914 y también admiraba profundamente, sus memorias revolucionarias lo inspiraron para escribir las obras "*El águila y la serpiente*" (1928) y "*La sombra del Caudillo*" (1929), consideradas como las más importantes de su literatura, hecho que obviamente animó a Nellie Campobello para incursionar en este género literario y en sus propuestas dancísticas.

- **Fundación de la Escuela Nacional de Danza por Carlos Mérida y las hermanas Campobello.**

Con ya se mencionó, en 1927 las hermanas Campobello debutaron en el Teatro *Iris* con el *Ballet Carroll*, posteriormente fundaron una compañía de danza mexicana que difundía la cultura por diversos lugares. Nellie tenía planes de fundar una escuela de danza para jóvenes pobres que pudieran estudiar sin costo alguno, ya que en México no existía. En 1930 al regresar de una gira les ofrecieron un puesto en la Secretaria de Educación Pública para fundar un *Ballet Oficial*, que danzara en las escuelas y colonia pobres, así como contribuir en actos oficiales y políticos, y crear espectáculos escolares en los estadios. Nace entonces el "*Ballet de masas 30-30*" haciendo su estreno el 20 de Noviembre de 1931 en el Estadio Nacional.

En 1932 Carlos Mérida logró convencer a las autoridades del Departamento de Bellas Artes de la necesidad de fundar una escuela de formación dancística profesional, fue nombrado fundador y director de la *Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública*, e invitó a las hermanas Campobello junto con otro grupo de artistas e intelectuales a formar parte del equipo docente y administrativo de la misma.

Carlos Mérida dio a conocer los propósitos de crear este centro de enseñanza en su carta dirigida a los directivos de Bellas Artes:

El propósito de desarrollar esta nueva escuela es cumplir con la función de educación artística dirigida a la creación de bailes mexicanos que cumpla con las

desarrollo del porfiriato, de la destrucción de lo nacional, de lo local, ó de lo latinoamericano como vía única para progresar.-Krause Enrique: *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*. México, 2000. Editores Siglo XXI.p.22-23.

*Misiones culturales de la Secretaría... debidamente organizada como una Academia de Investigación para realizar un verdadero trabajo de laboratorio de los ritmos plásticos mexicanos, con cursos de plástica escénica que comprenderá la enseñanza del dibujo en su relación con el arte de la danza... Por lo tanto, no será un centro de esparcimiento y recreo donde los alumnos se ocupen, moviéndose en un ambiente de blandura y comodidad burguesas... ya que solo trabajando con severidad lograremos la mayor ambición: **crear el ballet mexicano.***²²

La labor de esta nueva institución consistía en brindar una educación profesional en artes interpretativas y dancísticas, con el propósito de formar bailarines y ejecutantes de danza mexicana de concierto, desde los niveles básicos con alumnos de temprana edad, hasta los más avanzados con adolescentes y adultos listos para incursionar en las compañías de danza de primer nivel.

Es a partir de entonces cuando la danza se integra al movimiento nacionalista, entrando en un periodo de gran actividad, con el apoyo institucional y su pleno reconocimiento, integrando a grandes personalidades del arte, intelectuales y profesores que crearon misiones culturales para promover la práctica, el conocimiento de las danzas indígenas y mestizas de las diversas regiones del país. Su tardía incursión al movimiento nacionalista se debió a que previamente no existía en México una escuela de esta naturaleza, que pudiera proveer de bailarines y profesionales escénicos que fomentaran un **Ballet Nacional mexicano**. Aunque ya había escuelas de ballet y de formación dancística desde el siglo XIX, las danzas indígenas y populares so se consideraban dignas de ser impartidas en las academias, ni se habían dado las condiciones para reconocer la importancia de la recuperación dancística de la cultura mexicana, provocando su desinterés por parte de las instituciones y la elite artística. En consecuencia, el movimiento nacionalista comenzó a tener un nuevo impulso, para posteriormente llegar a una segunda cúspide con el desarrollo de la *Danza Moderna Mexicana*, en los años cuarenta y cincuenta, influenciado por las vanguardias internacionales y la técnica escénica moderna, momento clave que podemos considerar como el inicio de un *Nacionalismo Prolongado*, del movimiento plástico al movimiento escénico-dancístico.

²² - Una vez conseguido el objetivo, la conjunción docente de la primera escuela oficial de danza quedo de la siguiente manera: - **Director: Carlos Mérida.** - **Ayudante: Nellie Campobello.** **Baile mexicano: Gloria Campobello.** **Plástica escénica: Carlos Orozco, Agustín Lazo.** **Técnica de baile: Hipólito Zybin.** **Música: Francisco Domínguez.** **Bailes populares extranjeros: Rafael Díaz.** **Baile teatral: Evelyn Díaz.** - *La Danza en México visiones de cinco siglos, crítica y documentos, p.364.*

- **El *Ballet de masas 30,30*.**

Es hasta 1937 en pleno periodo Cardenista, cuando Nellie Campobello fue nombrada directora de la Escuela Nacional de Danza, donde simultáneamente dirigía su *Ballet 30-30* con temáticas coreográficas del género folclórico revolucionario, mezcla de ballet, pantomima, acompañamiento coral, música dramática-vibrante de influencia rusa –Shostacovich- y el diseño escenográfico de José Chávez Morado, la plástica escénica era de una semejanza increíble a la plástica pictórica del muralismo mexicano, muy acorde a la temática nacionalista. Dichas coreografías consistían en frases de movimientos realizadas simultáneamente por gran cantidad de bailarines, semejante a una enorme tabla gimnastica, que al desplazarse por el escenario formaba diversas figuras en el espacio, su composición y ritmo coreográfico representaban un narrativa épica o histórica principalmente de la contienda revolucionaria, simbólicamente teatralizada con movimientos dancísticos, llegando a utilizar hasta trescientos bailarines en escena²³. Durante la reinauguración del Estadio Nacional en la celebración del Día del Soldado en honor al presidente Lázaro Cárdenas quien acudió al evento, la propia Nellie Campobello se presentó bailando en escena con su ballet, resultando todo un éxito memorable, a tal grado que el gobierno decidió presentarlo por toda el país. Este hecho representa un preámbulo de la consagración de Nellie como artista escénica y su trabajo posterior en el *Ballet de la Ciudad de México*.²⁴

²³ - Referencias tomadas del **Programa de mano del *Ballet de masas 30-30***. Archivo de la biblioteca Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

²⁴ - En el programa de mano del Ballet aparecía un fragmento de los poemas de Nellie Campobello: ***“Mi tierra es erguida en los estadios, sigue el ritmo majestuoso de los valeses mexicanos. Antorchas y banderas, arcos del triunfo han llevado mi danza en su ruta y en su forma, por mi alma y en el alma de mi raza”***. - Aranda Verónica: *Compañía Nacional de Danza, compilación* (libros, 17,18, 22) p.12.



- Arriba derecha. Presentación de Anna Pavlova en México 1919.
- Arriba izquierda. Gloria y Nellie Campobello representando danzas mexicanas, década de los años veinte.
- Centro, abajo derecha. Escenas del *Ballet de masas 30-30*, en el Estadio Nacional, 1937.
- Abajo izquierda. Nellie Campobello en el *Ballet de masas 30-30*, Estadio Nacional 1937.

- **Fundación del *Ballet de la Ciudad de México*, la colaboración de grandes artistas en el diseño y producción dancística (propuestas mexicanistas y universales en danza clásica).**

Seria hasta 1941 cuando Martín Luis Guzmán después de varias visitas al extranjero y haber analizado durante largo tiempo el gran poder estético y la importancia social de los ballets rusos y norteamericanos para las causas nacionales, solicitó apoyo al Lic. Benito Coquet, Director General de Educación Estética de la SEP, para organizar una función de ballet con artistas netamente mexicanos, al mismo tiempo solicitó a la Escuela Nacional de Danza y a su directora encargarse del repertorio de dicho evento²⁵. Como era de esperarse, el evento resultó un éxito total, en consecuencia, el propio Presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, apoyó la idea de crear un ballet netamente nacional.

Con estas prioridades se organizó el equipo de trabajo que volvería realidad dicha misión, convocando la participación de grandes creadores; artistas plásticos y escénicos, músicos e intelectuales que juntos integraron esfuerzos para la creación de la plástica escénica representada por el "*Ballet de la Ciudad de México*" fundado en 1943, del cual Martín Luis Guzmán asumió la dirección general, en conjunto con las hermanas Nellie y Gloria Campobello en la dirección escénica, y José Clemente Orozco en la concepción plástica, gestándose así el nacimiento de una de las compañías de danza profesional mexicana más importante de la época, y marcando la incorporación oficial de la danza de concierto al Sistema Nacional de las Artes.

Aunque el periodo de vida de Ballet de la Ciudad de México fue relativamente corto (1943-1947), su importancia radica en haber sido una de las compañías profesionales más representativas en incorporar la disciplina dancística al movimiento nacionalista, además de coincidir con el nacimiento de la "*Danza Moderna Mexicana*" considerado hasta el día hoy como el más sobresaliente en la historia profesional de la danza mexicana del siglo XX (1940-1959), involucrando la conjunción de grandes artistas de diversas disciplinas, nacionales y extranjeros, dotando a la danza mexicana de gran calidad artística y una transformación

²⁵ -Luis Guzmán en su análisis estético-social se dio cuenta de las grandes posibilidades expresivas que transmite el lenguaje mímico-poético del baile, y propagó incansablemente sus ideas sobre el arte dancístico y la necesidad de crear en México un cuerpo de baile profesional digno de representar su tradición coreográfica y la grandeza cultural de su pueblo. - Dallal Alberto. La danza en México en el siglo XX, p.93.

estética que trascendió de lo local a lo universal, donde las prioridades estéticas de las artes plásticas mexicanas heredaron a la danza su universalidad.

La peculiaridad del *Ballet de la Ciudad de México* fue la utilización del lenguaje y la técnica clásica adaptado a coreografías con temáticas primordialmente mexicanistas y de estética universal, con alumnos y bailarines egresados de la Escuela Nacional de Danza, pues al igual que el movimiento muralista, las propuestas de las hermanas Campobello tenían el propósito de exaltar el espíritu de la cultura mexicana, con un lenguaje dancístico-expresivo, teatralizado. Además de incluir otras de propuestas universales de la danza clásica, sus creaciones buscaban actualizar este estilo dancístico, como un vehículo de expresión que representara temas locales, cotidianos ó históricos, pero sin perder las características de su identidad técnica, de la misma forma que otros ballets nacionales han utilizado la técnica clásica para adaptarlo a sus propias propuestas culturales, como los ballets rusos ó cubanos²⁶. Sin embargo, muchas de sus narrativas coreográficas eran bastante sencillas, puesto que su prioridad era hacer uso de la técnica dancística para mostrar episodios de cultura mexicana, mantenían en segundo plano la procuración por una estructura dramática mejor construida ó con argumentos más elaborados, logrando discursos un tanto simplistas. Por otra parte algunas coreografías de *Ballet de la Ciudad de México* también incluyeron propuestas más innovadoras, con temáticas poéticas y expresivas de la danza universal, con influencias vanguardistas y de la danza moderna –movimiento que simultáneamente se gestaba en México–, gracias a la creatividad de sus directoras y a la invaluable colaboración de reconocidos artistas, creativos e intelectuales que participaron activamente tanto en el diseño como en la producción de las obras.

Entre los trabajos más representativos del *Ballet de la Ciudad de México*, tanto en temáticas mexicanistas como clásicas podemos mencionar: *Ixtepec, Alameda 1900, Circo Orrin, El sombrero de tres picos, Vespertina, Presencia, Clase de Ballet y Pausa*. Entre fragmentos y obras clásicas encontramos también; *Las Sílfiges, El*

²⁶ - La adaptación de la técnica clásica en la danza de concierto sirvió como un vehículo de expresión adecuado para la profesionalización de la danza mexicana así como de muchas compañías del mundo, el mejor ejemplo son las compañías rusas que han perfeccionado la técnica del ballet para engrandecer su folklor, de la misma forma que el *Ballet Nacional de Cuba* incorporó temas localistas y nacionales cubanos a su acervo coreográfico. La danza clásica actualizada no desmiente su perfección: jamás pierde su naturaleza al incorporar temas distintos a los de su tradición, de la misma manera que otros tampoco pierden su identidad al universalizar sus miras temáticas. Aun en la actualidad se percibe claramente que mediante la preparación correcta de cuadros de danza clásica es posible desarrollar un arte que incorpora manifestaciones de problemas locales o nacionales. -Dallal Alberto. *La danza en México en el siglo XX. IIE UNAM, México 2000. p.98-99.*

espectro de la rosa, La siesta del fauno. Posiblemente la obra más nacionalista sea *Obertura Republicana* que aborda la contienda revolucionaria, y otra obra especialmente vanguardista es *Umbral* (ambas con la participación de J.C. Orozco). Al inicio de 1947 el *Ballet de la Ciudad de México* recibió la visita del *Ballet Markova-Dolin*, con sus respectivos directores Alicia Markova y Antonio Dolin²⁷, al trabajar con los artistas mexicanos lograron conjuntar una energía renovadora y ampliar el repertorio con nuevas coreografías de gran calidad técnica; *Feria, Aleluya, Ballerina, La dama de las Camelias, Enrique VIII, Giselle, El lago de los cisnes*.

Sin embargo, a pesar de los grandes esfuerzos de los colaboradores por incrementar la calidad y propuestas coreográficas, las opiniones y críticas hacia el trabajo final no siempre fueron optimas, causando polémicas y discusiones entre los que se decían expertos en la materia, tanto periodistas como artistas quienes por un lado reconocían el intento de la compañía por afianzar un lugar en el campo escénico profesional, mexicano y mundial, pero por otro, resaltaban su falta de técnica, tanto en la ejecución como la interpretación de sus bailarines, así como el acartonamiento de su discurso dancístico y la falta de creatividad en temáticas coreográficas. Eran avasalladas por parte de la crítica, haciéndolos ver como un intento fallido de imitación a las grandes compañías del ballet mundial:

*¿Puede haber ballet sin bailarines, sin maestros, sin coreógrafos, y únicamente a base de pintores y modistos?... ¿por qué no deja el Ballet de Ciudad de México de imitar superficialmente a esos grandes conjuntos y en vez de ello adopta sus sistemas de trabajo, contrata a sus maestros, implanta su disciplina, atrae a sus coreógrafos?*²⁸.

Desafortunadamente, a finales de 1947 la compañía se disolvió. En 1949 el *Ballet de la Ciudad de México (BCM)* reapareció en una función memorable en el Palacio de Bellas Artes durante las actividades por el fallecimiento de José Clemente

²⁷ - Lilian Alice Marks (1910-2004) y Sydney Francis Patrick Healey-Kay (1904-1983) eran los verdaderos nombres de **Alicia Markova** y **Anton Dolin** respectivamente, ambos de nacionalidad inglesa, se integraron a los *Ballets Rusos* de empresario Serguéi Diaguilev en Montecarlo, donde trabajaron por varios años haciendo giras por Europa y diversos países del mundo, tras la muerte de Diaguilev en 1929, volvieron a Inglaterra para formar el *Vic Wells Ballet* y posteriormente el **Markova-Dolin Ballet**, durante la Segunda Guerra Mundial viajaron a Estados Unidos a trabajar apareciendo en películas de Hollywood, visitando México y América Latina. Son reconocidos por sus grandes ejecuciones coreográficas como *Giselle, La muerte del cisne, Las Sífides, etc.* En sus últimos años fundaron el *London Festival Ballet* (ahora el *National English Ballet*) Markova se hizo maestra y directora de varias compañías de ballet y Dolin se retiró y escribió algunos libros. - *Peter Williams: Alicia Markova and Anton Dolin : A legend of British ballet, and collection of portraits. Edited by A. George Hall Publications, London. 1957.p 14-19.*

²⁸- Críticas de prensa al BCM después de la desertión de varios bailarines: *El Universal Grafico*, 1945 : En Aranda Verónica: *Compañía Nacional de Danza, compilación libro 17*. INBA. México. 1990.p 18.

Orozco, donde la propia Nellie Campobello expresó su gran admiración y aprecio por el pintor.²⁹ Las últimas actividades de la compañía se dieron dos años después (1951-52) en una gira por algunas ciudades del norte de la República Mexicana, visitando Chihuahua, Parral, Ciudad Juárez, Villa Ocampo, Ciudad Camargo, entre otras, durante una campaña de construcción de escuelas. Sin embargo la escuela Nacional de Danza se mantuvo bajo la dirección de Nellie Campobello durante muchos años más (hasta 1976) utilizando los emblemas y el nombre del *Ballet CM* en todos sus documentos oficiales, como símbolo de la gran importancia que este tuvo en el desarrollo profesional y la historia de la danza de concierto mexicana del siglo XX.³⁰

Además del amplio repertorio coreográfico del *BCM* en tan solo cuatro años contó con la participación de grandes artistas plásticos, músicos y escritores de la época: entre los que podemos mencionar: Las funciones armonizadas por *La Orquesta Sinfónica de México* bajo la dirección de José Pablo Moncayo alternando con Carlos Chávez, y Robert Zeller. En composición y arreglos musicales contaron con Eduardo Hernández Moncada en *Ixtepec, Alameda 1900, Circo Orrin*. En el diseño de escenografía y vestuario tuvieron la colaboración de grandes artistas plásticos del movimiento muralista mexicano: Carlos Mérida en *Ixtepec, Circo Orrin*. Escenografía y decoraciones de Julio Castellanos en *La Siesta del Fauno, Alameda 1900, Las Sílides*, escenografía y vestuario de Roberto Montenegro en *El sombrero de tres picos, La dama de los guantes negros (Dama de las Camelias)*, en la misma disciplina José Clemente Orozco en *Obertura Republicana, Umbral, Pausa, Ballerina* y de Antonio Ruiz en *Vespertina*. Los argumentos de Martín Luis Guzmán en *Obertura Republicana, Alameda 1900, Circo Orrin*, entre otros. La dirección escénica y coreografías de Nellie Campobello, con Gloria Campobello en la ejecución de primera bailarina y algunas direcciones coreográficas. Utilizaban música de Johann Strauss (*Alameda 1900*), Frédéric Chopin (*Las Sílides*), Claude Debussy (*La siesta del Fauno*), Franz Schubert (*Umbral*) Piotr Ilich Chaicovski (*El lago de los cisnes, El cascanueces*) Amadeus Mozart (*Vespertina*), y por supuesto, arreglos y

²⁹ - **“Lo que pintó para nosotras, lo hizo acentuando su afecto, su cariño, casi familiar. Fue para nosotros un hermano mayor y así nos aconsejaba. Tenemos intactas sus cartas, llenas siempre de consejos, se lo agradecemos entonces y se lo seguimos agradeciendo”**. - Declaraciones de Nellie Campobello. En: Aranda Verónica: *Compañía Nacional de Danza, compilación*. INBA. México. 1990, p.20.

³⁰ Investigación y consulta de Archivos y Documentos oficiales en la biblioteca de la *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, Oct-Nov. 2012.

composiciones de los músicos mexicanos, Pablo Moncayo y Carlos Chavez
(*Obertura Republicana*).³¹

³¹ - Investigación y consulta de Archivos y Documentos oficiales en la biblioteca de la *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, Oct-Nov. 2012



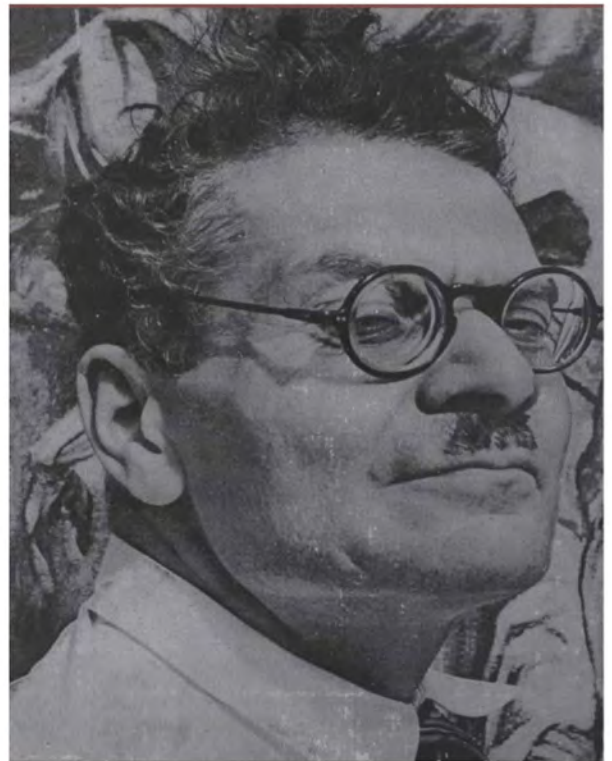
-Retrato de Nellie Campobello.



- Retrato de Gloria Campobello.



- Retrato de Martín Luis Guzmán.



- Retrato de José Clemente Orozco.

- **La influencia de Los *Contemporáneos***

Un movimiento literario importante, influyente en la perspectiva universalista del arte mexicano, especialmente en los campos de la literatura y las artes escénicas, es el llamado *Grupo de los Contemporáneos* (1920-1932) que al igual que el movimiento vasconcelista, fue heredado del *Ateneo de la Juventud*, tenía el propósito de elevar el nivel cultural del pueblo mexicano haciéndolo participe de la cultura universal, específicamente enfocados en la perfección de las vanguardias literarias. Fue considerado como una tendencia contraria al movimiento populista vinculado al social-comunismo, predominante en los gobiernos posrevolucionarios de la época, especialmente del periodo cardenista (1934-1940), -aunque para estos años, el movimiento y la publicación de *Los Contemporáneos* ya habían desaparecido, sus integrantes participaban activamente en diversas actividades y sectores de la cultura mexicana, tanto a nivel nacional como internacional-. Dicho grupo también estaba integrado por intelectuales miembros del equipo de Vasconcelos al momento de su gestión como Secretario de Educación, los cuales desempeñaron puestos oficiales y diplomáticos en gobiernos sucesivos, permitiéndoles apoyar el movimiento con algunos subsidios editoriales. Cabe mencionar que sus miembros nunca se reconocieron formalmente como grupo, anqué compartían los mismos ideales y tenía actividades conjuntas, a sus miembros también se les solía llamar: "*el grupo sin grupo*" .

