



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

ALEGORÍA Y EXPRESIÓN: LOS MURALES DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO EN  
LA SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DE LA NACIÓN (1940-1941)

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

ITZEL ALEJANDRA RODRÍGUEZ MORTELLARO

TUTOR PRINCIPAL:

DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES:

DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICA, UNAM  
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM  
DRA. SILVIA PAPPE WILLENEGGER  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
DR. JAMES D. OLES  
WELLESLEY COLLEGE

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., DICIEMBRE, 2017



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.

*Para Rodrigo*

## **Índice**

### **Agradecimientos**

### **Introducción**

Orozco en 1940

La alegoría en la tradición artística occidental

El lenguaje alegórico en la pintura pública de Orozco

Distopía del archivo y una ruta crítica. Apuntes sobre la “verdad” de Orozco

Contenido de la tesis

### **Capítulo 1. La Suprema Corte de Justicia de la Nación y las pinturas murales de José Clemente Orozco**

El edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación

    La arquitectura de la Suprema Corte de Justicia de la Nación

    El edificio de la Suprema Corte en el contexto de la arquitectura internacional

Los primeros murales en la Suprema Corte de Justicia de la Nación

    El programa mural en proyecto

    Arquitectura y pintura mural

    Color y técnica

    Cancelación del proyecto original y polémicas en torno a los murales

### **Capítulo 2. Arte público y alegoría: Mito, Justicia e Historia en los murales de la Suprema Corte de Justicia de la Nación**

Sobre los significados en la obra de Orozco

*Las riquezas nacionales o Artículo 27*

La riqueza de la nación

Subsuelo y revolución en el imaginario público

Tiempo y mito

*La Justicia*

Caricatura política y expresionismo pictórico

Justicia trascendente

*Artículo 123 o Movimiento social del trabajo*

Economía nacional y movimiento obrero

Los obreros y el Hombre

Espectros e Historia

### **Capítulo 3. Alegoría y expresión: Universalidad y Humanismo en un ícono primigenio**

Buitres y caballos

Jaguares en Jiquilpan

La bestia moderna

Un ícono ancestral y el “nuevo arte”

Los animales y el origen del arte

Orozco, el primitivo

Naturaleza y civilización / Instinto y humanismo

La cultura americana es universal

Humanismo americano

Desenlace de un ícono

**Consideraciones finales**

**Anexo 1. Huellas de un expediente perdido.**

**Apéndice 1. Recurso en línea: Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que reforma la de 5 de febrero de 1857. Compilación cronológica de sus modificaciones.**

**Fuentes bibliográficas, hemerográficas y archivos**

**Imágenes: fuentes y créditos**

**Imágenes**

## **Agradecimientos**

Durante esta larga travesía, en la que encontré cumbres y abismos, tuve la enorme fortuna de encontrarme acompañada de maestros, amigos, compañeros y familiares. Cada uno a su manera, me ayudaron a avanzar en este proyecto académico, hasta llevarlo a buen puerto. En primer lugar, agradezco a mi director de tesis, Renato González Mello, por su generosidad, comprensión, sabiduría y buena disposición. También tuve el privilegio de contar con la asesoría de Alicia Azuela de la Cueva y Fausto Ramírez Rojas, quienes me enseñaron el valor del diálogo, del rigor académico y de la generosidad entre pares. En el último tramo de la investigación, recibí valiosos comentarios y sugerencias de Silvia Pappe Willenegger y James Oles. Los integrantes de mi comité tutor son, para mí, un ejemplo de integridad profesional y pensamiento crítico. Aquí, también agradezco a Conacyt la beca que me concedió durante algunos años del doctorado.

En distintos momentos de la investigación y de la escritura de la tesis, recibí la ayuda de personas e instituciones. Manifiesto mi gratitud al personal del Acervo histórico del Centro de Documentación y Análisis, Archivo y Compilación de Leyes de la Suprema Corte de Justicia de la Nación; al personal del Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas en Jiquilpan, Michoacán; al personal de la Hemeroteca Nacional; a la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, por la beca concedida para visitar bibliotecas y el Harry