Las personalidades que conforman a dicho movimiento se subdividen en grupos de acuerdo a su rango generacional y actividades: Como primer grupo encontramos a Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet, quienes se conocieron bien durante sus años escolares, colaborando después en publicaciones y otras actividades del grupo. El segundo grupo lo conforman Salvador Novo y Xavier Villaurrutia que son un poco menores pero comparten las mismas experiencias académicas y editoriales. El tercer grupo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen que se integraron posteriormente y no compartieron la misma escuela. Finalmente Carlos Pellicer, Octavio G. Barreda, Elías Nandino, y Rubén Salazar Mallén, Martín Gómez Palacio, Enrique Asúnsolo, Salomón de la Selva y Samuel Ramos, quienes colaboraban ocasionalmente en las actividades del grupo.

Su principal publicación llevaba por nombre "*Contemporáneos, Revista Mexicana de Cultura*" , haciendo alusión a su tendencia apolítica con propósitos artísticos y culturales. Publicaban artículos e ilustraciones de artistas europeos y

norteamericanos, así como de las vanguardias española e hispanoamericana –Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y varios miembros de *La Generación del 27* española-. Su concepto era muy similar a otras revistas de cultura mundiales como: *De Avance* (1927-1930) de Cuba, *Martin Fierro* (1924-1927) de Buenos Aires, que tratan temas nacionales con una perspectiva universal. En el cual sus autores siempre se preocuparon por enfatizar la importancia de la publicación para colocar al arte mexicano en el ámbito internacional.³²

Entre los elementos que definen a los contemporáneos como vanguardia encontramos:

- Su tendencia antimodernista, pero sin rechazar la poesía mexicana tradicional. Entre sus predecesores encontramos a Ramón López Velarde, José Juan Tablada, y especialmente a Alfonso Reyes, de quien retoman su línea poética capaz de vincular el mexicanismo con la universalidad, en varios aspectos: la racionalidad con la pasión, la tradición cultural y artística de las minorías con las manifestaciones populares, el clasicismo con la modernidad, indirectamente se considera a Reyes como un guía del los Contemporáneos. También surge una revalorización por los poetas del virreinato Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, y de los Siglos de Oro español, Miguel Angel de Quevedo, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, de quienes hacen una mejor comprensión del barroco y retoman la nostalgia por la muerte.

- Al mismo tiempo en las Vanguardias literarias se da el Populismo³³, adoptado también por los *Contemporáneos*, la revalorización de la poesía tradicional-popular

³² - En una entrevista con Xavier Villaurrutia y con Manuel Duran, por José Luis Martínez en la *Revista Tierra nueva*, (año 1, marzo-abril, 1940). Villaurrutia explicó que la misión más importante del grupo era: **“Poner en contacto, en circulación, a México lo universal, tratando de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte, y abrir el camino del conocimiento de las literaturas extranjeras”**. A pesar de su corto periodo de vida, el grupo y sus publicaciones dejaron una profunda huella en el panorama cultural mexicano, Manuel Duran señala que: **“...en tres años y medio la revista logró hacer ingresar a México en el terreno universal de las letras, las artes y las humanidades”**. - Reverte Bernal Concepción. *Los Contemporáneos, vanguardia poética mexicana, Artículo de la Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2008, p.5-6.*

³³ -**El término Populismo**, se refiere a un sentido positivo, se basa en el apoyo voluntario, las ideas políticas de la cultura autóctona sin necesariamente caer en el nacionalismo, se opone a los imperialismos. Pueden por consecuencia rechazar el desplazamiento social masivo que pueden producir los grandes movimientos de capital o tecnología, así como el rechazo a medidas en torno a reforzar la institucionalidad (excesiva) del Estado unitario o las burocracias profesionales.-Lanni Octavio. *La formación del Estado populista en América Latina. México. Ediciones Era. 1980, Río Negro, 9 de diciembre de 2007.*

y el folklore, que conlleva al regionalismo y se utiliza también en el ámbito de la canción.³⁴

-Gracias a su formación académica y a su desempeño en puestos diplomáticos, recibieron una influencia directa de las Vanguardias Internacionales; de la anglosajona, la española y especialmente la francesa.³⁵

Al igual que la plástica mexicana universalista, encontramos una coincidencia en la preocupación por las mismas temáticas: el amor tras el que se persiguen otros anhelos, el tiempo, la soledad y la incomunicación, la muerte. Este último tema: la muerte, aparece como una obsesión e inspira la creación de grandes obras. Tanto la preocupación de los Contemporáneos como de algunos artistas plásticos, especialmente de José Clemente Orozco y Manuel Rodríguez Lozano, donde los temas de la soledad y de la muerte, son un índice claro de su mexicanismo mental y sublime.

Otra aportación importante de *Los Contemporáneos* se dio en el campo de las artes escénicas, con la renovación del teatro mexicano contemporáneo que se debió gracias a la activa participación de sus miembros en esta disciplina: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli en primera instancia, la anexión de Celestino Gorostiza y Agustín Lazo, bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado, formaron grupos de teatro experimental, *Ulises* (1928) y *Orientación* (1932). Al regresar a México; Usigli, Villaurrutia, Gorostiza y Novo realizaron una excelente labor como Jefes del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, y fueron traductores ó adaptadores de teatro extranjero, además de crear obras dramáticas originales.³⁶

³⁴ - Esta tendencia por el rescate de la tradición popular mexicana se hace presente en los poemas juveniles de Gorostiza, Torres Bodet y Ortiz de Montellano. De la tal forma en que la cultura indígena se volvió un factor importante de la poesía de Carlos Pellicer, y el tema de la muerte en Gorostiza y Villaurrutia. Por su parte Mariano Rojas y Bernardo Ortiz de Montellano traducen y adaptan antiguos cantares mexicanos, incluso Montellano escribe una pieza teatral basada en una leyenda indígena titulada *El sombrero*, todo publicado en la revista. – *Ibíd.*, p. 7.

³⁵ -*Los Contemporáneos* recibieron de la literatura anglosajona a; T.S. Eliot y James Joyce; de la española a, Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27; y de la francesa -considerada más importante- a; Guillaume Apollinaire, Paul Valéry, Paul Eluard, Jean Cocteau, André Gide, Marcel Proust, Stéphane Mallarmé y Charles Baudelaire, obras de las que en general son traductores.- *Ibíd.* p 8-9.

³⁶ - Lazo se especializó como escenógrafo en París (1928-1930), mientras que Usigli y Villaurrutia estudiaron una formación teatral en la Universidad de Yale (1935-1936) gracias a una beca de la fundación Rockefeller, obtuvieron conocimientos de la vanguardia escénica del teatro moderno, el del estilo expresionista de Bertolt Brecht que posteriormente fue muy importante en México. Edward J. Mullen: "*The Revista Contemporáneos and the Development of the Mexican Theater*", *Comparative Drama IV magazine, winter 1970, Yale University*, ps. 272-281. En, Reverte Bernal Concepción.p.12-13.

Como ya se ha mencionado una de las características más representativas del grupo fue la ausencia de temas político-sociales en sus obras, surgidas justamente durante el periodo en que la actividad cultural estaba estrechamente ligada al movimiento nacionalista y la corriente literaria consideraba a la novela de la Revolución Mexicana como la literatura nacional. En consecuencia, fue inevitable causar polémica y falsas acusaciones en su contra, calificándolos de extranjerizantes y faltos de nacionalismo, además de ser traidores a la revolución y al pueblo mexicano.³⁷ Creían en la no ideologización del arte, aunque por sus ocupaciones diplomáticas y en el gobierno no todos permanecieron al margen de la actividad política extra-artística.

En respuesta a la hostilidad de estos ataques surgió un artículo escrito por Bernardo Ortiz de Montellano llamado "*Literatura de la revolución y literatura revolucionaria*", donde refleja la gran capacidad intelectual y talento del grupo para asimilar la cultura mexicana y llevarla al plano universal, argumentando que hacer literatura sobre el tema de la Revolución no garantiza forzosamente una buena calidad literaria y que no es necesario hacer una literatura revolucionaria si se considera que "*el arte ya es revolucionario por sí y en sí mismo*".³⁸

Argumento que bien puede aplicarse a las propuestas de los demás artistas, plásticos y escénicos, que buscaron en las vanguardias del arte internacional una alternativa para enriquecerse y trascender su lenguaje más allá del discurso local, logrando manifestaciones que provén a la cultura mexicana a niveles de una estética universal.

³⁷ -Debido a su postura internacionalista y anti política *Los Contemporáneos* fueron víctimas de constantes provocaciones, acciones en contra de su reputación e integridad: censura de publicaciones, sabotajes en sus ediciones, incluso publicaciones de artículos y críticas negativas. Desde 1924 comenzaron las polémicas periodísticas, sobre si existía una verdadera literatura mexicana que apoyara el movimiento revolucionario, provocando la publicación de la novela "*Los de abajo*" de Mariano Azuela (1925), y que previamente había pasado inadvertida, se desató el furor por las novelas revolucionarias, de la que poco después se publicó "*El águila y la serpiente*"(1928) de Martin Luis Guzmán, afianzando esta corriente como la literatura nacional por excelencia. -Ibídem, p.18

³⁸ -Ortiz de Montellano concluye: "**Lo que logró hacer la revolución mexicana con la nueva generación de artistas y escritores, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar sin retrasarse con la cultura del mundo. En vez de entregarse a la realidad inmediata, a la carne de la revolución, prefirieron darse al espíritu nuevo de su país, a la entrañable búsqueda de formas tradicionales y profundas, concentradas en su propio ser. Esfuerzo equivalente a la identificación del carácter nacional que intenta el país con la revolución procurando, también, encontrarse y conocerse a sí mismo**". - Ibídem, p.19.

CAPITULO 3.

Influencias en la formación artística y propuesta estética de J. C. Orozco.

El objetivo específico de este capítulo es hacer referencia a las diversas vanguardias que fueron asimilados por Orozco durante su formación y práctica artística, proveyéndolo de grandes recursos plásticos que junto con su gran talento y sensibilidad, reflejaron en sus propuestas una extraordinaria calidad estética mexicanista-universal.

- El posimpresionismo en el cartel de Toulouse Lautrec.

Durante sus primeros años de formación en las artes plásticas José Clemente Orozco laboró en algunos diarios de la ciudad de México, donde llevó a la práctica el perfeccionamiento del dibujo, con publicaciones de caricaturas e ilustraciones que reflejaban de manera crítica el estilo de vida de la sociedad mexicana de principios de siglo XX (1906-1925)³⁹, un estilo ciudadano que buscaba cierta semejanza con la sociedad europea influenciada especialmente por el arte francés considerado como una de las vanguardias artísticas y socialmente icónicas de la época. En este punto, Orozco coincide con uno de los artista visionarios más importantes del posimpresionismo, quien supo concebir las decadentes condiciones de su sociedad decimonónica con gran talento y sensibilidad artística, Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901).

Aunque Lautrec pertenece a una etapa anterior y a circunstancias muy diferentes a las de Orozco, -nunca laboró en algún periódico, ni se dedicaba a publicaciones propiamente caricaturescas que criticarán las situaciones políticas y sociales de su época-. Sí coincide en la representación de algunas temáticas y personajes empleados por el artista mexicano; personajes icónicos de la sociedad decimonónica y de principios de siglo XX, especialmente mujeres en sus diferentes roles; de la alta sociedad, jovencitas tiernas, prostitutas decadentes, personajes del arrabal y la farándula. Además, ambos sentían gran afición por el mundo del espectáculo teatral. Y por una sensibilidad poética para representar una visión

³⁹ -Las primeras caricaturas de Orozco se publicaron en 1906 en *El Mundo Ilustrado* y *EL Imparcial*, ambos diarios oficialistas, en 1911 con el inicio de la revolución mexicana comienzan sus primeras publicaciones polémicas, en contra del régimen maderista en *El Ahuizote* y en otros diarios como *La Revista de México*, *el Malora* y *La Vanguardia*, con temas de sátira política, ilustraciones de impúdica sensualidad y abierto anticlericalismo. En los años veinte colabora en diarios como *El Heraldo*, *el Machete* y *L'ABC* donde ya es distinguido por su inigualable estilo punzante, sarcástico y demoleedor, su visión trágica de la vida y de humor liviano. -Cervantes Miguel, Mackenzie Beatriz Eugenia: *J.C.Orozco Pintura y Verdad*. CONACULTA-UNAM 2010. México, p.30

trágica de la vida, donde el discurso reproduce una postura cruda, desesperanzadora pero a la vez particularmente bella de la realidad.

En el discurso estético y temático de Lautrec encontramos algunas de las características más importantes retomadas por Orozco, que muestran una evidente influencia dentro de su plástica, y se justifican desde la perspectiva de los orígenes del artista francés:

Las circunstancias de su origen y su carácter noble son aspectos que fueron determinantes en su formación, mismo que se transmiten en su discurso plástico, reflejando la decadencia social del mundo oculto y reprimido de finales de siglo XIX: El mundo quimérico del teatro y el Café cantante, los salones de baile y el burdel, fueron el objeto central en los que se sumergió para mostrarnos su enfoque artístico de la realidad.⁴⁰

Su estilo renuncia a toda forma de impresión anímica, desconfía de lo bello estéticamente en la forma, porque le parece poco honesto, encuentra allí el peligro de lo no verdadero: *"Me he propuesto la tarea de ser verdadero, no idealista"*⁴¹. Por lo tanto su discurso se muestra sarcástico, a veces burlándose de sí mismo para evitar la burla de los demás, encontrando en el dibujo semi-caricaturesco su herramienta más adecuada, en la que muestra el mundo en el que vive, sin poder ocultar su profundo dolor y decepción ante la vida, e intenta disimularlo viviéndola intensamente en un ambiente de vicios y excesos, de forma desmedida, desasosegada y fugaz: *"Vive la vie. Diex le volt"* (vive la vida, Dios lo quiere) es su lema permanente.⁴²

De esta forma podemos justificar la expresión estética creada por Lautrec, de la cual podemos hallar tanta similitud con la de Orozco. Además de ciertas

⁴⁰ - **Henri-Marie-Raymond de Toulouse Lautrec**, nació en el seno de una familia acomodada de la región de Toulouse al sur de Francia, hijo de un matrimonio inconveniente entre miembros de la misma familia, -primos hermanos-, actividad común practicada entre la nobleza europea, trajo por consecuencia una vida de deterioro físico y defectos congénitos en el joven artista desde su niñez, siendo enfermizo y delicado desde pequeño, varias veces se fracturó las piernas, provocándole debilidad e inestabilidad para caminar, obligándolo a utilizar bastón durante su edad adulta, físicamente no era agraciado y de corta estatura. Provocando que fuera víctima de desprecios, perjuicios y malos tratos a causa de su aspecto, que formaron en él un carácter escéptico y sarcástico, mundano y triste, sin embargo era de buen corazón, conservando siempre la dignidad de su origen noble, con gran intensidad por la vida y un gusto por la expresión espiritual. -Götz Adriani: *Toulouse Lautrec, Obra Gráfica completa –Colección Comunicación Visual, Serie gráfica*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1981. p 11.

⁴¹ - Lo característico de su estilo es renunciar a la representación anímica ó de transfiguración poética, dirigiendo su atención a lo sutil y no al drama pleno de contenido, reflejando una verdad a menudo triste, pero nunca llena de amargura ni sentimentalismos. -Ibidem, p.20.

⁴² Ibidem, p.21.

características formales de la plástica, especialmente en el dibujo caricaturesco y la técnica en el uso del cartel. Pero principalmente por compartir una visión sarcástica y honesta ante la vida, estéticamente atractiva y bien organizada. Es precisamente en la construcción del discurso y las aportaciones técnicas de Lautrec a la plástica, donde Orozco encontró herramientas muy importantes para posteriormente crear su propio estilo, aunque en una propuesta más expresionista, las cuales citaremos a continuación.

Técnica.

A pesar de pertenecer a la generación de los posimpresionistas, a Lautrec le estaba negado realizar trabajos en exteriores -en contacto con la naturaleza- debido a sus condiciones físicas, por lo que se dedicó a reproducir paisajes interiores y representaciones del cuerpo humano, encontrando en los centros nocturnos quiméricos de la vida parisina, la inspiración para la mayor parte de su obra gráfica.⁴³

Es a partir de los años noventa del siglo XIX cuando Toulouse Lautrec incursiona y se especializa en el diseño de carteles, mostrando un gran talento de experimentación para formatos de pequeño y gran tamaño, creó un estilo de cartel en coloraciones simultaneas, amarillo, rojo, azul, etc. manejadas sobre piedras de color, convirtiéndolo en un litógrafo profesional, inventor del cartel dibujado sobre piedra, escrito con nuevos puntos fijos y de una tipografía urbana. Su primer gran cartel reconocido fue "*La Gouleur*" diseñada para *Le Moulin Rouge* (1891), su éxito fue tal, que Jules Chéret le reconoce: "*Ha creado una nueva rama artística al trasladar el arte a productos gráficos comerciales e industriales*"⁴⁴. A partir de

⁴³ - En la estética japonesa los impresionistas encontraron un modelo importante de expresión, muy utilizado en su estilo pictórico. Para lograr estos cuadros Lautrec tenía que aceptar que el espacio ya no existía por sí mismo, sino que debía adaptarse totalmente al servicio del objeto a representar. Su amigo Edgar Degas es una referencia muy importante, al desarrollar sus "*paisajes de sueño en ambientes interiores*" donde el tema central es el cuerpo humano, además de ser alguien muy querido y admirado por él, de quien adoptó su gusto por las artes escénicas (el teatro y la danza). Por otra parte Lautrec retoma también de los impresionistas los encuadres de acercamientos en la figura de los personajes y en el paisaje, una influencia de la pintura japonesa, estos experimentos se muestran en los primeros cuadros de jóvenes bailarinas, tanto tomando clase de ballet como en los cabarets -*Moulin Rouge (1886-88)*-, además de la obra de "*La amazona en el circo Fernando*" (1888), elementos de composición que se volverían determinantes en su obra gráfica; figuras en primer plano vistas de cerca que se colocan cortadas, sin solución de continuidad en el encuadre, en contraste con otras figuras en el fondo o a los costados del cuadro. – *Ibidem*, p.30.

⁴⁴ - **Jules Chéret.** Reconocido como el primer gran maestro del cartel en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX, aunque también tuvo formación de pintor, su talento y reconocimiento se deben a sus trabajos de litógrafo. Incursionando en el negocio publicitario, Chéret creó un tipo de diseño vívido para carteles de cabarets y teatros de variedades, entre los más importantes: *El dorado, el Paris Olympia, el Folies Bergère, el Teatro de la Ópera, el Alcazar d'Ete y el Moulin Rouge*. Debido a la gran demanda, amplió su negocio proporcionando anuncios para las

entonces, el cartel fue tomado en serio por el público y los críticos de arte, y comenzó a ponerse de moda como objeto de colección.

La iconografía de los personajes empleado en el Cartel de Lautrec nos dan una referencia sintética pero muy efectiva de sus aportaciones graficas. Con elementos mínimos nos describe el ambiente del lugar, la postura y actitud de los personajes, congelando momentos en circunstancias específicas, nos transportan al submundo parisino decimonónico en el que Lautrec se desenvolvía, -reproducidos múltiples veces en imágenes que lo volvieron inmortal y sirvieron de inspiración en las propuestas de otros jóvenes artistas, Orozco entre ellos-; mascarás de arlequines, pierrots, hombres elegantes de la vida nocturna, etc. pero especialmente, bailarinas, mujeres de la alta sociedad, y de la vida galante, son protagonistas de su discurso grafico. Los representa en su individualidad, de un modo delineado y llamativo, como parte de un evidente contexto social y de una elite que se identifica con ellos, esta acentuación de personajes conserva una estilización muy particular, que se hace notar incluso en sus expresiones simplificadas, destacándose como una innovación importante en toda su producción de carteles. Reflejándose también en los efectos de colores llamativos, marcando la importancia de los protagonistas con la intensidad ó el cambio de colorido, muchas veces quedando entrecortados en el encuadre, como una toma de acercamiento fotográfico.⁴⁵

La intención más importante en el discurso de la imagen es resaltar el instante, el momento que capta la intensidad de la vida, esta fascinación del instante corresponde a su "*objetividad*" de la imagen, y todo lo esencial queda suspendido, abierto, improvisado. Dicha objetividad está basada en los modelos fotográficos, adoptada también por otros artistas franceses como Courbet, Delacroix, y los impresionistas, Manet y Degas. También cabe resaltar la influencia

representaciones de compañías itinerantes, festivales municipales y posteriormente para marcas de bebidas y licores, perfumes, jabones, cosméticos y productos farmacéuticos. Eventualmente se convirtió en una importante empresa de publicidad, sumándose a las compañías de ferrocarriles y un buen número de negocios de fabricación. Al admirar las aportaciones en la obra de Toulouse Lautrec, Chéret reconoció la revolución artística del cartel con la aparición de una nueva generación de diseñadores y de pintores en la industria publicitaria. - Virginie Vignon : *Jules Chéret, creador de una industria publicitaria (1866-1932)* , tesis doctoral Universidad de París X-Nanterre , 2007, p,237-239

⁴⁵ -Para lograr este efecto óptico fotografico, especialmente requerido en impresiones de tamaños reducidos, Lautrec se vio en la necesidad de crear un sistema de dibujo limitado y original, apropiado a la reproducción mecánica, al ordenamiento poco complicado de líneas y superficies sin tomar en cuenta efectos de luz y sombras, y sin mucho refinamiento en las formas del cuerpo. Tuvo que preocuparse por una perspectiva ordenada en superficies, aproximando entre si el primer plano y el fondo, efectos visuales concentrados al objetivo fotográfico, la acentuación de figuras en diagonales que se adueñan del espacio desarrolladas a partir de un estrecho escenario, donde la figura del primer plano se abre muy verticalmente hacia el fondo, sin transmitir una verdadera profundidad, efectos que el ojo puede percibir sucesivamente. - Götz Adriani: *Toulouse Lautrec, Obra Grafica completa* Op.cit, p.45-46.

de Paul Gauguin, aunque de forma más superficial, podemos observar parte del colorido en sus cuadros y el movimiento en algunos dibujos.



HENRI DE TOULOUSE LAUTREC:

- Arriba Izquierda. *Bailarinas*, 1886. 100x 152cm Thielska Gallery, Estocolmo.
- Arriba derecha. *El Baile, en el Moulin Rouge*, 115,5 x 150 cm., 1890. Philadelphia Museum of Art.
- Abajo izquierda. *La amazona en el circo Fernando*, 1888. 98x 161 cm. The Art Institute of Chicago.
- Abajo derecha. En el *Moulin de la Guillette*. "*La Goulue y Valentin le Désossé*". 1887. 52x 92.2 cm. Musée de Albi.

Lautrec en la danza y la escenografía.

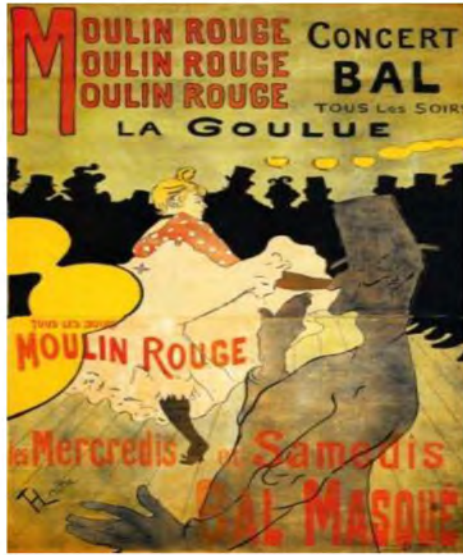
Lautrec empezó a trabajar en la danza a partir de 1892, haciendo carteles para bailarinas famosas y espectáculos de cabarets, posteriormente incursiona en el mundo del teatro y mínimamente de la escenografía, hasta 1898 cuando realizó una serie de retratos a personalidades del teatro francés. Sus primeros diseños fueron para la bailarina Loïe Fuller quien ya había trabajado con otros artistas como Chéret, específicamente Lautrec diseñó los carteles para su "*Spectacle optique*" en el cabaret *Folies Bergere* (locuras de pastorcita)⁴⁶ pero sin tener muy buen resultado, la figura de la bailarina desaparece entre las formas ondulantes de la tela cuyo movimiento refleja cierto acartonamiento y falta de espontaneidad. Sin embargo esta experiencia le ayudó para aprender a perfeccionar su capacidad de síntesis y expresar efectos de movimiento con recursos mínimos, también aprendidos de la influencia estética del cartel japonés. En este tipo de representaciones, existe la posibilidad de que J.C. Orozco haya asimilado parte de las técnicas y de los diseños creados para el cartel de *Loie Fuller*, tanto del modelo de Chéret como del de Lautrec, para inspirarse en la creación del diseño de cartel del *Ballet de la Ciudad de México*, de acuerdo con sus características formales, en un análisis comparativo que se describe a continuación:

Del modelo de Chéret es posible comparar la postura de la bailarina, ambas están con la pierna levantada en posición de "*attitude*"⁴⁷, el dorso tirado hacia atrás en forma de arco (*cambré*) que alarga la postura, además de la figura voluptuosa y el cabello rizado, en una actitud alegre y altiva de ambas bailarinas. En los elementos de diseño del cartel, los colores también coinciden, tanto en el tono oscuro del fondo como en los colores claros de la bailarina, incluyendo la tipografía de letra en la que Orozco anuncia al *Ballet CM*, es la misma utilizada por Chéret con el de *Loie Fuller*. Por otra parte del diseño de Lautrec, Orozco asimiló el trazo del dibujo

⁴⁶ En esta propuesta, la bailarina realiza una danza con efectos de luces especiales en la que aparece agitando grandes faldas prendidas de varas que dan mayor vuelo y efecto óptico a las telas. Lautrec trató de representar gráficamente este efecto de movimiento contrastando los efectos de luz de la tela en relación a la escena, pintó individualmente cincuenta hojas con acuarelas en tonos cambiantes, rojo, amarillo, azul verde naranja, etc. y los repasó con polvo disueltos de oro y plata, haciendo evidente su gusto por la experimentación. *Ibidem*, p 54-55.

⁴⁷ **-attitude:** típica postura del ballet clásico que representa al ejecutante con una pierna levantada de forma angulosa, ya sea hacia atrás, al frente o lateral, dando la sensación de ligereza y suspensión en el aire. –Diccionario de Danza clásica y danza mexicana- Cesar Delgado Martínez (coordinador) CONACULTA INBA. México, 2009.p.65.

sugerido y alargado, dando la sensación de elegancia y movimiento, así como la mezcla de colores en el diseño de las bailarinas, que refuerzan la idea de captar el dinamismo y la instantaneidad retomados de la fotografía, sin dejar de mencionar que la organización de los elementos de composición en relación letras e imagen en la propuesta de Orozco son muy similares a las composiciones del cartel de Lautrec.



- Arriba izquierda. Toulouse Lautrec; *Moulin_Rouge, La Goulue*, 1898, 41.7 x 34 cm. Litografía.
- Centro izquierdo. Jules Cheret; *Cartel para Loïe Fuller*, 1893. Musée des Arts Decoratifs, Paris.
- Abajo izquierda. Toulouse Lautrec; *Loïe Fuller en el Folies Bergères*, 1893. 63.2 x 45.3 cm, Musée d'Albi.
- Arriba derecha. José Clemente Orozco; *Cartel para el Ballet de la Ciudad de México*, 1943. Archivo de la Biblioteca, Esc. Nac. Danza Nellie y Gloria Campobello.
- Abajo derecha. Fotografía de la bailarina Loïe Fuller, 1892.

Después de su primer intento en el cartel del espectáculo dancístico sin mucho éxito, Lautrec logró perfeccionar su técnica en este ámbito para realizar varios diseños dedicados a las artes escénicas dando muestra de su gran creatividad y capacidad de composición. Para 1893 diseñó el cartel de presentación de otra estrella de la danza de salón, *Jean Avril* en el "*Jardin de Paris*", esta vez con una genial solución gráfica, al punto de ser reconocida como una de sus más grandes creaciones artísticas, haciendo referencia a las influencia de Degas y particularmente a la obra de George Seurat, *Le Chahut* (1889-90).⁴⁸

En el mismo año Lautrec incursiona en la gráfica caricaturesca-teatral con la serie de dibujos *Le Café-Concert*, dedicada a representar escenas y personajes famosos del café concierto parisino, donde compartió créditos con un reconocido dibujante humorístico y caricaturista político, Heri Gabriel Ibels, de quien también aprendió parte de su técnica, creando personajes con características simples pero bien definidas en posiciones y actitudes graciosas. Aquí Lautrec logró adaptarse con rapidez a condiciones distintas de la litografía que acostumbraba, en pequeño formato y monocromático. El merito de Lautrec está en utilizar la gráfica del "*arte aplicado*" considerado como inferior, para actividades de consumo, y haberle transferido cualidades y elementos de "*arte superior*" destinado para las elites académicas consideradas de las Bellas Artes, para salones y museos, creando un nuevo formato de representación de la obra de arte, que vincula ambos estilos y proporciona de valor estético a otros formatos de la gráfica originalmente no considerados, como: caratulas de canciones, menús de banquetes, programas de teatro, tapas de libros, ilustraciones de revistas y por supuesto carteles, actividades en las que Lautrec se desempeñó, representando su particular punto de vista de la sociedad y la época que le tocó vivir, donde el mensaje escrito tienen para él, el mismo valor que la imagen visual de la obra ejecutada con las reglas del arte superior, como en "*Para ti*" de 1893⁴⁹, como una nueva interpretación de la obra de Degas.

⁴⁸ - Lautrec logra una asimilación de la óptica visual de los impresionistas, las influencia de Degas, pero en especial de la obra de George Seurat, *Le Chahut* (El Jaleo) de 1889-90 donde encontramos cierta similitud en la forma de composición, aunque en el caso de Lautrec encontramos una perspectiva desde arriba, con un trazo diagonal que enmarca a la bailarina en la parte superior y las notas musicales con parte del instrumento musical en la parte inferior derecha, efecto que le da un sentido más dinámico de movimiento. - Götz Adriani. Op.cit. p.67.

⁴⁹ -Otra obra sobresaliente de este estilo es, *Para ti* (1893) hecha como un homenaje a su amigo Edgar Degas, donde Lautrec representó como personaje principal a uno de los músicos de obra *L'Orchestre de l'Opera* pitada por Degas en 1868. -Ibídem.p.71.

Con este estilo gráfico Lautrec trabajó para realizar programas en diversas obras de teatro⁵⁰. Lautrec representa burlescamente, el cinismo de las relaciones entre la clase burguesa, la relación entre hombre y mujer que se dan de manera frívola e hipócrita, despertando la conciencia y la polémica entre los miembros de diversas clases sociales.

Otro de sus trabajos más sobresalientes en la gráfica teatral es "*El palco del mascarón dorado*" diseñado para el programa de la obra *Le Missionnaire* de Marcel Luguët en el *Teatre Libre* (1894), de lo mejor creado por Lautrec en la litografía de pequeño formato donde muestra su talento en el arte de la caracterización.⁵¹ Además de la gráfica teatral, su incursión en la escenografía en realidad fue muy breve.⁵²

Finalmente podemos mencionar la importantísima serie de dibujos llamada "*Elles*" de 1896, diez estampas, caratula y tapa, dedicadas a retratar el estilo de vida de las mujeres de casas de citas, durante momentos de pasividad, de los cuales Lautrec era mudo testigo, como una crítica a la forma hipócrita y moralista en la que su sociedad pretendía representar la prostitución de manera pública.⁵³ La mirada de Lautrec se sale de la representación esquemática burguesa de la mujer

⁵⁰ - Obras en las que Lautrec trabajó: *El peluquero (1893)* con escenas parecidas a los burdeles de la *rue des Moulins* (la calle de Molinos), "*Las mujeres Sabias*" y "*Las preciosas ridículas*" de la comedia francesa de Molière, la tragedia de "*Antígona*" de Sófocles entre otras, todas entre 1893-94. En su trabajo se nota un esfuerzo por conseguir una forma de ilustración que fuera comprendida por la mayor parte del público, sin verse comprometido con los gustos de una elite en específico, sin embargo, poseen ciertos rasgos estéticos increíblemente dramáticos, basados en la serie de aguafuerte "*Los desastres de la guerra (1810-15)* de Francisco de Goya particularmente en las ilustraciones para "*Antígona*". – *Ibidem*. Pg.73.

⁵¹ - Además de los diseños para "*Le Missionnaire*" se destacan los que hizo para la bailarina Yvette Guilbert en diversos escenarios de los cafés conciertos parisinos; *Le Fin de Siècle*, *El Dorado*, *Moulin Rouge*, *Divan Japonais*, de los que representa sus diversos personajes. Lautrec muestra un enorme dinamismo en el arte de la caracterización que sin llegar a la caricatura, parodia al extremo la personalidad de dichos personajes, con toques que van de lo obsceno a lo sarcástico hasta volverse lánguido a disgusto. - Götz Adriani. Op.cit. p. 97.

⁵² - Los trabajos de Lautrec como escenógrafo fueron: en 1895 la obra *Le Charriot de terre cuite* (La Carreta de la tierra buena) representada en el *Theatre de l'Oeuvre*, de este trabajo solo se conservan un boceto pintado y el programa de la obra también hecho por Lautrec donde se aprecia parte de la escenografía. Mismos que fueron publicados en la revista *L'Estampe Original* en 1895, la propuesta del pintor es una variación del cartel del *Divan Japonaise* donde representa a la actriz principal en vez de la bailarina Jean Avril. – *Ibidem*. Pg.99-100.

⁵³ - Con estas imágenes Lautrec critica la forma hipócrita y moralista en la que su sociedad pretende representar la prostitución de manera pública. Donde la provocación sensual del desnudo se encuentra con la pasividad natural del acto de desvestirse durante la higiene corporal, ó al recostarse en la cama ó en la espera del cliente. Los trazos del dibujo reflejan la personalidad melancólica y triste de Lautrec, pero supo representar con gran vitalidad y sarcasmo los cuerpos gastados de las mujeres, dándole un aire de decadencia y dignidad. Muestra a la prostituta sin su pose tentadora y deseable, devolviéndolas a la cotidianidad de lo humano, buscando entre sus iguales un compañerismo que le esta negado ante el mundo de los hombres. *Ibidem*.p.115.

erótica y provocativa, mostrando una postura compasiva y profunda de esa existencia humana, incluso con un aire de banalidad, sin un agregado anecdótico.

Parte de esta temática también fue adoptada por Orozco, aunque podríamos agregar que su gráfica se acerca más a un estilo expresionista y de influencia fovista, se hace innegable la repercusión de Lautrec en este tipo de representaciones, particularmente por su actitud sarcástica.



- Arriba izquierda. Georges Seurat; *Le Chahut*, 1889-90, 170x40 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller.
- Centro izquierda. Fotografía de la bailarina Jane Avril, 1893.
- Arriba derecha. Toulouse Lautrec: *Cartel de Jane Avril en el Jardin de Paris*. 1893, 124x 89 cm. Musée d'Albi.
- Izquierda. Edgar Degas; *L'Orchestra de l'Opera*, 1868, 53 x45 cm. Musée del Louvre, Paris.
- Derecha. Toulouse Lautrec; *Para ti*, 1889, tinta china sobre papel.





- Arriba. Ilustraciones para *“Los desastres de la guerra”*, Francisco de Goya, 1810-15, grabado.

- Centro. Ilustraciones para la obra teatral *“Antígona”*, Toulouse Lautrec, 1893. tinta china sobre papel.

- Abajo. Programa de la obra teatral: *“Le Missionnaire”* Toulouse Lautrec, 1894.



- Arriba. Dibujos para la serie "Elles" 1896, Toulouse Lautrec. oleo sobre papel, Musée des Augustins, Toulouse, France.
- Abajo Izquierda. J. C. Orozco; Baile de pepenches 1. 1913-15, acuarela sobre papel 22 x 33 cm, Museo de Arte Carrillo Gil.
- Abajo derecha. J.C. Orozco; Desolación, 1913, Acuarela sobre papel, 21 x 27 cm, Museo de Arte Carrillo Gil.

El Fovismo.

Para profundizar acerca de esta construcción de la imagen femenina de Orozco, haremos referencia al movimiento fovista, cuyo nombre proviene del francés *fauve* (fiera), surgido entre 1904 y 1908 en Francia como un derivado del expresionismo alemán. Entre sus principales características esta el uso provocativo del color, encontrando en Heri Matisse a uno de sus artistas más reconocidos, además de Paul Gauguin, Gustave Moreau, Rouault, Marquet, Manguin, Camoin y Jean Puy. Los fovistas concibieron el empleo del color en una doble función, plástica y constructiva al mismo tiempo.⁵⁴

En esta búsqueda tan dirigida hacia el color se olvidan otros aspectos como el modelado, el claroscuro o la perspectiva. La técnica pictórica fovista emplea toques rápidos y vigorosos, trazos toscos y discontinuos, aunque se cree distorsión en las figuras: se persigue dar una sensación de espontaneidad. Existía gran variedad en los temas que pintaban: algunos pintaron el mundo rural y otros el ámbito urbano. Algunos realizaron desnudos e interiores, mientras otros preferían la pintura al aire libre, influidos por las costumbres del impresionismo, otros mostraban la importancia de sentir la alegría de vivir.

Con estos principios estéticos del movimiento *Fauve*, Henri Matisse construyó su concepción de la mujer. Sus obras intentan reflejar las proporciones o desproporciones de las figuras femeninas, la cotidianidad y la deformación natural del cuerpo, la figura de la mujer como una carga corporal y sexual. Las mujeres son figuras que destacan por lo explícito de su encanto y de su sensualidad, que lejos de ocultarse se exhiben, están teñidas de algo primitivo, mujeres con un activo papel sexual. Uno de sus temas principales fue el contacto idílico, alegre y gozoso con la naturaleza. Para Valeriano Bozal: *"Matisse renueva el tópico que identifica*

⁵⁴ - Sus características más importantes son: La liberación del color respecto al dibujo exaltando los contrastes cromáticos. Trabajando con la *"teoría del color"* (modelo RYB) estudiando que colores son primarios, cuáles son secundarios y cuáles son complementarios, consiguieron una complementariedad entre colores, produciendo un mayor contraste visual y mayor fuerza cromática. - El modelo RYB (*red, yellow and blue*) clasifica los colores en: Primarios: rojo, amarillo, azul. Secundarios: mezclando los colores primarios: rojo + azul (violeta); rojo + amarillo (naranja); amarillo + azul (verde). Complementarios: color complementario de otro, que se sitúa en la parte opuesta: para el verde es el rojo, para el azul es el naranja y para el amarillo es el violeta.- Otra característica es su intención de expresar sentimiento, ya anteriormente intentado por los pintores Nabis. Esto hace que percibieran la naturaleza y lo que les rodea en función de sus sentimientos.- Leymarie, Jean; Read, Herbert; Lieberman, William S.: *Les Fauves, Henri Matisse*, UCLA Art Council. 1996. pp.19–20.

a la mujer con la naturaleza, que ve a la mujer como el ser orgánico por excelencia, dador de frutos, tierra para ser sembrada... En sus obras, la mujer es una con la naturaleza. Esa naturaleza que por un lado puede ser bella y atrayente y por otro, primitiva y hasta amenazadora”.⁵⁵

Es extensa la obra de Matisse que refiere a esta temática pictórica, de las que destacan su serie de “*Odaliscas*” pintadas en la década de los veinte y la serie de “*Desnudos*” surgidas un poco después y en la década de los treinta, las que podemos relacionar con la propuesta de “*Elles*” de Lautrec y posteriormente con la de Orozco. Aunque pertenecen a épocas y estilos distintos, Orozco se nutre de ambos pintores franceses para crear su representación de la mujer. Se hace notar en la serie de acuarelas “*La casa del llanto*” y “*La carta*” durante la primera década del siglo XX, donde justamente comparten la misma visión: la mujer revelada en la fascinación y su capacidad pictórica para capturar “la vida frenética y miserable” de la prostituta sin imposturas morales, con una pincelada sutil y prodigiosa que trasmite elegancia, picardía y ternura, en cada una de las escenas de burdel.⁵⁶ Además de esta particular visión, los elementos retomados por Orozco se hacen notar en el uso de los colores vivos y provocativos del fovismo de Matisse, pero también en el ambiente melancólico e incluso decadente heredado de las representaciones de Lautrec.

⁵⁵ - Leymarie, Jean: *Henri Matisse*. Op.cit. p.26.

⁵⁶ - Declaración de José Juan Tablada en: *José Clemente Orozco “Pintura y verdad”*. Compilación CONACULTA-UNAM, 2011. Pg.46.



- Arriba Izquierda: Henri Matisse. Odaliscas con pantalón rojo (1921), Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou.
- Arriba derecha: Henri Matisse, Odaliscas, Armonía en rojo (1926-7).
- Centro Izquierda. Desnudo sentado con camisa de tul (1925).
- Centro Derecha. Henri Matisse. Estudio para "Desnudo rosa" (1935).
- Abajo. J.C. Orozco: La Carta, 1914, tinta sobre papel, 23 x 38 cm, museo de Arte Carrillo Gil.

- **El Movimiento Expresionista.**

El expresionismo ha sido uno de los movimientos artísticos más importantes nacido a principios de siglo XX y tuvo repercusión en diversos campos del arte: artes plásticas, literatura, teatro, danza, fotografía, arquitectura, etc. abarcando una gran cantidad de artistas de diversas disciplinas durante las primeras tres décadas y años posteriores de siglo que lo vio nacer. Pero su característica esencialmente dramática y expresiva ha repercutido en considerar de estilo expresionista a reconocidos artistas de diversas épocas: Matthias Grünewald, El Greco, Francisco de Goya, entre otros. Particularmente, nos enfocaremos a señalar sus principios, algunos de los elementos y autores retomados por Orozco y los muralistas mexicanos, para la creación de su particular estilo pictórico.

Uno de sus principios fundamentales es crear una deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza del ser humano, dando prioridad a los sentimientos sobre la descripción objetiva de la realidad. Dicho principio puede aplicarse a la visión de varios artistas en siglos anteriores, clasificándolos de postura expresionista, y son la referencia al movimiento *Expresionista alemán* y consecuencias posteriores. Su origen viene de la filosofía nietzscheana como una crítica a la decadencia y deshumanización del progreso materialista de las sociedades decimonónicas.⁵⁷ Los expresionistas encontraron en Nietzsche, no a un filósofo para analizar sus obras en las Academias, sino al profeta capaz de crear al hombre nuevo, al promulgador de la vida y destructor de la vieja moral.

Otra de sus características formales es el uso de colores violentos, utilizados para expresar temáticas de soledad y miseria, como un reflejo de la amargura que invadió a la sociedad alemana, a sus artistas e intelectuales, a consecuencia de las guerras europeas –la primera guerra mundial (1914-18) y del periodo entre guerras (1918-39)-. Esta depresión provocó un impetuoso deseo de cambiar la vida, reflejando nuevas dimensiones de la imaginación y de renovar el mundo con nuevos lenguajes artísticos, defender la libertad individual por medio de una visión

⁵⁷ - *“En la modernidad, el conocimiento serio y científico, en carácter racional y su afán por reducirlo todo a leyes regulares, no puede apresar la realidad, que es un caos permanente de fuerzas en acción. Pero para captarla, el hombre debe vivir en la plenitud de la pasión, y alcanzara la inmortalidad, ¡Vive del modo que desees volver a vivir, y vivirás otra vez! La condición para cumplir el eterno retorno, es aceptar al mundo en toda su complejidad. Asumirlo todo, el bien y el mal, le placer y el dolor, la vida y la muerte. No postergar la vida presente en función a la vida futura, ni la vida propia en función a los demás. Vivir más allá del bien y del mal significa vivir de modo más solitario y peligroso que antes, implica aceptar la vida en sus propiedades más duras, terribles y enigmáticas”.* - Casals Josep: *El Expresionismo, Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad.* Ed. Montesinos, Barcelona, 1988, p, 15-16.

subjetiva, una deformación emocional de la realidad a través del carácter expresivo de los colores y de su discurso plástico.⁵⁸

Es importante resaltar que el expresionismo no fue un movimiento homogéneo, sino una sensibilidad heterogénea, unida por un estado del espíritu, lo que hace posible dividirlo en varios estilos, épocas y áreas geográficas, con influencias plásticas en los movimientos de vanguardia de fines de siglo XIX entre los que podemos hallar; expresionismo modernista (Edvard Munch), fovista (Georges Rouault), surrealista (Paul Klee, Marc Chagall), abstracto (Vasilli Kandinski), etc. su centro de producción se dio principalmente en Alemania donde se fueron creando grupos importantes conforme avanzaba el siglo XX. El primer grupo fue llamado "*Die Brücke*" (El Puente) fundado en 1905 en Dresde, conformado por artistas de diversas corrientes que le dieron origen y sin considerarse necesariamente expresionistas; James Emsor, Edvard Munch, son sus autores de inspiración por el uso del dibujo expresivo y la línea remarcada y agresiva, utilizadas para configurar un ambiente depresivo, así como influencias del posimpresionismo; de Paul Cézanne retomaron el proceso de desfragmentación de la realidad en formas geométricas (que posteriormente desembocó en el cubismo), de Paul Gauguin y Vincent van Gogh, la expresividad de los colores, la utilización del plano pictórico y la profundidad del cuadro por medio de planos coloridos, la representación de espacios simbólicos atemporales, situados entre la realidad y el mundo mágico-onírico. Se utilizan como principios para las propuestas de los miembros del grupo y se fueron postergando como base del estilo en los demás grupos; Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Karl Schmidt-Rottluff, Herman-Max, Erich Heckel. El segundo grupo fue "*Der Blaue Reiter*" (El Jinete azul) fundado en Munich 1911, y lo integran: Vasili Kandinski, Franz Marc, Paul Klee, Gabriele Münter, Alfred Kubin, Lyonel Feningher, Alex von Jawensky, entre otros, compartían una visión del arte donde imperaba la libertad creadora del artista y una expresión más subjetiva de la obra, tenían un actitud más refinada y espiritual, buscando captar la esencia de la realidad a través de la purificación de los instintos, sus ensayos teóricos mostraron una inclinación hacia la forma abstracta, con el contenido simbólico y psicológico de la expresión del espíritu, que es una síntesis de la inteligencia y emotividad del arte, de la que

⁵⁸-El Expresionismo busca reflejar la visión trágica del ser humano por medio de una concepción existencial liberada del mundo espiritual ó de la preocupación por la vida y la muerte. Manifestándose en representaciones del irracionalismo, el apasionamiento y los temas prohibidos –la violencia, lo morboso, demoniaco, sexual, fantástico, pervertido- son el medio para expresar su sentido crítico y sarcástico. - *Ibíd*em, p. 32.

Kandinski desarrolló su teoría del *expresionismo lírico*.⁵⁹ Simultáneamente en Austria y Suiza se vieron contagiados por el espíritu expresionista surgiendo otro grupo igual de importante conocido como "*La Secesión vienesa*" 1905, quienes conciben en Gustav Klimt una influencia simbolista muy importante, crean su estilo deformando la realidad de manera subjetiva, con una temática principalmente erótica y psicológica, una reflexión existencial basada en el trasfondo filosófico y psicológico, centrado en la vida y la muerte, la enfermedad y el dolor, el sexo y el amor, entre sus miembros más importantes encontramos a; Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Alfred Kubin, y Paul Klee.

Estos primeros grupos se desintegraron en 1914 a consecuencia de la primera guerra mundial. Al finalizar en 1918, se constituyó una nueva situación política y económica en Europa.⁶⁰ La gran depresión alemana inclinó a los artistas por la búsqueda de un arte duro, directo y comprometido, más realista y objetivo, que fuera útil para el desarrollo de la sociedad, más revolucionario en su temática, lo llamaron, *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) 1919, que proponía no renunciar a los logros técnicos y estéticos de las vanguardias –el colorismo, la visión simultánea en la representación, el fotomontaje, etc.- sino enfocarlos a una objetividad más realista, de denuncia social, provocando su expansión casi inmediata en otros países y el surgimiento de nuevos estilos –el purismo en Francia y la pintura metafísica en Italia-, se pretendía desenmascarar a la sociedad burguesa, denunciar al Estado político y militar que los había llevado a la guerra y sus desastres. Este nuevo expresionismo aunque perdió su estilo espiritual e individualista, sí mantuvo su esencia formal: su carácter grotesco, la deformación de la realidad y la caricaturización de la vida, ahora enfocada a la temática social en un sentido crítico, promovida por los nuevos artistas del periodo entre guerras. Entre los que se encuentran, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Christian Schad, Ernst Barlach, etc. Finalmente el grupo de la *Nueva Objetividad* fue reprimido por el surgimiento del nazismo que lo nombró "*el arte degenerado*"

⁵⁹ - *El Expresionismo lírico*, concebido originalmente por Vasili Kandinski, fue un concepto místico del arte con influencia de la filosofía oriental, aplicada en la plástica, concibiendo al arte como la expresión del espíritu y la forma artística, en uno mismo. - Crepaldi Gabriel: Art Book. Expresionistas, los protagonistas, los grupos, las grandes obras. Edit. Selecta Bolsillo. Madrid.2002. p, 79.

⁶⁰ - Las consecuencias de la Primera Mundial marcaron el final de cuatro imperios (turco, ruso, austriaco y alemán) los tratados de paz en Versalles fueron bastante duros con las naciones vencidas. En consecuencia, Alemania se hundió en una gran depresión económica y social. En medio de este pesimismo, algunos artistas optaron por abandonar el estilo espiritual y subjetivo, para retomar la representación figurativa con la intención de plasmar la realidad circundante, con un marcado contenido social y espíritu reivindicador. – *Ibidem*, p.103-104.

por su postura crítica y no estar de acuerdo con las políticas del Estado, hasta desintegrarse en 1939 con el inicio de la segunda guerra mundial.

Sin embargo, la influencia del expresionismo en el desarrollo del arte mundial fue imprescindible para las generaciones posteriores, postergándose por mucho tiempo en diversas disciplinas artísticas. Durante de la segunda guerra mundial y años posteriores, sus protagonistas emigraron a diferentes países, Europa y Estados Unidos, principalmente, organizando exposiciones y dejando escuela, en la plástica, las artes escénicas y el cine, a los que México no podía ser indiferente⁶¹, encontrando en el estilo neofigurativo del expresionismo el medio principal para crear su discurso, en la corriente más dominante del muralismo mexicano, justamente ligado a promover la reivindicación socio-política por medio del arte y la cultura, en formatos coloridos y monumentales de gran expresividad, hallando gran similitud con el movimiento de *La Nueva Objetividad*.⁶² Mucho se ha escrito acerca de esta influencia sobre los artistas mexicanos, entre los que se encuentran, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y por supuesto José Clemente Orozco, entre otros, además de Rufino Tamayo ya en un estilo más abstracto.

⁶¹ -No podemos dejar de mencionar la Influencia de **Bertolt Brecht en el Teatro**, quien llevo a los escenarios el realismo crítico expresivo a través del cabaret alemán, hizo escuela en E.U. y fue retomado por el grupo intelectual mexicano **Los Contemporáneos** para revolucionar el teatro en México. También **Isadora Duncan en la Danza**, con su propuesta expresionista revolucionó la danza, dando pie al nacimiento de la danza moderna que posteriormente llegaría a México con la llegada de las extranjeras Waldeen y Zokolow haciendo escuela por muchos años, hasta volverse una característica de la danza contemporánea mexicana. - Crepaldi Gabriel: Art Book. Expresionistas, los protagonistas, los grupos, las grandes obras. Edit. Electa Bolsillo. Madrid.2002. p.121-122.

⁶² - González Mello Renato: *J.C. Orozco, la pintura mural mexicana*. Op,Cit. p.18



- Arriba izquierda. Oskar Kokoschka; *Piedad*, Cartel para el Sommer theater en la Kunstschau, litografía, Viena, 1908..

- Arriba derecha. Emil Nolde, *Mujeres y pierrot*, 1917, litografía.

- Centro izquierda. Emil Nolde; *Mascaras*, 1913, litografía..

- Centro derecha. Emil Nolde, *El profeta*, 1912, litografía, colección privada.

- Abajo izquierda. James Ensor. *Pierrot y esqueleto de amarillo*, 1922, leo sobre tela.

- Abajo derecha. Edvard Munch. *Golgotha*, 1900. oleo sobre tela.

En el caso particular de Orozco, encontramos una asimilación en su obra con ciertas características de los expresionistas como George Grosz y Alfred Kubin, según la observación de Siqueiros⁶³, pero también con Kokoschka, Nolde, Emsor, Munch y otros autores de la *Nueva Objetividad*, porque muchas de las características del estilo expresionista, aquí descrito, las encontramos en la obra de Orozco transpuestas a la cultura mexicana, desde el uso de los colores en que denotan ambientes dramáticos, la línea del dibujo remarcada y expresiva, hasta el uso de personajes sociales (políticos representados como payasos y personajes de circo, obreros, prostitutas, clérigos, gente del pueblo en estado miserable, etc.) que muestran la mirada cruda de la realidad, pero en un tono irónico-sarcástico. La teatralidad del arte alemán se hace presente al confrontarlo con las imágenes de Orozco -Según Raquel Tibol-, su gráfica parece dar cumplimiento a muchos de los programas del expresionismo, buscando la destrucción de la falsa seriedad y el artificio del arte convencional, conformista y ordinario.⁶⁴ Si el expresionismo europeo fue un movimiento que marcó los momentos trascendentales de cambio, en la preguerra, guerra y entreguerras, en México sirvió de lenguaje para la inserción de la cultura en la nueva conformación social durante el periodo posrevolucionario, renovando los parámetros expresivos del arte mexicano, tanto en la gráfica y en la pintura, como en el teatro y la danza, etc., donde los artistas - entre ellos Orozco- jugaron un papel fundamental.

Dicha influencia expresionista se evidencia en varias de las obras más reconocidas de Orozco, entre las que podemos mencionar el mural, "*Hidalgo y las víctimas*" (1936-37), *Palacio de Gobierno de Cd. Guadalajara*. Donde es posible observar varios de sus elementos, especialmente de la Nueva objetividad alemana: La escena es muy parecida a *Caín, ó En el infierno de Hitler* (1944) de George Grosz donde se muestra la devastación de la guerra en tonos ardientes; rojos y ocres que dan un ambiente trágico y dramático. Dicho ambiente sombrío nos da referencia a otras obras expresionista como *Galgotha* (1900) de Edvard Munch ó *Piedad* (1908) de Kokoschka cuya intención es transmitir un estado tétrico y decadente, además de resaltar a personajes sarcásticos y burlones como, bufones disfrazados de políticos, militares y sacerdotes, haciendo una fuerte crítica al gobierno, en una especie de

⁶³ - "*Por su eficacia artística en el cultivo de una nueva objetividad, Siqueiros compara a Orozco con expresionistas como el austriaco Alfred Kubin y el alemán George Grosz, en el fluir de la ironía y el sarcasmo, siempre con espíritu burlón*". - Tibol Raquel: *J.C. Orozco: Una vida para el arte*, Fondo de Cultura Económica 3ª edit. 2009, p.165.

⁶⁴ - *En gran parte de su obra, Orozco es un expresionista en estado de protesta, no ve literalmente la realidad visible, sino hace una interpretación del ella a través de un estilo fuerte y directo, el énfasis dramático de su pintura no desperdicia los recursos de la caricatura, sino los asume, con ella pretende criticar a la sociedad de su tiempo, utilizando su arte como un instrumento de ira y acusación.* - Tibol, Raquel, Óp. Cit. p, 19-20.

parodia social, personajes que nos hacen referencia a las *Mascaras (1913)* de Emil Nolde ó a los *Pierrots (1922)* de James Emsor y Nolde respectivamente. Finalmente podemos citar el mural "*Dioses del mundo moderno*" , parte del conjunto *Épica de la civilización americana*, en la Baker Library, Dartmouth College Hanover, New Hampshire, (1932-34). Donde se hay una clara muestra de del uso de los colores violentos y dramáticos heredados del expresionismo y del fovismo, además del uso de los esqueletos como personajes protagónicos de la sociedad, parecido a la obra de James Emsor *Pierrot y esqueleto de amarillo (1922)*, en una fuerte postura crítica a la deshumanización de la modernidad.



- Arriba izquierda. George Grosz; *Cain, ó En el infierno de Hitler*. 1944. Óleo sobre lienzo. 99 x 124,5 cm. Colección privada.

-Arriba derecha. George Grosz; *Tauwetter*, 1928, acuarela sobre papel.

-Centro. George Grosz; *Carnaval sangriento*, 1915-16, .transferencia litográfica.

- Abajo izquierda. José Clemente Orozco, detalles del mural , *Hidalgo y las víctimas* 1936-37, *Palacio de Gobierno de Cd. Guadalajara*.

- Abajo derecha. J.C. Orozco. *Mural Dioses del mundo moderno*, parte del conjunto *Épica de la civilización americana*, Baker Library, Dartmouth College Hanover, New Hampshire, 1932-34.



- El Expresionismo Abstracto.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas e intelectuales emigraron a América, estableciendo en Estados Unidos la nueva base comercial del mercado del arte, las diversas circunstancias políticas y sociales provocaron condiciones óptimas para que en Nueva York surgiera un movimiento artístico que se apoderó de la vanguardia capitalista del arte moderno a partir del periodo de la posguerra, apoyado por las propias Instituciones gubernamentales⁶⁵, nombrado *Expresionismo Abstracto*. Aunque el movimiento se extendió en varios estilos durante casi dos décadas, sus orígenes y artistas más representativos son la generación que trabajó en la llamada "*Escuela de Nueva York*" entre 1942 y 1957, entre los que encontramos a: Willem de Kooning, Arshile Gorky a quien se supone líder y precursor, William Baziotés, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman y por supuesto, Jackson Pollock. Coincidiendo con la última influencia y etapa creativa de José Clemente Orozco, por lo que citaremos sus principios y características de manera general para entender la propuesta renovadora del artista mexicano.

Un aspecto muy importante es considerar que todos pertenecen a una generación que maduró con los conflictos bélicos: a consecuencia de la Primera Guerra Mundial llegó la Depresión, la guerra Civil Española, posteriormente el Holocausto y el apocalipsis nuclear, de los que fueron testigos, "*el horror que se volvió parte de la cotidianidad, de la vida misma*"⁶⁶, son el origen de su discurso pictórico, las figuras demoníacas heredadas del expresionismo alemán, se convirtieron en las formas fracturadas del expresionismo abstracto, la atmósfera sombría, superficies duras, dibujos exacerbados, son la estética brutal de su abstracción espiritual, "*la expresión de la neurosis que es nuestra realidad*"⁶⁷ en una primera etapa. Otra faceta es el rejuvenecimiento que surgió poco después, donde el color y la luz invaden las imágenes de varios artistas, en un dinamismo más extrovertido, donde apreciamos el conflicto existencial del hombre, representado a grandes rasgos.

⁶⁵ -Los organismos oficiales que fomentaron las artes durante la época crítica de los años treinta y cuarenta fueron: el **FAP (Federal Arts Project)** y la **WPA (Works Progress Administration)**. asociaciones que manifestaban el afán de promover al país norteamericano como nuevo centro del arte mundial, donde algunos pintores trabajaron como el caso de **Arshile Gorky**, dando origen y patrocinio al movimiento abstracto. - Sandler, I., *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996, p.19.

⁶⁶ - *Comentario de Barnett Newman (1945)*. En: - Aníbal David: *El Expresionismo abstracto*, Ediciones Thames and Hudson, Barcelona 2002. p, 20.

⁶⁷ - *Comentario de Willem de Kooning (1947)*. En: - Aníbal David: *El Expresionismo abstracto*, op.cit.p,21.

Otra de sus características principales es la concepción de la superficie de la pintura como "all over" (cobertura de la superficie), para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro: el espacio pictórico se trata con frontalidad y no hay jerarquía entre las distintas partes de la tela. Los resultados son un tipo de representaciones con violentos trazos de color en grandes formatos, presentados como rasgos distintivos de la angustia y el conflicto, -un reflejo de la sociedad y época conflictiva en las que surgieron estas obras, primero por los conflictos bélicos y después por el temor psicológico de la Guerra Fría-. Su grado de abstracción manifiesta el sentido de eliminar la figuración. No obstante, hay excepciones, incluso algunos artistas en sus inicios emplean trazos figurativos, apareciendo figuras reconocibles, algunas telas presentan aspectos geométricos, otros delineados burdos, coloridos y expresivos, que hacen referencia a los movimientos precedentes como; el surrealismo, el cubismo, el fovismo, el expresionismo, incluso algunos rasgos expresionistas-neofigurativos del muralismo mexicano, del que también tuvieron influencia -especialmente de Siqueiros y Orozco a quienes Pollock conoció en los años treinta y admiraba⁶⁸-. Aspectos plásticos y estéticos que fueron progresando hacia lenguajes más abstractos.

Los expresionistas abstractos buscaron un discurso imaginativo que sondeara las profundidades psicológicas para poder transmitir fuerzas trascendentales, entonces tomaron del surrealismo el principio del acto instintivo de pintar, estudiando los impulsos psíquicos y el inconsciente. Donde se plantea que la acción de pintar un cuadro no debe ser un proceso dirigido por la razón, sino más bien un acto espontáneo, una acción corporal dinámica. Utilizaron el «automatismo psíquico» con la intención de hacer salir de la mente símbolos y emociones universales. Esto gracias a la llegada de los artistas europeos a América, a causa de la Segunda Guerra Mundial; Joan Miró, Masson, Matta, Wolfgang Paalen y Gordon Onslow Ford, de quienes tomaron las formas orgánicas y biomórficas⁶⁹. Este aspecto

⁶⁸ -Un importante catalizador para Pollock fueron los muralistas mexicanos, especialmente Orozco a quien conoció durante sus trabajos en la *New School for Social Research* de Nueva York en 1930, de quien admiró su expresivo colorido, y a Siqueiros de quien aprendió la experimentación con nuevos materiales como el barniz, el aluminio o los esmaltes sintéticos durante su Taller de pintura experimental en 1936. Admiraba la gran capacidad y experiencia de los muralistas mexicanos para trabajar a grandes escalas las propuestas plásticas con temáticas del conflicto humano. - Sandler, I., *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*, op.cit. p,73

⁶⁹ - Anfam David: *El Expresionismo abstracto*, op.cit.p.78.

psicológico también estaba involucrado con la teoría jungiana y su estudio del símbolo como lenguaje universal.⁷⁰

El estilo de los abstractos se inclinó por dos tendencias que pueden definirse como "*action painting*" (pintura en acción)⁷¹ -promovida por Pollock- y "*color-field painting*" (campos de color). La primera se enfatizaba más en el gesto físico de pintar, mientras que la segunda se centró en la aplicación del color en grandes áreas.

El sentido de la *pintura de acción* se refiere a que el verdadero arte debía ser físico, una técnica que comunicara más allá de las palabras. La técnica del *dripping* (goteado) respondía a la necesidad de cambiar el pensamiento, la acción y la pintura en un solo proceso, cuya consecuencia de integración fuera la desaparición de la imaginería figurativa, que nunca antes se había abandonado del todo. Por otra parte, el interés de Pollock por la abstracción se relacionaba con su visión de la modernidad, enfocado en captar **la instantaneidad y el movimiento** -las maravillas de la velocidad- inspirado de la fotografía.⁷²

⁷⁰ - "El arte es capaz de representar el subconsciente colectivo a través de símbolos, pues estos sugieren la idea de un objeto ó concepto sin expresar su nombre. Es decir, la pictografía y la ideografía pretenden eludir la descripción y alcanzar ese portentoso poder que está más allá de las palabras, que según Jung caracteriza el autentico símbolo". – Catalogo de la Galería Betty Parsons de Nueva York, donde exponían los expresionistas abstractos, escrito por Barnett Newman en (1947). En: Anfam David. Op.cit. p,82.

⁷¹ - La intención del **action painting** es el gesto o movimiento de pintar, fue muy practicada por Pollock quien la dio a conocer y sus colegas Willem de Kooning y Franz Kline , también llamada «**pintura gestual**» por la primacía que dio al procedimiento pictórico en sí. Se hace del acto de pintar un gesto espontáneo. Es un tipo de automatismo que plasma el estado físico y psíquico del pintor. De esta manera, Elimina los límites tradicionales entre el pintor y la pintura, ligando la acción de pintar con la biografía del artista. En la técnica no se trabajaba la tela con utensilios tradicionales como el pincel o la espátula, sino mediante **el dripping** (goteo). Aunque ocasionalmente se ha señalado Pollock como inventor de la misma, lo cierto es que ya se había utilizado por otros pintores como Max Ernst, Joan Miró y Siqueiros. Lo que sí puede afirmar es que la popularizó de tal manera que el *dripping* se asocia inmediatamente a su persona. *Ibidem*,p.120.

⁷² - Esta idea de captar **la instantaneidad y el movimiento** en la pintura, la obtuvo de la observación fotográfica de una patinadora bailando sobre hielo en 1945, a la que intento imitar pictóricamente, la modernidad para Pollock se equiparaba con la velocidad, personificado en la tecnología, el avión, la bomba atómica, la radio, que se representaba con lo directo, el dinamismo, la transparencia, líneas grandes y amplias.- *ibidem*, p.122.

En cuanto al "*color-field painting*", pretende una postura diferente, se caracteriza por el rechazo de la pincelada expresiva empleada por otros expresionistas abstractos, y fue promovido por Clyfford Still, Mark Rothko, y Barnett Newman, el uso de zonas de color liso, que permitió ver esta tendencia como precursora de la «abstracción post pictórica» y las obras minimalistas, encontrando a Newman como su mejor representante.



- Arriba izquierda. Franz Kline; *Payaso rojo*, 1944, 70 x 60 cm.
- Arriba derecha. Franz Kline; *El Puente*, 1951, 75 x 60cm.
- Centro izquierda. Willem de Kooning; *Mujer I*, 1950-52.
- Abajo izquierda. Weegee; *fotografía de multitud en Coney Island*, 4 de la tarde 26 de Junio 1940.
- Abajo derecha. Lee Krasner. *Mediodía*, 1947.

En lo referente a Orozco, la asimilación de su técnica está más relacionada con la intención captar *el movimiento y la instantaneidad*, promovida por la abstracción figurativa de Pollock en el *action painting*, -quienes tuvieron una relación mucho más cercana de lo que parece-. Si analizamos algunas obras de Pollock en su primera etapa, existe un parecido sorprendente con las últimas de Orozco previas a su deceso, coincidiendo también con algunas similitudes en los trabajos de De Kooning y Franz Kline, sobre todo en el trazo burdo, generador de ambientes brutales y decadentes, unidos al sentimiento terrorífico heredado de la guerra y del expresionismo alemán. Aunque es difícil comparar una obra específica del pintor mexicano con el estilo abstracto, debido a la brecha generacional, podemos citar a manera de ejemplo; *El hombre en llamas* (1937-39) como parte de los murales del Hospicio Cabañas en la Cd. de Guadalajara, donde se observan ciertos rasgos del este movimiento en sus inicios con elementos figurativos; Las figuras, trazos burdos y expresivos nos refieren a la propuesta de Franz Kline, especialmente los tonos rojos, ocre y oscuros utilizados en *El Payaso rojo* (1944). Al mismo tiempo, las figuras curvas y alargadas que definen los cuerpos del personaje principal y del coro que rodea al hombre envuelto en llamas de Orozco, se pueden comparar con las primeras propuestas de Pollock, en los años cuarenta, *Mural* de 1943 y *Ojos en el calor* de 1946, en el momento justo de transición entre lo figurativo y lo abstracto, donde el artista norteamericano utiliza un trazo muy parecido para representar siluetas que asemejan cuerpos -*Mural*- y una representación pictórica de masas humanas -*Ojos en el calor*- al igual que Lee Krasner en su obra *Mediodía* de 1947⁷³. Igualmente, Orozco utilizó esta idea del *movimiento y la instantaneidad*, en el efecto envolvente-dinámico de las llamas y la actitud de los personajes, reflejando la fuerza dramática que simboliza la violencia bélica de las sociedades modernas, elemento heredado del expresionismo, y volviéndose una característica tanto del expresionismo abstracto como del estilo de Orozco, mostrando su fuerza renovadora, colorida, extrovertida y llena de dinamismo producida en su última etapa creativa, donde se incluyen las propuestas para el

⁷³ - Tanto Pollock como Krasner se inspiraron en la *fotografía de multitud en Coney Island*, 4 de la tarde 26 de Junio 1940 tomada por Weegee, para crear su representación pictórica de las multitudes siguiendo el principio del *action painting*. - Anfam David: *El Expresionismo abstracto*, op.cit.p.130.

Ballet de la Ciudad de México y las hermanas Campobello, que se analizaran sucesivamente.



-Arriba izquierda. Jackson Pollock: *Mural*, 1943.

-Arriba derecha, Jackson Pollock: *Ojos en el calor*, 1946.

-Centro. J. C. Orozco: *El hombre en llamas* (1937-39) murales del Hospicio Cabañas en la Cd. de Guadalajara

- **Planteamientos estéticos y filosóficos de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico (la influencia del teatro moderno de Adolphe Appia en los elementos de composición).**

Principios de la pintura metafísica:

El movimiento de pintura metafísica encuentra como máximo exponente al pintor griego de origen italiano Giorgio De Chirico (1888-1978), quien desarrolló junto con su hermano y colaborador Alberto Savinio la teoría de la plástica metafísica representada en sus obras, teoría que fue publicada en la revista Italiana "*Valori Plastici*" en 1919, y posteriormente cobraría gran importancia en los movimientos pictóricos de principios del siglo XX, influyendo en otros estilos pictóricos como el surrealismo, así como en diversos artistas de la época.

El principio rector de la pintura metafísica es representar la segunda apariencia de las cosas, su significado oculto y no evidente a primera vista, nombrado por De Chirico como "*el aspecto metafísico de las cosas*".⁷⁴ Aunado a ello, también propone que todas las cosas pueden tener otros aspectos ocultos o referentes a otras dimensiones (segunda, tercera ó cuarta dimensión) que nos refieren a su aspecto metafísico. Por lo tanto, es en el sentido metafísico de las cosas donde se encuentra el verdadero objetivo de la representación: buscar la revelación y traer lo trascendente al presente, funge como principio fundamental adquirido por la influencia de la filosofía nietzscheana, muy estudiada por De Chirico, y de la cual fue anexando diversos elementos que la identifican a lo largo de su obra pictórica.

En términos generales, para De Chirico la obra metafísica debía ser serena en relación a su aspecto plástico, dando la impresión de que algo nuevo debe ocurrir en esta misma serenidad, y que otros signos además de los ya evidentes deben aparecer en el cuadro de la tela, como un síntoma revelador de la profundidad habitada. Para una mejor comprensión de los criterios y objetivos de la plástica metafísica, citaremos algunos argumentos importantes de su origen, mismos que se hacen evidentes en las obras realizadas por De Chirico, y posteriormente

⁷⁴ - Hace referencia a que cada cosa contiene dos aspectos: uno corriente, que vemos casi siempre y que ven todos los hombres en general, y otro espectral o metafísico que no pueden ver más que ciertos individuos en momentos de clarividencia y abstracción, del mismo modo en que algunos cuerpos no pueden ser descubiertos a simple vista más que por medio del análisis de luces especiales como los rayos X. - Savinio Alberto, De Chirico Giorgio en: *Valori Plastici*, "Sull'arte metafísica" 1919. Roma. p,7.

compararemos con las propuestas plásticas y escenográficas realizadas por José Clemente Orozco en su trabajo con el *Ballet de la Ciudad de México*.

De acuerdo con los historiadores Isabella Far y Domenico Porzio, el término de pintura metafísica fue sugerido a De Chirico por el filósofo alemán Otto Weininger en los escritos "*Intorno alle cose supreme*", donde se propone el término metafísico como un simbolismo de lo universal⁷⁵. Busca crear un espacio espectral, ambientes misteriosos creados a través de la alusión y la ficción estilística que animan al espectador a introducirse a un mundo fantástico y sublime, por medio de un ángulo visual que nos permite penetrar al conocimiento profundo de las cosas -a su segunda apariencia por medio de la revelación-.

Dichos conceptos encuentran su origen en la filosofía alemana, en los escritos de Nietzsche, Schopenhauer, y Otto Weininger de donde se obtienen los lineamientos para consolidar el movimiento metafísico, y al mismo tiempo desvincularse de los conceptos estéticos de las vanguardias de la época, con el objetivo de crear un nuevo discurso de la realidad mediante un particular proceso intelectual:

El primer argumento hace indispensable ejercitar en el pintor metafísico un proceso de abstracción de la realidad, de "clarividencia" –según Schopenhauer- a través del cual interprete el mundo externo en su segunda apariencia: la metafísica. Aunado a esto, Alberto Savinio analiza los postulados filosóficos de Nietzsche, extrayendo los conceptos estéticos más relevantes para establecer la teoría metafísica: Según sus fundamentos, la decadencia de la civilización occidental han sido a consecuencia de las contradicciones inherentes a la moral, a la religión y a la metafísica.⁷⁶ Pero es especialmente por medio del arte que el hombre adquiere la capacidad de aprender a reinterpretar la realidad y atribuirle mayor seguridad para confrontar el mundo real, un mundo convulso por las tensiones y amenazas cotidianas. Es a través del goce estético que el hombre

⁷⁵ - **Lo universal metafísico** se refiere a una definición de la particularidad en la totalidad, dirigiéndose al profundo sentido de las cosas. Por tal motivo, la pintura metafísica se define, según sus creadores como "*el romanticismo de lo misterioso*" en el silencio de lo espiritual, y sugiere la representación de objetos que como elementos compositivos pierden su significado real, para formar parte de un espacio espectral. Far de Chirico Isabella y Pozio Domenico, *Conoscere De Chirico*, Arnoldo Mondadori Editore, Milán 1979, p 17.

⁷⁶ - La decadencia de las sociedades modernas es debido a que existe una total desarmonía en la existencia del hombre moderno, entre la forma y el contenido, entre el ser y la apariencia, provocando que el hombre busque protegerse en una especie de enmascaramiento para combatir sus miedos y su debilidad. En consecuencia, Nietzsche concibe en el arte una posibilidad de salvación, de liberación a las ataduras que ha sido sometido el hombre, social y existencialmente durante siglos por los adeptos de la religión, la moral y la metafísica, debido a la gran capacidad del arte para reflejar con fidelidad el mundo visible, el mundo material. -Nietzsche Friedrich: *Humano, demasiado humano*. Biblioteca EDAF, Madrid, 1979, p 61. En: Saenz Olga: *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*, UNAM 1990. P 28-29.

adquiere dicho proceso de enmascaramiento, que lo conlleva a otros niveles de percepción. Y es precisamente en la representación de las artes plásticas, donde el arte logra poseer estas cualidades liberadoras del hombre, según Savinio; la estabilidad, la armonía e inmortalidad que se dan en la representación dinámica y equilibrada, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, son el significado de las fuentes generadoras de todo arte.

Dichas fuentes son retomadas y explicadas en la obra de Nietzsche en "*El origen de la tragedia*" como una analogía acerca de las dos figuras simbólicas de la *antítesis estética* de la cultura griega *Apolo y Dionisio*, mismos que representan los fundamentos principales de toda manifestación artística.⁷⁷

Es dentro del ritmo dionisiaco donde Nietzsche concede al hombre no solo la capacidad de crear arte, sino de concebirse como arte, elevando al hombre categóricamente a la jerarquía de la divinidad, rompiendo los paradigmas religiosos y morales de la tradición occidental y manifestando la su postura nihilista como una reflexión filosófica del hombre moderno ante su sociedad.⁷⁸

Es así que mediante la conjunción equilibrada del mundo de la apariencia con el mundo natural, lo apolíneo con lo dionisiaco, Nietzsche fundamenta la capacidad del arte como espacio liberador, donde el hombre puede eludir temporalmente las presiones cotidianas, asignándole un significado consolador, e incluso como un recurso en el que se puede ejercer una superación irónica de la realidad.⁷⁹

Sin embargo para Savinio este proceso de enmascaramiento artístico se lleva a cabo, no mediante la superación irónica de la realidad, sino a través de la

⁷⁷ - "***Estos nombres, Apolo y Dionisio, representan la antítesis estilística que deben caminar una junto a la otra, casi siempre luchando entre sí, y que aparecen fundidas formando la obra de arte de la tragedia ática. Dos estados que alcanza el ser humano en la delicia de la existencia, en el sueño y en la embriaguez: En primer plano el arte apolíneo, es la bella apariencia del sueño onírico, la madre de todo arte figurativo y de una mitad importante de la poesía. Es la representación de Apolo como dios del Arte, la belleza es su elemento, la verdad superior, la perfección. Por otra parte el arte dionisiaco, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis, poderes que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí mismo, representa el instinto primaveral y la bebida narcótica, las fiestas de Dionisos no solo establecen pactos entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza***" .- Nietzsche Friedrich: *El origen de la tragedia*. Alianza Editores, Madrid 1979, pp 230-232.

⁷⁸ - "***El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses, también reconoce su conexión con la naturaleza y su potencia artística de creador***". - Ibídem, pp 230-232.

⁷⁹ - "***La existencia nos parece soportable como fenómeno estético y el arte nos da ojos y manos, pero sobre todo tranquilidad de conciencia para poder engendrar en nosotros mismos ese fenómeno, mirarnos desde lo alto para reír y llorar por nosotros, y descubrir al héroe y al loco que oculta nuestra pasión por el conocimiento***".- Ibídem, pp 230-232.

inmovilidad –una estabilidad aparente- como proceso de liberación⁸⁰. Y el modo más efectivo de representar la “*estabilidad aparente*” es a través de las artes plásticas. Por lo tanto, para los pintores metafísicos el objeto de la obra de arte representa un medio de traducción del símbolo de la realidad externa a todo un mundo conceptual donde lo inmortal e inmutable se hace presentes:

*La pintura metafísica nos presenta, no la reproducción directa de los objetos, de las cosas, de los seres, sino un recuerdo inmutable y definitivo de esos objetos, cosas ó seres.*⁸¹

- **La teoría del uso del espacio y la iluminación de Adolphe Appia en el teatro moderno.**

Como parte de la influencia absorbida por los artistas metafísicos, particularmente por De Chirico, encontramos elementos y principios visuales extraídos de las artes escénicas, asimilados y utilizados en los efectos compositivos de la pintura metafísica, haciendo evidente su influencia e intencionalidad teatral, especialmente en la concepción del espacio, la composición del paisaje y el uso de la luz que originalmente surgieron como parte de la propuesta escénica del teórico y director austriaco Adolphe Appia (1862-1928) a finales del siglo XIX, y que posteriormente representó una de las aportaciones más importantes para el desarrollo del teatro moderno, de la cual haremos una breve referencia.

En la época en que Adolphe Appia incursiona como escenógrafo, en el teatro, las puestas en escena aún se realizaban con elementos escénicos obsoletos y falsos que en lugar de contribuir para apoyar el montaje, dificultaban su apreciación. Por tal motivo, Appia decidió estudiar y mejorar los elementos que forman parte de la puesta en escena. A través de su investigación teórica llamada *La Obra de Arte Viviente*, argumenta como debe estar compuesto el arte dramático. No estaba de acuerdo que el arte escénico fuera solo la reunión de diferentes elementos como: un texto poético, una pintura, alguna escultura, un elemento arquitectónico, una composición musical, etc. ya que no todas podrían existir en el espacio y en el

⁸⁰ - **La inmovilidad** reitera la tensión de la quietud como la visión apolínea de la corriente metafísica, considerando a las artes plásticas como un elemento de “aparente” estabilidad, dentro de un mundo convulsionado por el movimiento. De tal modo surge la noción de inmovilidad terrena, donde el modo más conveniente de representar el mundo sensible y visible es a través de la estabilidad aparente. - Savinio Alberto, De Chirico Giorgio en: *Valori Plastici*, “Sull’arte metafísica” 1919. Roma.p,51

⁸¹ -ibídem. p 53.

tiempo simultáneamente, debido a que algunas se desarrollan en el primer término y otras en segundo.

“¿Existe entre el espacio y el tiempo un término conciliador – un término que sea común a ambos? ¿Puede la forma en el espacio adquirir su parte de duraciones sucesivas del tiempo? Y estas duraciones ¿tienen la posibilidad de desarrollarse en el espacio? Ya que en ello consiste el problema, si queremos unir las artes del tiempo y las artes del espacio en un mismo objeto” ⁸²

Por lo cual hizo una clasificación de los elementos de composición, algunos los definió como artes del tiempo y a otros como artes del espacio, pero no lograrían formar una unidad armoniosa simplemente juntándolas. Es decir, no era suficiente reunir todos los elementos en un lugar para crear el arte dramático.

Entonces realizo una teoría para ordenar los elementos del arte dramático; El primer principio establece su concepto acerca de las reglas que deben regir el escenario. Tomar como referencia la medida del cuerpo humano para diseñar el espacio. *“El hombre es la medida de todas las cosas”* –inspirado en el principio griego de Protágoras-.⁸³ Y propone liquidar estos decorados ilusorios y planos, para sustituirlos por elementos escenográficos tridimensionales. Así lograr potencializar el uso del espacio con la plasticidad del cuerpo de los actores. Por lo tanto el uso del espacio escénico será una de sus grandes aportaciones al arte teatral ya que buscaba desarrollar un espacio de creación amplio, libre y transformable para el hecho escénico.

El uso de la luz y sus diversas tonalidades, es otro elemento fundamental en su aportación al escenario, e indica que todos los objetos dispuestos en este, esperan siempre a la luz para que esta los vuelva visibles. Gracias a la presencia y uso de la luz, utilizada en diversos colores, los elementos escénicos, la plasticidad y tridimensionalidad del cuerpo del actor se hacen presentes. Con la luz se pueden crear sombras y espacios escénicos. De tal manera se crean atmosferas que logran desarrollar espacios creíbles, más dramáticos y vivos donde queda fuera la

⁸² -Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena. Y La obra de Arte Viviente.* Traducción de Nathalie Cañizales Bundorf, Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España, Madrid. 2000.p,332.

⁸³ - Appia critica el funcionamiento artificial de los recursos escénicos, reprocha el uso de lienzos de pinturas tratando de imitar la realidad con falsas perspectivas. Menciona que siempre se verán rígidas y falsas, cuando el cuerpo vivo del actor se desplace en el escenario y entre en contacto con ellas, tomándolo como argumento para justificar su teoría de la profundidad del espacio. Ibidem, p.335

artificialidad y la rigidez. Por lo tanto pueden cohabitar el espacio, la luz, la plasticidad del cuerpo del actor y los elementos tridimensionales en el escenario.⁸⁴

En consecuencia, para Appia el arte dramático no significa solo la reunión de todas las artes, sino una jerarquización de medios donde unos se subordinan otros, trabajando en coordinación para crear una obra integral. Dichas aportaciones propuestas por Appia en las artes escénicas fundaron los principios de transformación al teatro moderno, fueron absorbidas por De Chirico en el diseño del espacio de la pintura metafísica, y posteriormente en las obras de los artistas plásticos mexicanos que colaboraron como escenógrafos en el *Ballet de la Ciudad de México* –J.C. Orozco y Roberto Montenegro–, mismos que analizaremos más adelante.

- **Elementos de representación de la pintura metafísica:**

Debido al objetivo de los argumentos que dieron origen a las obras metafísicas, en sus elementos de representación regularmente encontraremos un ambiente espectral y misterioso como una prioridad de su discurso, según De Chirico, representa dos soledades: La soledad plástica, se refiere a sus características contemplativas que proporcionan la construcción y combinación de formas, junto con los ambientes de luz, -aspecto donde se hace evidente la influencia de Appia en las artes escénicas-, y la soledad humana donde se hacen presentes los elementos simbólicos de la filosofía metafísica.⁸⁵ Dichas soledades proveen a la obra metafísica un aspecto de serenidad angustiante, dando la impresión que algo

⁸⁴ - *“La luz es para el espacio lo mismo que los sonidos para el tiempo: la expresión perfecta de la vida. El color, por el contrario, es un derivado de la luz: es dependiente de ella, y desde el punto de vista escénico, lo es de dos maneras diferentes: en primer caso, la luz se apodera de él para difundirlo, con más o menos movilidad, en el espacio; aquí el color participa en el modo de existencia de la luz. En el segundo caso, la luz se limita a iluminar una superficie. El color queda entonces atrapado en el objeto; solo cobra vida a través de él y mediante variaciones de la luz que lo vuelven visible”*. -Appia. Op cit. pp. 351

⁸⁵ - La soledad plástica se hace presente en la composición del paisaje; grandes representaciones naturales como montañas y campos abiertos desolados, en conjunto con elementos arquitectónicos de gran altura, pero también las materias o elementos que representan la otra vida de las *naturalezas muertas*, entendido no desde un sentido pictórico sino espectral (figuras que aparentan estar muertas pero que se supone vivas). La segunda soledad se refiere a los signos de la soledad humana, objetos o elementos simbólicos de la filosofía metafísica que nos hablan de la existencia del ser y se excluyen de toda posibilidad lógica de educación visual o psíquica.- Saenz Olga: *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*, IIE UNAM 1990, p.75.

va a suceder, y que algo ó alguien van a aparecer, aludiendo al síntoma de la revelación y de la profundidad habitada.

Específicamente como elemento importante que refiere a la filosofía metafísica y la soledad del hombre en conexión con la revelación divina, es la representación de las grandes construcciones citadinas, las formas arquitectónicas de casas, fachadas con grandes arcos, las plazas, los jardines y paseos públicos, los puertos, las estaciones ferroviarias, etc. Se representan como símbolos que aluden a la memoria, lugares en un ambiente de misterio y desolación que nos conectan con el mundo de la segunda apariencia, con la divinidad que desciende a los territorios del hombre a través de la revelación.⁸⁶

Aunado a las formas arquitectónicas es conveniente citar las múltiples figuras geométricas que se adhieren al discurso metafísico en diversos objetos, personajes ó como parte de la arquitectura ó del paisaje, constituye una especie de código moral y estético de las representaciones con la intención de construir en la pintura, una psicología metafísica de las cosas. Así podemos mencionar; los ángulos que forman las sombras de un pórtico, las esquinas de una calle ó de una habitación, la superficie de una mesa ó una caja, que iluminados o sombreados con los efectos escenográficos de luz, forman parte del ambiente espectral y misterioso del propio discurso. Al respecto los propios creadores de movimiento reflexionan: según Otto Weininger, el arco representa un elemento incompleto que aun no alcanza la plenitud, *es un elemento que todavía deja presentir*⁸⁷, en consecuencia el anillo representa un símbolo de algo no moral o antimoral -en este sentido, a De Chirico siempre le obsesionaron los pórticos y las figuras arqueadas por sus atributos metafísicos, característica que también fue reutilizada por J.C. Orozco y Manuel Rodríguez Lozano en sus propuestas de influencia metafísica-.

⁸⁶ - En la estética metafísica es muy común representar, los pórticos, paseos sombreados, enormes torres, terrazas erguidas como grandes plateas frente a espectáculos de la naturaleza, en las cuales, según De Chirico, se representa la herencia helénica asimilada por la filosofía nietzscheana, la representación de lo apolíneo en equilibrio con lo dionisiaco, la conexión de lo terrenal con lo sublime que ha ascendido al hombre a la divinidad, ó mejor dicho la divinidad ha descendido a los territorios del hombre, al mundo terrenal. - Saenz Olga: *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*, IIE UNAM 1990. P 67-68.

⁸⁷ - De acuerdo con los metafísicos, históricamente siempre se ha considerado a las figuras geométricas como símbolos de una realidad superior, además del arco y el círculo, el triángulo es específicamente un símbolo místico y mágico considerado por las doctrinas teosóficas, que siempre produce un efecto inquietante en quien lo mira, siendo también un elemento muy utilizado en las propuestas de De Chirico. - *Ibidem*. p 70.

Finalmente, otro elemento importante del discurso metafísico es la representación de estatuas y maniqués, invariablemente utilizadas por De Chirico durante diversas etapas de su propuesta, en un principio como esculturas clásicas deformes, posteriormente en una versión muy particular la diosa griega *Ariadna* que según De Chirico alude al símbolo de la memoria y posteriormente las representaciones de maniqués que simbolizan la mecanización-deshumanización del hombre en tiempos modernos, que también refieren a ciertos personajes míticos o importantes de su vida, retomando el principio nietzscheano de elevar al hombre en el terreno divino, ó también de descender la jerarquía divina al nivel terrenal de los hombres, propuesto también por Schopenhauer en el mundo de la segunda apariencia.⁸⁸

⁸⁸ - Analizando el objetivo de las diversas representaciones escultóricas encontramos la propuesta de Schopenhauer quien siguiendo los conceptos de su filosofía, propone representar las esculturas de hombres ilustres y personajes míticos justamente en un sentido opuesto al tradicional, no mediante grandes columnas o pedestales altos que representen una jerarquía superior al hombre común, sino mas bien, sobre zócalos bajos al mismo nivel de las personas que transitan por la calle, donde los hombres de mármol puedan encontrarse con los transeúntes y mezclarse entre ellos, simbolizando la igualdad jerárquica entre los seres superiores y los hombres, retomado del principio nietzscheano .
Ibídem p 71.



- Arriba izquierda. Giorgio De Chirico; *El enigma de una tarde de otoño*, 1909, óleo sobre tela.
- Arriba derecha. Giorgio De Chirico; *Enigma de la hora*, 1911-12, óleo sobre tela.
- Centro izquierda. Giorgio De Chirico; *La melancolía de un bello día*, 1913, óleo sobre tela.
- Centro derecha. Giorgio De Chirico; *Piazza d'Italia*, 1913. óleo sobre tela.
- Abajo izquierda. Giorgio DeChirico; *Las musas inquietantes*, 1918. óleo sobre tela.
- Abajo derecha. Giorgio De Chirico; *Hector y Andromeca*, 1917, óleo sobre tela.

CAPITULO 4.

El trabajo de Orozco con las hermanas Campobello en el *Ballet de la Ciudad de México*.

Circunstancias.

Como se mencionó, *El Ballet de la Ciudad de México (BCM)* fue fundado en 1943 por Martin Luis Guzmán, las hermanas Gloria y Nellie Campobello con la finalidad de crear una Compañía profesional de ballet mexicano. Al mismo tiempo, en el país ya se gestaba *El movimiento mexicano de Danza Moderna*, desde principios de la década de los años cuarenta, a partir de la llegada de reconocidas artistas de danza moderna en el ámbito internacional, Waldeen y Ana Zocolow, movimiento que también contó con el apoyo de las instituciones e involucró a grandes artistas nacionales e internacionales de la época, y con consecuencias sin precedentes en la historia de la danza mexicana. Hay que considerar que dicho movimiento fue posterior al nacionalismo pictórico, nacido dos décadas atrás, con el *Muralismo mexicano*, renovando esta ideología social que ya empezaba a apaciguarse resurgiendo un nuevo fervor mexicanista pero en el ámbito de las artes escénicas, y duraría otros diez años mas (hasta finales de los cincuenta) al que se le puede nombrar como un, *Nacionalismo prolongado*.

Por lo tanto, para el momento en el que Orozco creó sus propuestas para ballet, la danza mexicana se encontraba en un gran momento histórico, y aunque muchas de sus temáticas eran de corte nacionalista y mexicanista, también recibía la influencia de las corrientes artísticas del arte y la cultura internacional.

De acuerdo a la finalidad con la que fue creado, el *BCM* poseía un discurso más conservador y menos vanguardista en comparación al *Movimiento Mexicano de Danza Moderna*, pero esto no significó una limitación para la creación de propuestas innovadoras, por el contrario, el momento histórico trascendental que se vivía en México, y la influencia artística internacional, le dieron herramientas para crear propuestas de gran originalidad y calidad artística.

Particularmente nos concentraremos en analizar dos obras coreográficas en las que Orozco participó con el Ballet de la Ciudad de México:

Obertura Republicana de corte nacionalista, dándonos una referencia de la ideología y tipo de trabajo de hermanas Campobello –particularmente de Nellie– durante las campañas culturales, con una propuesta escenográfica de Orozco muy a su estilo expresionista, incluyendo también algunos bocetos para personajes de otras obras del mismo etilo. Y *ballet Umbral*, considerado como una de las propuestas más innovadoras y originales de la Compañía, por poseer un enfoque distintivo al común de las demás, concibiendo una asimilación de la influencia internacional en la danza y la plástica mexicana.

- **Obras dancísticas y periodo de trabajo de Orozco con las hermanas Campobello.**

Históricamente Orozco colaboró durante cuatro años con el *Ballet de la Ciudad de México* (1943-1947) realizando diversos diseños de bocetos para escenografía y vestuario, concretamente para cinco obras dancísticas dirigidas por las hermanas Gloria y Nellie Campobello: *Umbral* y *Obertura republicana* en 1943; *Presencia* y *Pausa* en 1945 y *Ballerina* su última colaboración en 1947, en muchos casos no se tiene registro oficial ó las obras se encuentran desaparecidos, lo que implica una dificultad para realizar un estudio minucioso de este tipo de trabajo, además de tratarse de una etapa poco conocida del artista y en consecuencia poco estudiada. Por lo tanto, con la finalidad de realizar un análisis más objetivo del trabajo de Orozco en la disciplina escénica, nos concentraremos en analizar las obras, que hablen de sus referencias utilizadas durante esta etapa de vestuarista y escenógrafo, las influencias; metafísica, expresionista y abstracta, y de la gráfica del cartel.

De acuerdo con los expertos, la estética plástica de Orozco es reconocida regularmente por representar una exacerbada denuncia y crítica de los aspectos negativos de la sociedad, semejante a un expresionismo muy particular, donde las temáticas, regularmente tratadas a través de símbolos y metáforas, confrontan al espectador en un drama de injusticia, desequilibrio, infamia y sufrimiento. Razón por la que el escritor José Juan Tablada en las primeras décadas del siglo XX lo bautizó artísticamente como "*el Goya mexicano*", posteriormente su gran admirador y amigo Luis Cardoza y Aragón describió su plástica como un "*preciosismo del horror*".⁸⁹ En la cual también presenta visión prometedora de

⁸⁹ -Luis Cardoza y Aragón: *pintura contemporánea de México*. Edit. Era, México 1996. P.80

la humanidad en la que se representa cierto tipo de esperanza y reivindicación del ser humano.

La época en que Orozco trabajó su obra escenográfica con el *Ballet de la Ciudad de México* es considerada como su última etapa creativa, previa a su deceso en 1949, obtuvo un último aliento de innovación e impulso experimental con recursos técnicos y formales, adquiridas de otras corrientes y artistas de la vanguardia internacional, concibiendo obras en las que se percibe una tendencia de propuestas pictóricas sintéticas y metafóricas, un tanto distintas al estilo expresionista que marcó la mayor parte de su producción, de acuerdo con la investigadora Laura González Matute, en sus propuestas se evidencia las influencias metafísica y abstracta, dando como resultado obras más dinámicas y audaces en su plástica, festivas y llenas de movimiento.⁹⁰

Específicamente refiriéndonos a su desempeño en las artes escénicas, podemos asegurar que Orozco logró asimilar los argumentos de las obras para crear una propuesta equilibrada e integrar ambas disciplinas, tanto la plástica como la escénica, además de considerar todos los elementos que implican la composición de un espectáculo escénico, donde la prioridad no se inclina por los recursos, sino por los propios objetivos de la obra. En este aspecto, indirectamente se percibe en Orozco la influencia de la teoría del teatro moderno propuesta por Adolphe Appia, haciendo referencia a que todos los elementos de integración que conforman las artes escénicas, deben ser concebidas en forma ordenada para crear un ambiente armónico y poético en escena, y evitar un caos en el uso de los recursos, donde cada elemento acciona por su propia cuenta.⁹¹

⁹⁰ -Podemos concluir que su desempeño en las artes escénicas son un reflejo de este estado animo altamente propositivo: los diseños de telones, escenografías y vestuarios para ballet fueron realizados con vivacidad expresiva y una exuberante gama de colores que hace contraste con los tonos pálidos, ocre y grises que predominaron en su producción anterior. -González Matute Laura: *Orozco Escenógrafo*, Edit. Centro Cultural Cabañas. México 2000.p 16.

⁹¹ - Aunque no hay una publicación escrita que demuestre una influencia directa de las teorías de Appia sobre el trabajo de Orozco, él como artista culto y apasionado a las artes escénicas, supo intuir la importancia de conjuntar la técnica interdisciplinaria en este tipo de trabajo, creando una dinámica de integración y trabajo en equipo con las demás disciplinas, en su labor de escenógrafo y vestuarista, con los músicos, bailarines, coreógrafos, iluminadores, argumentistas, etc.- Apreciación personal.

- **La propuesta para una danza nacionalista, influencia de la estética expresionista: “Obertura republicana” .**

Con la idea originaria de crear un *ballet mexicano*, las primeras coreografías del BCM (*Ballet de la Ciudad de México*) aluden a este tipo de temáticas. Durante su inauguración en el mes de Marzo de 1943 estrenaron *Alameda 1900* y *Fuentesanta*, ambas inspiradas en pasajes de la vida cotidiana mexicana del siglo XIX,⁹² en las que Orozco no participó. Fue hasta el mes de noviembre cuando “*Obertura Republicana*” llegó a los escenarios con motivo del vigesimotercer aniversario de la Revolución Mexicana, con un argumento coreográfico justamente inspirado en esta lucha armada. Escrito por Martín Luis Guzmán, se desarrollaba en un acto y cuatro tiempos⁹³, con Nellie Campobello en la coreografía, música de Carlos Chávez, escenografía y vestuario de J.C. Orozco. Haciendo referencia al *Ballet de masas 30-30* que Nellie había concebido años atrás y representado en el Estadio Nacional durante las giras culturales del periodo Cardenista, gozando de gran fama y considerado un icono de la danza nacionalista en su época. Su nombre “*Obertura republicana*” se debe al origen musical concebido por Carlos Chávez.⁹⁴

Por su parte Orozco descargó toda su fuerza expresionista para crear un telón de fondo con tres rompimientos, con motivos inspirados en sus obras de temática revolucionaria y episodios bélicos. Los rompimientos y el telón del extremo

⁹² - *Alameda 1900* y *Fuentesanta*, ambas inspiradas en pasajes de la vida cotidiana del México del siglo XIX, la primera con trabajos escenográficos de Julio Castellanos y la segunda con diseños de Antonio Ruiz, cuyos bocetos se encuentran digitalizados en los archivos de la *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*.

⁹³ - **1er tiempo.** El primer impulso surge de abajo, del polvo (de la nada ha salido). Se va formando, toda inquietud: se abrasa en su propia llama, que una y diversa se extiende en otras llamas. Las fuerzas inertes se vuelven vida generosa y arrolladora, mecánica y sensitiva, ciega y clarividente. Es a un tiempo mismo la guerra y la paz. **2do tiempo.** La vida plácida y olvidada, placentera y egoísta, siente de pronto la quemadura del impulso arrollador y acaba por obedecer al tumulto popular, que todo lo mueve y lo renueva. **3er.** Resurge lo individual, fuerzas de signo contrario -lo que concibe y lo que fecunda, lo femenino y lo varonil- son un solo deseo: plena realización de su causa. Finalmente el triunfo lo exalta todo. Lo que vino de abajo, la nada hecha realidad, ahora erguida sobre su creación, desafía la sorpresa de encontrarse bajo un nuevo empeño: alimentar su llama. No anonadarse ni dejar su triunfo atrás. - *Argumento, Obertura Republicana 1943: Programa de mano BCM, Esc. Nac. De Danza Nellie y Gloria Campobello.*

⁹⁴ - ***Obertura republicana***, originalmente fue concebido como un poema sinfónico de música mexicana elevada a la música de concierto, un popurrí de melodías y corridos famosos de la época revolucionaria –*La Marcha de Zacatecas, La Adelita, Vals Club Verde, La Valentina, La Cucaracha*- estrenada originalmente en 1935 por la Orquesta Sinfónica de México, hasta que en 1943 Luis Guzmán le pidió a Carlos Chávez la adaptarla para música de ballet. - Gonzalez Matute. Op.cit. p. 62.

izquierdo representan un enorme maguey de color verde, en el centro del telón ubicamos los fusiles y ballestas revolucionarios envueltos en fuego, ubicados en perspectiva diagonal, de tonos ocres, coronados por una enorme bandera roja ondeante, en cuyo mástil figura una antorcha encendida, que simbolizan las fuerzas revolucionarias. En lo referente a su estilo, se hacen evidentes influencias de su obra mural más acostumbrada, remarcadas líneas expresivas que definen el dibujo con gran dramatismo y dinámica de movimiento, dejando ver su asimilación de la corriente expresionista, incluso con gran capacidad de deducción y síntesis en la representación de figuras que traen algunas referencias del movimiento abstracto.

Es posible identificar los elementos compositivos del telón en diversas referencias de la obra de Orozco: la imagen del maguey se hace presente desde sus primeros trabajos de grafica revolucionaria en los años veinte donde retrata los pesares de la guerra en una colección de dibujos en tinta sobre cartón en blanco y negro, particularmente resalta el título *Bajo el maguey (1926-28)* un paisaje desolado con un maguey y dos cuerpos inertes debajo de la planta, también destaca los trabajos en oleo sobre tela *Colinas mexicanas (1930)* y *Paisaje con magueyes (1929)* justamente como un elemento desolador icónico de los campos mexicanos durante de la lucha armada, la misma idea del maguey se representa también en los murales del tercer piso del colegio de San Ildefonso en 1926, con *Los revolucionarios* donde se complementa con los elementos arquitectónicos muy dechiriquianos en *La Familia*, que refuerzan esta idea de desolación. En cuanto a los elementos bélicos y de lucha como las armas, el fuego y banderas ondeantes, los podemos ubicar en muchas de sus obras murales y graficas, pero citando algunos de estética semejante al diseño del telón, encontramos los murales de la librería Baker del Dartmouth Colleague: *Migración moderna del espíritu e Imágenes de maquina (1932-34)* así como algunos estudios para *Catarsis (1934)* -al temple sobre papel-. Pero especialmente sobresalen los murales del Palacio de gobierno en Guadalajara, *Hidalgo y las victimas (1936-37)* y los murales laterales de la biblioteca pública de Jiquilpan *La masa (1940)*. Cabe destacar que a diferencia de cualquier obra grafica o mural, en el caso del telón, Orozco omitió todo tipo de representación humana, pues comprendió que era un elemento integral del acto escénico y la figura humana se complementaba con la presencia de los bailarines en el escenario. El resultado del discurso escénico creado con todos los recursos era contundente (la música, el cuerpo de baile, la escenografía), representaban la purificación colectiva del espíritu a través de la lucha revolucionaria.

Esta alegoría nacionalista quedó expuesta a tal grado, que la revista *Tiempo* publicó un artículo llamado "*Ballet, El arte nacional*" señalando:

*Obertura republicana es un autentico ¡Viva México! En la chispeante música de Carlos Chávez, los deslumbrantes colores de J.C. Orozco y la estilización coreográfica de las hermanas Campobello, muestran algunos episodios impetuosos de la Revolución, entonando un verdadero himno patriótico que haría honor a México en cualquier escenario extranjero.*⁹⁵

⁹⁵ -"*Ballet. El arte nacional*": Artículo de Revista *Tiempo*, 26 Noviembre 1943, p.37



- Arriba izquierda. Boceto de escenografía de Orozco, para Obertura Republicana, 1943
- Arriba derecha. J.C. Orozco. Paisaje con magueyes, 1929, óleo sobre tela, 56 x 74 cm.
- Centro izquierda, J.C. Orozco; Detalle del mural, *Hidalgo y las víctimas*, 1932-34 , Palacio de Gobierno Cd. Guadalajara.
- Centro derecha. J.C.O. Imagen principal del mural *Hidalgo y las víctimas*.
- Abajo izquierda. J.C.O. *Bajo el maguey*, 1926-28. tintan y lápiz sobre papel. 32 x 48 cm.



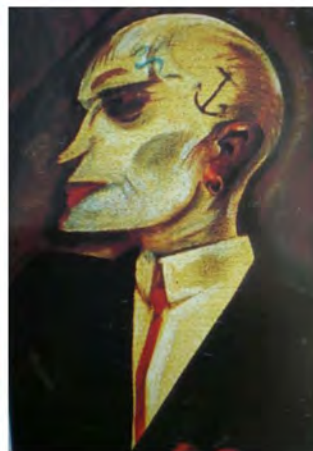
- Arriba izquierda. Fotografía de la escenografía y coreografía, *Obertura Republicana*, Ballet de la Ciudad de México, 1943.
- Arriba derecha. J.C. Orozco; *Estudio para Catarsis*, 1934, temple sobre papel, 42 x 71 cm.
- Centro izquierda. J.C.O. *Mural Migración moderna del espíritu*, parte del conjunto *Épica de la civilización americana*, Baker Libray, Dartmouth College Hanover, New Hampshire, 1932-34.
- Centro. J.C.O. *Imágenes de maquina*, parte del conjunto *Épica de la civilización americana*, Baker Libray.
- Centro derecha. J.C. Orozco; Detalle del mural, *Hidalgo y las víctimas*, 1932-34, Palacio de Gobierno Cd. Guadalajara.
- Abajo izquierda. J.C.O. mural *La masa*, parte del conjunto *Alegoría de la mexicanidad*, 1940. Librería Gabino Ortiz, Jiqualpan Michoacán.

Otras Obras: *Pausa* y *Ballerina*.

En lo referente al diseño de vestuario, Orozco trabajó en enfatizar las características de los personajes del *ballet Pausa (1945)*, de los cuales ideó los diseños, mismo que posteriormente fueron retomados para crear algunos cuadros para la serie "*Los Teules*" (1947)⁹⁶ -serie de conquistadores ó héroes blancos invasores-, creada como una crítica a los gobiernos militarizados que provocaron la Segunda Guerra Mundial, en un estilo evidentemente expresionista donde también se hace presente la influencia gráfica del cartel de Toulouse Lautrec. El personaje más sobresaliente es *Don Juan*, hombre coleccionista de corazones –según el argumento de Gloria Campobello- del que diseñó dos bocetos. El primero se utilizó para ilustrar la portada del programa de mano de la función, en gouache sobre papel, realizó un dibujo a lápiz de línea definida –un poco similar al estilo de Lautrec- representa un joven apuesto, erguido y seductor, con traje ceñido, decorado con corazones rojos, con el letrero del *BCM* en el extremo superior izquierdo. El segundo dibujo justamente titulado *Don Juan (1945)*, de la misma técnica, posee facciones más caricaturescas y satíricas, es representado como un hombre maduro que sigue teniendo gran éxito con las mujeres, mismas que aparecen tendidas a sus pies, dándole una personalidad de hombre cínico, manipulador, desvergonzado y embustero, el típico estereotipo del *Don Juan Tenorio*. Por otra parte la característica expresiva del personaje de Orozco podría tener origen en el personaje de la obra de Georg Grosz "*El enfermo de amor*" (1919) durante el periodo de la *Nueva Objetividad* alemana, creada como una crítica social que denuncia la pérdida de los valores morales, reduciendo al hombre burgués a una marioneta, volviéndolo víctima inconsciente de sus propias pasiones.⁹⁷

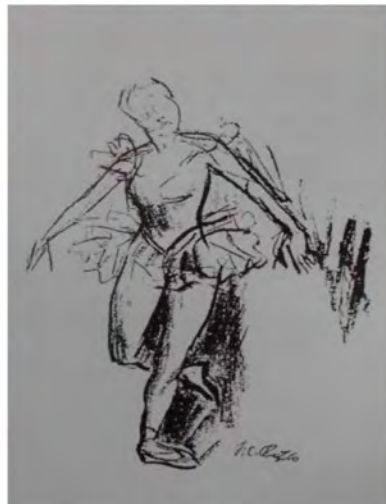
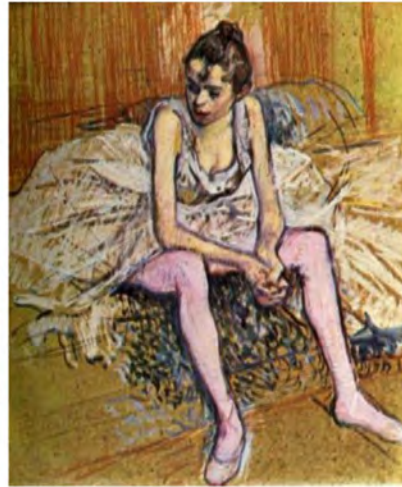
⁹⁶ - Gonzales Matue. Op.cit. p,63.

⁹⁷ - Crepaldi Gabriel: Art Book. *Expresionistas, los protagonistas, los grupos, las grandes obras*. Edit. Electa Bolsillo. Madrid.2002.p,106.



- Arriba izquierda. J.C.O. *Don Juan* , portada para el programa de mano, 1945. gouache sobre papel.
- Arriba derecha, J.C.O. *Don Juan*. Boceto para diseño de vestuario, ballet *Pausa*, 1945, gouache sobre papel.
- Centro izquierdo, J.C.O. *Don Juan Tenorio*, 1946, oleo sobre tela. 60.5 x 73,3 cm.
- Centro derecha. J.C.O. *El déspota*, 1946, temple y oleo sobre tela, 92 x 65 cm.
- Abajo. George Grosz. *El enfermo de amor*, 1916, oleo sobre tela.
- Detalle.

Por último haremos mención al trabajo de Orozco en *Ballerina* (1947) en su única incursión como argumentista y vestuarista, inspirado en el gran cariño y admiración que sentía por Gloria Campobello, del cual solo existen cuatro bocetos en técnica al carbón de Orozco y algunas fotografías de la bailarina en el acto. Dichos bocetos hechos en blanco y negro delinear perfectamente la figura de la bailarina con un trazo libre pero conciso, que nos recuerdan a algunos diseños similares de Lautrec en tinta china durante su incursión en la danza incluso con una ligera influencia de Edgar Degas. La idea del argumento es representar el estilo de vida, los sentimientos y las fantasías de una bailarina fuera del escenario, en una postura más humanizada del personaje, buscando romper con la imagen estereotipada de las divas del arte dancístico, coincidiendo justamente con la construcción de la imagen femenina de Lautrec y Orozco en sus representaciones, sin olvidar el toque de sensualidad y belleza natural que han caracterizado a las mujeres de la danza a través de la historia, haciendo énfasis en las jóvenes bailarinas de ballet clásico especialmente representadas por Degas desde las últimas tres décadas del siglo XIX, de las que Lautrec y sucesivamente Orozco, tomaron referencia.



- Arriba . Representaciones de bailarinas. Edgar Degas entre 1870 y 1890. oleo sobre tela.
- Centro. Representaciones de bailarinas. Toulouse Lautrec entre 1890 y 1898. Litografías.
- Abajo. Bocetos para "Ballerina". J.C. Orozco 1947. tinta y lápiz sobre papel.
- Abajo derecha. Fotografía de Gloria Campobello durante la coreografía "Ballerina" 1947.

- **La propuesta de corte internacional con una estética universal, la influencia metafísica y del movimiento abstracto: “Umbral” .**

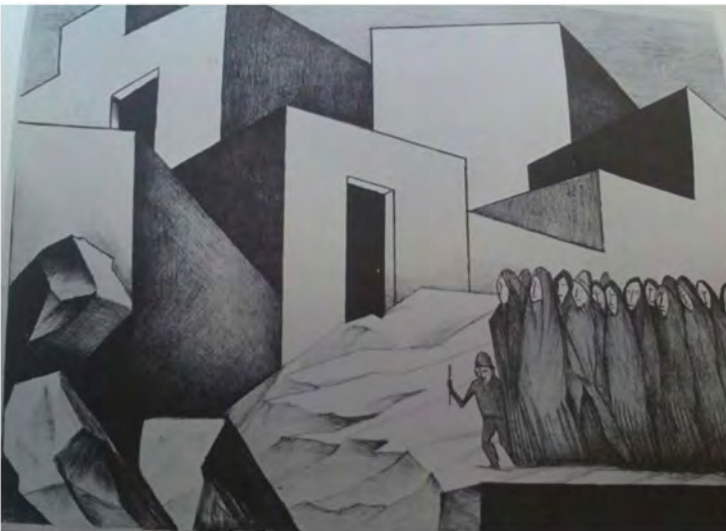
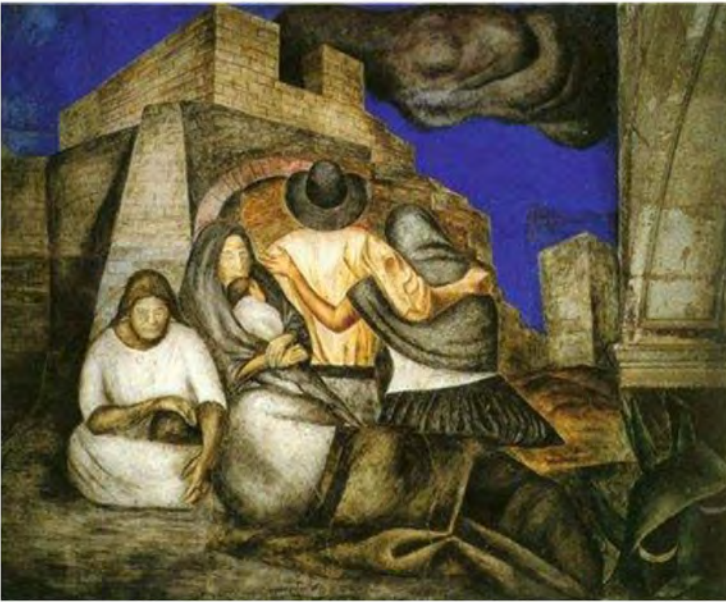
Durante la producción de su última etapa innovadora Orozco se extendió más allá de las fronteras acostumbradas, particularmente en su obra de caballete donde se representa su asimilación metafísica y abstracta además de la experimentación con diversos materiales como piroxilina sobre masonite. Temáticas sin alejarse demasiado de su estilo, aludiendo a diversas problemáticas de la existencia humana en ambientes oníricos, de las cuales podemos citar algunos ejemplos: *Paisaje metafísico* (1948), *Esclavo* (1948), *Vela* (1948), *Mano* (1947).⁹⁸ Particularmente, *Paisaje metafísico* es considerada una obra enigmática que evoca un paisaje insólito donde se representa una ventana abierta en medio del cielo, como una incógnita del viaje del hombre hacia el infinito, vinculado a la filosofía metafísica de influencia nietzscheana acerca de la elevación del hombre hacia la divinidad, por medio de la cual el hombre se conecta con el submundo como un acto de revelación.

Sin embargo la asimilación de Orozco por el discurso metafísico no es exclusiva de esta última etapa renovadora sino de años anteriores, específicamente de su etapa expresionista a finales de la década de los años veinte y principios de los treinta, donde hace evidente el uso de algunos recursos de la estética metafísica utilizados originalmente en las propuestas de De Chirico. Pero insertas en una propuesta expresiva acerca de la evocación figurada de la vida y la muerte: los ambientes espectrales, el uso del paisaje con elementos arquitectónicos y rostros expresivos de decadencia, pero con temáticas mexicanistas, muy del estilo de Orozco. Entre las obras que podemos mencionar se encuentran: *La casa blanca*, óleo sobre tela (1925), *La casa de piedra*, óleo sobre tela (1929), *Paisaje mexicano*, litografía (1930), *Pueblo mexicano*, litografía (1930), *La familia en la revolución*, mural al fresco en Colegio de San Ildefonso (1923-26). Particularmente en *La casa blanca*, representa el elemento arquitectónico de una casa en medio del paisaje, muy elemental

⁹⁸ -Orozco plantea la interrogante que agobia la existencia humana ante muerte y utiliza una ventana simbólica en medio de nubes que funciona como puente conector entre las fronteras del mundo del hombre y la dimensión desconocida, elemento arquitectónico típico del discurso metafísico, como un medio de transición entre el mundo terrenal y el submundo, donde del otro lado se encuentra la respuesta a la interrogante –la revelación-. – J.C. Orozco *pintura y verdad*. Op. Cit. p 422.

apenas sugerido por un tronco, las siluetas montañosas y el ambiente espectral, donde en la entrada de la casa, de un tenebroso color negro, se representan dos personajes con rostros horrorizados que están a punto de entrar, remitiéndonos a seres fantasmagóricos que en el discurso metafísico podrían aludir a la memoria, la composición de la obra nos acerca también a la idea metafísica donde se representa la transición a la otra realidad, al submundo, a través de la muerte.

Dichos elementos representados en ambas etapas artísticas de Orozco se manifiestan en su propuesta escenográfica con *el Ballet de la Ciudad de México*, concretamente en una puesta en escena que al parecer fue la más vanguardista y ecléctica de todas, en varios aspectos tanto dancísticos como plásticos: ***El Ballet Umbral***, concebida en 1943 y representada hasta 1947.



- Arriba izquierda. J.C.O. La casa blanca, 1922, oleo sobre tela.
- Arriba derecha. J.C.O. La casa de piedra, 1929, oleo sobre tela.
- Centro izquierda. J.C.O. mural *La familia en la revolución* 1923-26. Colegio de San Ildefonso
- Centro derecha. J.C.O. *Paisaje metafísico* 1948, piroxilina sobre masonite, 215 x 122 cm.
- Abajo. J.C.O. *Paisaje mexicano*, 1930 litografía.

- Ballet *Umbral*.

Fue concebido en un argumento de Gloria Campobello, con el decorado de escenografía, telón y diseño de vestuario de José Clemente Orozco, se trataba de una historia romántica de carácter universal; Habla del trance que vive una niña al comienzo de su adolescencia al enfrentarse por primera vez con el amor y las diferentes pasiones que dominan al ser humano, la música escogida fue la sinfonía No. 8 de Franz Schubert.⁹⁹

Como podemos observar, la trama de la obra se desarrolla en un ambiente onírico, la cual provoca un discurso evidentemente metafísico, donde los elementos de su estética se hacen presentes; la representación del submundo donde se encuentra la revelación, a través del encuentro con las pasiones del hombre que refieren a los conflictos de la existencia del ser -refiriendo a la eterna lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco según la filosofía nietzscheana- mismos que se representan en la obra como personajes alegóricos del propio mundo metafísico, y la pérdida de la inocencia que trasciende a la madurez, como una revelación, a través de la memoria de la infancia.

Debido a que la labor de Orozco se concentró es en dos aspectos de la obra, diseños de escenografía y vestuario, se realizará un análisis formal de cada uno de ellos:

-En cuanto a la escenografía: Orozco diseñó cinco bocetos para esta puesta en escena, que representan cinco distintos momentos de la historia del personaje principal en espacios muy similares, reflejando una evidente composición metafísica que se describe a continuación:

1.- Existen dos diseños muy parecidos; *Escenografía con nubes* (1943) y *Escenografía en rojos y amarillos* (1943), ambas en técnica de acuarela sobre papel,

⁹⁹ - El título del ballet hace referencia al umbral o pórtico que conduce a las emociones – una temática metafísica desde su origen-; la protagonista vence su curiosidad por cruzar el umbral hacia lo desconocido y descubre el amor, al encontrarse en este nuevo mundo -que hace alusión al submundo metafísico- se encuentra con las pasiones del hombre (-representado como personajes alegóricos-; el egoísmo, la hipocresía, la vanidad, el amor, el odio y el dolor), mismas que deberá confrontar para poder trascender, así madurar, y aceptar el fin de la infancia para vivir el mundo real. - Argumento del ballet *Umbral*, en: Programas de mano del Ballet de la Ciudad de México de 1943 a 1947. Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello. INBA.

representan una extraña habitación geoméricamente compuesta y perfectamente delimitadas por las simbólicas y oscuras portadas que dan acceso al espacio.

La primera, *Escenografía con nubes*, es una habitación suspendida en el firmamento –con muros y piso de colores tierra, amarillentos y rojizos-, donde se dibuja una figura femenina con los brazos en alto colocada en medio del enorme y oscuro portal central, representa la idealización humana, que para el personaje principal simboliza la vida y el misterio, el lugar donde se iniciará la conexión con el mundo de la segunda apariencia, con la experiencia metafísica, la habitación se delimita por dos enormes ventanales en cada costado. En la parte central encontramos varias nubes que se atraviesan frente al sol cruzando la estancia, del que se aprecia su resplandor, los colores brillantes de amarillo luminoso y azul intenso simbolizan la vida y sus pasiones en la plenitud de la juventud.¹⁰⁰ Esta propuesta de Orozco, extrañamente es una reinterpretación en sentido contrario acerca de dos de sus obras anteriores, donde el artista hace una reflexión acerca de la muerte: *Paisaje metafísico* (1948) y *La casa blanca* (1925) de las que ya hablamos anteriormente.

En la segunda, *Escenografía en rojos y amarillos*, Orozco realizó un diseño muy similar, la misma habitación con brillante colorido, pero con una marcada diferencia; en vez de nubes y sol perfectamente identificables, encontramos una figura geométrica que parece representar un gran nudo en forma de espiral, posiblemente simboliza la atadura a los temores humanos, la confusión y la duda. Con respecto a la concepción del diseño escenográfico Orozco declaró en una entrevista en 1943:

Pensé en concebir el escenario en una mansión indeterminada, perdida entre nubes, tal como pudiera ser concebida por la imaginación de un niño. Pero lo que conseguí hacer fue la estilización del espacio simbólico de una habitación, con una nube dorada y un sol que la atraviesan, ambos inmóviles, -como en un estado de reflexión-. La escenografía del ballet no puede ser en manera alguna, la fija de otros espectáculos de arte, ya que en el ballet todo es movimiento.¹⁰¹

Dicha declaración nos hace ver la influencia de las corrientes artísticas que eran asimiladas por Orozco en esa etapa de su vida, particularmente podemos apreciar

¹⁰⁰ - Gamboa Fernando. “Decorados de excepción”, revista *Tiempo*, 9 de Julio de 1943. P 46: En González Matute Laura. Op. Cit. p 50.

¹⁰¹ - Monferrer Ulises. Entrevistando a Clemente Orozco y Valladares. En: *Orozco verdad cronológica*, Universidad Autónoma de Guadalajara, México 1984, p 59.

algunos elementos de la estética metafísica y del expresionismo abstracto con las que se sintió identificado -aunque no hay un registro donde lo reconozca abiertamente-. En especial la forma de representar los elementos arquitectónicos como espacios que conectan lo terrenal con lo sublime en medio de ambientes de misterio, y la inmovilidad activa que representa la *"estabilidad aparente"* en un mundo convulsionado de movimiento como símbolo de la búsqueda del equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, -aunque en el caso de las escenografías Orozco relaciona al movimiento con la acción dramática representada por los movimientos coreográficos del ballet-.

2.- Con respecto a los otros tres bocetos de escenografía restantes, todos son muy semejantes en cuanto a su manufactura y estilo de representación, e igualmente titulados con el mismo nombre: *"Boceto para un ballet"*, *Umbral, I, II y III*, todos fechados en 1943 en técnica al temple sobre papel, en los cuales se representa el umbral ó pórtico que hace honor al título de la obra, y la imagen de la niña al pie de la entrada, ambos elementos como figuras centrales porque son los protagonistas del argumento que sostiene la obra, el umbral como elemento significador de la revelación, representa la vía que conecta al ser humano con el submundo -de la segunda apariencia, indicando el momento de su encuentro con las pasiones humanas en su primer acercamiento – el descubrimiento del enigma a través de la revelación-. Cabe destacar que estas propuestas son del estilo más abstracto que Orozco pudo concebir, donde no hay una línea de dibujo en la definición de las figuras y el trazo, casi inexistente, se identifica por el colorido contraste en la tonalidad de los elementos de composición (arquitectura y personajes), demostrando nuevamente su gran capacidad para asimilar la propuesta plástica del expresionismo abstracto, especialmente de los miembros de la primera generación, (Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning).

En *"Boceto para un Ballet I"* se recrea el umbral en la forma de arco triunfal ubicando a la protagonista de pie debajo del dintel en el extremo central derecho, dando la impresión de estar dentro del mismo, una silueta perfectamente identificable, la cual observa desde una distancia considerable a las pasiones de la vida, ubicadas en el extremo izquierdo del cuadro, que en realidad solo están sugeridas en una masa pictórica colorida a base de pinceladas libres que forman siluetas en tonos rojos, amarillos, azules y blancos.

Por otra parte en *Boceto para un Ballet II*, el artista representa la misma idea, la entrada al pórtico pero desde otro punto de vista, ahora la construcción y la

protagonista se encuentra en posición opuesta al boceto anterior -en el extremo izquierdo-, las pasiones se encuentran en el extremo derecho casi a la entrada de dicho pórtico, mucho más cerca de ella -dando la impresión como si estuviera recibéndolos-, sugiere el momento en que la protagonista decide enfrentar la vida y sus pasiones. Pero un aspecto importante es la representación arquitectónica de la casa, es un enorme cubo con un vano negro como pórtico -ya no es un arco triunfal como el boceto anterior-, es semejante a un óleo de influencia metafísica en una etapa previa del trabajo de Orozco; *La casa blanca* (1925), pero en una estética diferente, mientras que en la primer versión encontramos un tronco seco, una montaña lúgubre y personajes fantasmagóricos que evocan un paisaje de aire fúnebre y desolador, en la segunda versión escenográfica se representa la misma casa con un árbol grande y frondoso, un paisaje abierto de color azul lleno de luz, mientras que los personajes son figuras esbozadas a base de trazos blancos, rojos y líneas negras que sugieren un aire de euforia y vivacidad, totalmente opuestas a la actitud terrorífica y decadente de la primer propuesta.

En el último *Boceto para un ballet III*, se representa el mismo umbral en su construcción arquitectónica en forma de cubo con el pórtico al centro, pero con la diferencia que ahora se nos permite ver tanto al interior como el exterior de la casa, la protagonista se ubica dentro y las pasiones fuera del inmueble, está representando a la niña que aún no se asoma al umbral y que por consecuencia no sabe que las pasiones ya la esperan. Particularmente los personajes fueron concebidos como pinceladas más libres en forma manchas, al estilo del expresionismo abstracto con esta idea de captar *la instantaneidad y el movimiento* inspirado de la técnica fotográfica y propuesta por Pollock en el *"action painting"*. Además cabe resaltar la gran variedad cromática en tonos brillantes que resaltan en la obra; amarillos, verdes, azules, rojos y naranjas que hacen sobresalir el pórtico de tono rosado, mismo que se cubre de elementos vegetales de color verde.¹⁰²

Al observar los bocetos es posible percibir como cada uno de ellos representa distintos momentos de la puesta en escena, en su temática evidentemente

¹⁰² - Imágenes y algunas descripciones tomadas de: *Orozco en la Colección Carrillo Gil*, catálogo para exposición Septiembre-Diciembre 1999, CONACULTA México, p 10.

metafísica se hallan los elementos formales de su discurso; las construcciones arquitectónicas, los espacios geométricos, el pórtico, los espacios abiertos, la iluminación que nos refiere a los espacios oníricos, etc. Sin embargo el estilo de su representación plástica va mas allá del estilo tradicional del discurso metafísico, incluso de las formas acostumbradas del propio Orozco, utilizando elementos innovadores de las vanguardias de su época -del estilo abstracto-, permitiéndole un trazo más libre lleno de movimiento y colorido, que adaptado a su acostumbrado estilo expresivo, dio a su propuesta escenográfica un aire de vitalidad y renovación.



-Arriba izquierda. J.C.O. *Casa con nubes I*, boceto para ballet Umbral, 1943. gouache sobre papel.

-Arriba derecha. J.C.O. *Casa con nubes II*, boceto para ballet Umbral, 1943. gouache sobre papel.

- Centro izquierda. J.C.O. *Boceto para un ballet I*. Umbral, 1943.

- Centro derecha. J.C.O. *Boceto parara un ballet II*. Umbral, 1943, temple sobre papel. 51 x 69 cm.

- Abajo. J.C.O. *Boceto parara un ballet III*. Umbral, 1943, temple sobre papel. 49 x 62 cm.

-Con respecto al diseño de vestuario: Orozco se concentró en crear los bocetos para el diseño de los personajes de las pasiones: el *Dolor, el Amor, el Miedo, el Egoísmo, el Odio, la Hipocresía, la Vanidad*, siempre buscando propuestas que fueran acorde a la temática y al estilo de la obra.¹⁰³

En dichos bocetos aun existentes, se aprecian cuerpos elaborados con líneas definidas representadas en técnica de gouache sobre papel, atuendos con figuras decorativas, algunos con líneas rectas, otras zigzagueantes, en colores que transmiten gran vitalidad, definen las diversas alegorías de las pasiones humanas;

Para los personajes del *Odio y el Egoísmo* llevaban mascarar y peluca, mientras que para los de *la Vanidad* eran extravagantes; con velos, gasas, plumas y ligueros que le daban un aire de sensualidad. De los bocetos de vestuario que aún se conservan podemos mencionar: *Escena de Amor* (1943), *Diseño de fondo para el ballet Umbral* (1943), *Ballet y Vanidad* (1943), *Telón para un ballet* (1945), y bocetos individuales para *El Egoísmo, la Hipocresía, El Odio*, todos de 1943.¹⁰⁴

De acuerdo con las imágenes fotográficas proporcionadas por el archivo de la *Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello*, gran parte de los diseños de vestuario, realizados por Orozco para el *ballet Umbral*, son trajes pegados al cuerpo de una sola pieza, además de portar capuchas o mascarar que despersonalizaban al bailarín y proveían de mayor carácter al personaje, dando la apariencia de ser maniqués vivientes – hechos de un material semejante a los leotardos de licra, utilizados en la danza moderna y contemporánea-, además de destacar elementos decorativos en franjas horizontales, verticales y diagonales, que según el artista, simbolizan elementos decorativos mágico-religiosas del mundo prehispánico, pero también representan un símbolo metafórico de la danza. Por otra parte, también cabe señalar que por tratarse de una obra de estética onírica o metafísica, Orozco concibió el diseño de los trajes de acuerdo al discurso estético de la obra para poder integrarla en su totalidad. La apariencia de varios de los personajes alegóricos diseñados por el pintor nos recuerdan a los maniqués

¹⁰³ - ***“He hecho veinte figuras que representan la vida que va pasando frente a los ojos de la niña, empleando los colores de la vida misma, exuberantes, violentos, muy vivos. Trajes llenos de colorido, muy descriptivos de los símbolos humanos que tratan de representar”*** . - Declaraciones de Orozco en: *El diseño en la danza, vestuario y escenografía del Ballet concierto de México*. - Colección Felipe Segura, catalogo para exposición en Museo de Arte moderno, INBA 1983. P 59:

¹⁰⁴ - Orozco en *la Colección Carrillo Gil*, op. cit. P 12.

utilizados por De Chirico en su última etapa metafísica, aunque seguramente su significado no sea el mismo, tanto pictórica como escénicamente. Sin embargo la semejanza en la apariencia externa se hace evidente, lo que nos deja ver la gran capacidad interpretativa de Orozco.



-Arriba izquierda. J.C.O. *Telón para un ballet*. 1943, temple sobre papel. 48 x 69 cm.

- Arriba derecha. J.C.O. Boceto para representación del amor en Ballet Umbral, 1943, temple sobre papel.

- Centro izquierda. J.C.O. *Boceto para fondo, de escenario, Ballet Umbral*, 1943, (cuatro figuras y mascara: representando los sentimientos humanos).

- Centro derecha. J.C.O. Boceto para representación del Odia, ballet Umbral, 1943,

- Abajo. Fotografía de la representación del Odia, ballet Umbral (1943).



- Arriba izquierda. J.C.O. Portada del programa de mano del BCM, tomado del boceto de vestuario para el personaje de *La Vanidad*, para el ballet *Umbral*, 1943, temple sobre papel.
- Arriba derecha. Fotografía de la representación del personaje de *La Vanidad* en ballet *Umbral*, 1945.
- Abajo izquierda. J.C.O. Boceto para la representación de *La Vanidad* en ballet *Umbral*. 1943.
- Abajo derecha. J.C.O. Boceto para representación de *El Dolor* en ballet *Umbral*. 1943.

Otros trabajos de las Campobello con artistas plásticos (la propuesta de Roberto Montenegro y la influencia estética de De Chirico y Appia).

Finalmente haremos referencia a otros trabajos escenográficos hechos para el BCM, con diseño y manufactura de uno de los grandes pintores del muralismo mexicano, Roberto Montenegro, quien previamente ya tenía experiencia como escenógrafo, colaboró en dos escenografías durante los primeros años del ballet: *“El sombrero de tres picos” (1943)* y *“Fuentesanta” (1943)*, en las que podemos asimilar algunas influencias de los movimientos de vanguardia de acuerdo a sus caracterizas formales¹⁰⁵.

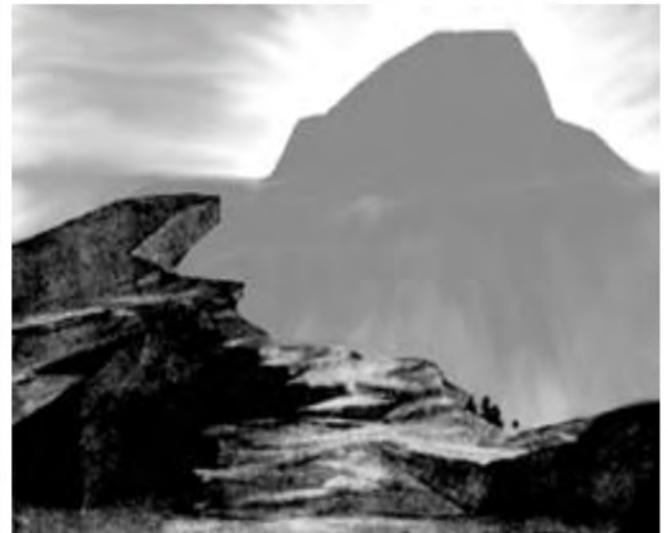
El primero se trata de una obra mexicanista que retoma el estilo de vida de finales del siglo XIX, un diseño combinado de paisaje natural montañoso con arquitectura colonial mexicana, en su diseño y perspectiva posee algunas aportaciones de las propuestas de Adolph Appia en su teoría del diseño del espacio en el escenario; la utilización de niveles visuales distribuidos en la dimensión del espacio para dar mayor volumen a los objetos y profundidad visual en el escenario. Así mismo, se aparecía un equilibrio en los elementos del paisaje, la utilización de montículos de roca y montañas naturales haciendo contraste con elementos arquitectónicos, aspectos también muy representativos de la teoría metafísica Dechiriquiana, simbolizando la unión entre lo terrenal y lo divino.

La segunda escenografía de Montenegro es una fachada de columnas y arcos, con una cruz atrial en el centro y dos candiles en los laterales, simulando la arquitectura conventual del México colonial, decorada con cortinas, figuras de alas blancas y humo alborotando el escenario, simbolizando alguna presencia sublime. Posee una semejanza impresionante a la arquitectura utilizada por De Chirico en sus propuestas metafísicas, fachadas con arcadas y un reloj en la parte superior, los cuales también representan ambientes sublimes y de *estabilidad aparente*, -el momento justo en que va a ocurrir la revelación-. Dicha propuesta de Montenegro representa el espacio sagrado y metafórico de la obra, reflejando el estilo de vida religioso de la sociedad mexicana en la época colonial. Aunque no se ha encontrado ninguna publicación que estudie a profundidad estas influencias en el trabajo escenográfico de artista mexicano, el análisis visual y las características formales, en ambas propuestas, lo hacen evidente.

¹⁰⁵ - Imágenes escenográficas proporcionadas por los archivos de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello. -Investigación Oct-Nov, 2012.



- Arriba izquierda. Giorgio De Chirico. *Enigma de la hora*, 1911.
- Arriba derecho. de Roberto Montenegro . Boceto de escenografía para "Fuentesanta" 1943.
- Centro. Roberto Montenegro. Boceto de escenografía para ballet "El sobrero de tres picos", Ballet de la Ciudad de México 1943.
- Abajo izquierda. Adolphe Appia. Diseño de escenografía para opera "Parsifal". Alemania 1896.
- Abajo derecha. Adolphe Appia. Diseño de escenografía para "las Valkirias". Alemania 1896.



CAPITULO 5.

Consecuencias:

- **La estética de Orozco fuera del Ballet de la Ciudad de México y su influencia en la danza moderna mexicana:**

El desempeño de Orozco como escenógrafo y vestuarista fue únicamente con las hermanas Campobello en el *Ballet de la Ciudad de México*, sin embargo su estética universal y su propuesta plástica mexicanista tuvieron una influencia importante en otras creaciones escénicas, reflejadas en las obras de artistas de la danza, incluso en años posteriores a su deceso, especialmente en la creación del ballet "*Zapata*" de Guillermo Arriaga durante el periodo mexicano de Danza Moderna.

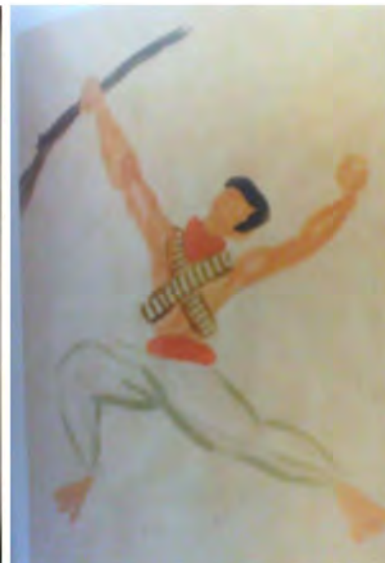
- La creación del ballet "*Zapata*" .

"*Zapata*" fue concebido en 1954 en pleno desarrollo de la *Época de oro de la danza moderna mexicana*,¹⁰⁶ en un colectivo de grandes personalidades: con la interpretación de Guillermo Arriaga en el papel de "*Zapata*" y Rocío Sagaón como "*La Madre-tierra*" , José Pablo Moncayo en la musicalización, coreografía de José Limón, escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias, una inspiración de la obra plástica de José Clemente Orozco. Surgió como la necesidad de renovar la imagen heroica del *Caudillo del Sur*, en una concepción que renueva el imaginario del personaje histórico a la esencia poética del hombre, una reflexión del trascender histórico de la humanidad por medio de la guerra, el dolor y el sufrimiento, en una lucha incansable por alcanzar sus ideales, coincidiendo con el discurso de la poética orozquista, especialmente ligado con la estética de la obra mural "*La trinchera*" (1923-26) en el antiguo Colegio de San Idelfonso. Existe una evidente similitud entre la concepción del personaje escénico y los personajes del mural, sus vestuarios son idénticos. Aunque en realidad intenta representar el estereotipo del campesino mexicano durante la lucha revolucionaria elevado al plano de la estética universal, los personajes posen gran fuerza poética y expresiva para representar el dolor y sufrimiento humano, que igualmente se ve reflejado tanto en la obra pictórica como en la escénica.

¹⁰⁶ - Arriaga Fernández Guillermo: *La época de oro de la danza moderna mexicana*. CONCULTA México, 2008. P.39.

La obra coreográfica se estrenó en Festival de la Juventud en Rumania, posteriormente en México, y poco tiempo después la crítica lo consideró como *"la primera realización plena de la danza moderna mexicana, la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea"*¹⁰⁷. Su gran calidad artística se muestra en los bocetos realizados por Miguel Covarrubias, fotografías de la época y videos registrados en distintos montajes desde su concepción original a la actualidad, pues a través de los años *"Zapata"* se ha ido renovando por nuevas generaciones hasta ser reconocida, como una de las más grandes obras de la danza mexicana moderna.

¹⁰⁷ -Artículo de Raúl Flores Guerrero; "Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana", en *México en la Cultura de Novedades*, México, 22 de noviembre de 1953. En: - Tortajada Quiroz Margarita: *Bailar la patria y la Revolución*. Revista virtual Casa del Tiempo –UAM Xochimilco en coordinación con el CENIDI Danza del CENART, Jul-Agt 2004.



- Arriba izquierda. J.C. Orozco. Mural *La Trinchera*, Colegio de San Ildefonso, (1923-26).
- Arriba derecha. Ballet *Zapata*, interpretación de Guillermo Arriaga. Ballet Mexicano. 1954.
- Centro izquierda. Coreografía "*Zapata*", homenaje, cien años del natalicio de Pablo Moncayo. Compañía Nacional de Danza y la Orquesta de Bellas Artes. Festival Cervantino. Octubre 2012, Cd. Guanajuato.
- Centro Derecha. Cartel, temporada del *Ballet Mexicano* en el Palacio de Bellas Artes, 1954.
- Abajo izquierda. Coreografía de "*Zapata*" en el Cartel de temporada, primavera 2012, del Taller Coreográfico de la UNAM, dirección: Gloria Contreras.
- Abajo derecha. Boceto para la coreografía "*Zapata*", Miguel Covarrubias (1954), tinta y lápiz sobre papel.

- **El legado de Nellie Campobello y su aportación a la danza mexicana.**

Desde la década de los años treinta del siglo XX, la escuela fundada por las hermanas Campobello fue cuna de grandes protagonistas y estrellas consagradas de la Danza Mexicana entre las que podemos mencionar: Ana Mérida, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Nellie Hope, Guillermo Keys Arenas, etc.¹⁰⁸ Al día de hoy la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello sigue trabajando en la formación de profesionistas en pedagogía de la danza, dividida en tres especialidades; danza contemporánea, danza española y danza folklórica, está afiliada al Instituto Nacional de Bellas Artes, ofreciendo las Licenciaturas en Enseñanza de la Danza, además de un programa de Educación Continua con diversos cursos de enseñanza abiertos a la comunidad.¹⁰⁹

Por otra parte aún existen ediciones de las obras literarias y de investigación histórica realizadas por Nellie Campobello, que se pueden consultar en bibliotecas públicas e Instituciones educativas, además de una variedad de archivos históricos, fotográficos y de video del devenir histórico de la Danza Mexicana almacenados en la biblioteca de la propia institución.

Sin embargo, desafortunadamente el legado tangible de Nellie Campobello, -escenografías, lienzos, bocetos de vestuario, escritos de montajes, etc. hechos por reconocidos artistas que colaboraron con ella-, se encuentra enfrascado en un problema legal desde la década de los noventa, una disputa entre los herederos de la artista y las Instituciones gubernamentales. Este problema surgió a partir de la apertura del caso judicial en 1999, para esclarecer la misteriosa desaparición y muerte de Nellie Campobello en 1986, que a la fecha no se ha podido resolver. De acuerdo con las fuentes y denuncias publicadas en un reportaje de la televisión cultural mexicana en el año 2007.¹¹⁰

¹⁰⁸ - Aranda Verónica: *Compañía Nacional de Danza, compilación* (libros, 17,18, 22). INBA. México. 1990,p,23

¹⁰⁹ - Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Campos Elíseos 480, col. Polanco. CP.11500.

¹¹⁰ - En televisión abierta, el programa *Ventana 22*, transmitió al reportero Juan Bautista desde la casa que habitaba Nellie Campobello, actualmente en litigio, el caso judicial que comenzó en 2 de Febrero de 1999, cuando se hizo la denuncia formal y la policía federal entró al inmueble encontrando en el desván diversos materiales artísticos –lienzos, escenografías y telones- hechos por J.C. Orozco, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, además de bocetos de vestuario, escritos de montajes escénicos, etc. mismos que fueron confiscados por las autoridades y se encuentran en proceso de juicio, a raíz del reclamo del heredero Carlos Moya en contra del INBA, donde ambos reclaman los derechos de propiedad de este patrimonio cultural. Nellie murió el 9 de julio de 1986, y sepultada en el panteón de Dolores del Progreso de Obregón –Edo. de Hidalgo-, a causa de un presunto secuestro por su abogado Enrique Fuentes León y apoderado Carlos Niño Fuentes, a quienes no se les pudo comprobar nada y finalmente fueron puestos en libertad.

CONCLUSIONES.

A través del análisis anterior se ha intentado explorar un aspecto poco conocido de la labor artística del *Ballet de la Ciudad de México* y su equipo creativo, con el objetivo de demostrar diversos aspectos en su devenir histórico:

De acuerdo con las circunstancias históricas y sociales sufridas en México a partir de los años treinta del siglo XX, se mostró que temáticas promovidas por el movimiento nacionalista durante el muralismo mexicano fueron tomando un segundo aire en el movimiento dancístico, en la que una de sus pioneras en la danza fue Nellie Campobello, fundadora del llamado *Ballet de masas 30-30*. Y fue a partir de los años cuarenta, precisamente con la incursión de la danza moderna a México y la llegada de las maestras extranjeras, Waldeen y Anna Zokolow, que la danza mexicana empezó a tener una influencia internacional más contundente y en consecuencia la euforia nacionalista sufrió una nueva perspectiva. En medio de estas positivas circunstancias para el arte mexicano se fundó el *Ballet de la Ciudad de México*, donde sus fundadores y colaboradores hallaron las óptimas condiciones para enriquecerse de diversas influencias y corrientes artísticas de corte internacional y crear sus propias propuestas.

Por lo tanto, una de las pretensiones más importantes a lo largo de este trabajo, es demostrar la capacidad creativa que tanto Orozco como las hermanas Campobello tuvieron para asimilar el fenómeno histórico-cultural de su época y lograr propuestas estéticas que fueran más allá de un lenguaje o temática local, enriqueciéndose de las influencias internacionalistas que concurrían en el medio cultural para realizar espectáculos que trascendieron de lo histórico-social a lo poético-atemporal.

Durante este fenómeno social sin precedentes para la historia del arte mexicano, podríamos hallar diversos casos ó posibles ejemplos a estudiar, pero es particularmente el caso del *Ballet de la Ciudad de México* donde encontramos una de las propuestas más creativas y originales de danza clásica, influenciados por arte universal, concebidas y desarrolladas por grandes artistas mexicanos de

Dicho reportaje se realizó como una denuncia ante tal injusticia pidiendo la reapertura del caso para castigar a los responsables y la recuperación de las obras artísticas por parte de las autoridades. -Reportaje "*El caso Nellie Campobello*" *Ventana 22 noticiero cultural*, Canal 22. CONACULTA México, 10 de Octubre 2007.

trascendencia internacional, muestra de su talento y creatividad artística, así como del compromiso con el arte y su sociedad.

En consecuencia a manera de ejercicio, se pretendió demostrar dicha influencia por medio de un análisis comparativo basado en argumentos estéticos y elementos formales de composición, de las diversas corrientes artísticas asimiladas en el arte mexicano, como la estética posimpresionista del cartel, el fovismo y expresionismo, la pintura metafísica, algunas aportaciones de la teoría del teatro moderno y del expresionismo abstracto, en comparación con las propuesta plástica de José Clemente Orozco, tanto en su faceta pictórica como en su trabajo escénico con el *Ballet de la Ciudad de México*, donde podemos concluir, más que ser una influencia directa sirvió como una herramienta de asimilación y renovación de nuevos lenguajes estéticos de expresión, para posteriormente verlas representadas en propuestas de su propio estilo. Pero principalmente se busca hacer evidente que dichas aportaciones de la estética internacional a las propuestas de los artistas mexicanos, tanto de Orozco como de muchos más, proveyeron de conocimientos teóricos y prácticos a las corrientes artísticas mexicanas llenándolas de riqueza y llevando a niveles de expresión sorprendentes que elevaron al arte mexicano a un nivel estético universal, volviéndolo digno del reconocimiento internacional.

BIBLIOGRAFIA.

- Adolfo Best Maugard: Método de Dibujo. Segunda edición, Ed. Viñeta, México 1964, pp.132.
- Amoldova Irina: The view of arts and critics, Cambridge University 1993, pp.130.
- Anfam David: *El Expresionismo abstracto*, Ediciones Thames and Hudson, Barcelona 2002, pp.215.
- Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena. Y La obra de Arte Viviente*, Traducción de Nathalie Cañizales Bundorf, Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España, Madrid. 2000. pp,380.
- Arriaga Fernández Guillermo: *La época de oro de la danza moderna mexicana*. CONCULTA México, 2008 140pp.
- Aranda Verónica: *Compañía Nacional de Danza, compilación* (libros, 17,18, 22). INBA. México. 1990, 190pp.
- Azuela De la Cueva Alicia; *"Vanguardismo pictórico y vanguardia política en el proceso de construcción del Estado Nacional Revolucionario. El caso de México"* . IIE UNAM.
- Blanco Manuel: *La nueva Tradición de la Danza en México*. UNAM, México, 1995. 134pp.
- Blanco Manuel: *La Danza en México visiones de cinco siglos, crítica y documentos*. UNAM.1996 pp.397.
- Biblioteca y Archivos de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Campos Elíseos 480, col. Polanco. CP.11500.
- Cámara Elizabeth, Islas Hilda: *La enseñanza de la danza Contemporánea, una experiencia de Investigación colectiva*. México, UNAM- INBA CENIDI Danza José Limón, 2007, 421pp.
- Carballo Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura en el siglo XX*, México, Empresas Editoriales Siglo XX, 1965. pp. 327-337.
- Carbajal Segura Claudia: Nellie Campobello, personaje clave en el devenir del momento artístico nacionalista en la danza, Trabajo de Investigación, FFyL, UNAM. 2012.

- Cardoza y Aragón Luis: *pintura contemporánea de México*. Edit. Era, México 1996, pp.130.
- Casals Josep: *El Expresionismo, Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Ed. Montesinos, Barcelona, 1988, pp. 167.
- Cervantes Miguel, Mackenzie Beatriz Eugenia: *José Clemente Orozco Pintura y Verdad* (compilación). CONACULTA-UNAM 2010. México, pp.603.
- Crepaldi Gabriel: Art Book. Expresionistas, los protagonistas, los grupos, las grandes obras. Edit. Electa Bolsillo. Madrid.2002.pp.145.
- Dallal Alberto. La danza en México en el siglo XX. IIE UNAM, México 2000.
- Dallal Alberto. La Danza en México, tercera parte. IIE UNAM, México 1995.
- Diccionario de Danza clásica y danza mexicana- Cesar Delgado Martínez (coordinador) CONACULTA INBA. México, 2009.pp.425.
- Ezeta Banquis María Alejandra: *Nacionalismo revolucionario y educación; dos caras de la misma moneda en un proyecto de Nación*, México, UNAM, 2002, 248pp.
- García Rufino Flor y Vargas Jesús, *Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*, México, Nueva Vizcaya Editores, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.
- Glendinning Nigel: "Los desastres de la guerra en, *Francisco de Goya*" , Madrid, Cuadernos de Historia 16 (col. «El arte y sus creadores», n.º 30), 1993, pp. 130.
- González Matute Laura: *Orozco Escenógrafo*, Edit. Centro Cultural Cabañas. México 2000.pp.90.
- González Mello Renato: *J.C. Orozco, la pintura mural mexicana*. CONACULTA INBA.1997, pp. 130.
- Götz Adriani: *Toulouse Lautrec, Obra Grafica completa* –Colección Comunicación Visual, Serie grafica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1981, pp.310.
- *José Clemente Orozco, Grafic Work*. Austin, University of Texas, U.S.A. 2004. 180.pp.
- Krauze Enrique: *Caudillos culturales en la Revolución mexicana. México, 2000. Editores Siglo XXI*.
- Lanni Octavio. La formación del Estado populista en América Latina. México. Ediciones Era. 1980, Río Negro, 9 de diciembre de 2007, pp.190.
- Leymarie, Jean; Read, Herbert; Lieberman, William S.: *Les Fauves, Henri Matisse*, UCLA Art Council. 1996, pp. 195.

- Llanos Vázquez Alan Roberto: *Nacionalismo y educación; la reacción de una escuela frente a la educación socialista en México*. México. UNAM. 2010, 305pp.
 - *Los Maestros de la plástica Mexicana*, INBA-CONACULTA, México 2002.
 - Luigi Marrozzini: *Catalogo Completo de la Obra grafica de Orozco. Conaculta. Mexico*. 1992, 567pp.
 - Menéndez Alzamora, Manuel. *La Generación del 14 –el Novecentismo-. Una aventura intelectual*. Siglo XXI Editores, 509 pp. 2006.
 - Mendoza Vicente: *Danza de la cintas o de las trenzas (1894-1964)* INBA, México, 1983, 236pp.
 - Meyer Lorenzo: El primer tramo del camino. En Historia general de México. Tomo IV. Colegio de México 1976, pp.315.
 - Nietzsche Friedrich: *El origen de la tragedia*. Alianza Editores, Madrid 1979, pp 250.
 - Nietzsche Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Alianza Editores, Madrid 1982, pp 210.
 - Obregón Rodolfo: *Utopías Aplazadas, ultimas teatralidades del siglo XX*. CONACULTA-CENART, México, 2005, 210pp.
 - *Orozco, Verdad y Cronología*: obra colectiva, Universidad de Guadalajara, Ed. Arista, Mexico 1983. 270pp.
 - *Orozco en la Colección Carrillo Gil*, catalogo para exposición Septiembre-Diciembre 1999, CONACULTA México, pp. 12.
 - Reverte Bernal Concepción: *Los Contemporáneos, vanguardia poética mexicana*. Artículo de la Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 2008.pp.20.
 - Saenz Olga: *Giorgio De Chirico y la pintura metafísica*, IIE UNAM 1990, pp. 220.
 - Sandler, I., *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996, pp.180.
 - Tibol Raquel: *J.C. Orozco: Una vida para el arte*, Fondo de Cultura Económica 3ª edit. 2009, pp. 245.
 - Tortajada Quiroz Margarita: *Bailar la patria y la Revolución*. Revista virtual Casa del Tiempo –UAM Xochimilco en coordinación con el CENIDI Danza del CENART, Jul-Agt 2004.
- <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/julio2004/index.html>

- Virginie Vignon : *Jules Chéret, creador de una industria publicitaria (1866-1932)* , tesis doctoral Universidad de París X-Nanterre , Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 2007, pp.347.
- Williams Peter: *Alicia Markova and Anton Dolin : A legend of British ballet, and collection of portraits. Edited by A. George Hall Publications, London. 1957.pp 116.*
- Entrevista a Guillermo Arriaga –INBA.
<http://www.youtube.com/watch?v=xxQYAwbpFGc&feature=related>
- Reportaje “El caso Nellie Campobello” *Ventana 22 noticiero cultural*, Canal 22. CONACULTA México, 10 de Octubre 2007.
<http://www.youtube.com/watch?v=UHYbfORe19I>
- Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Campos Elíseos 480, col. Polanco. CP.11500. <http://www.endngcampobello.bellasartes.gob.mx/>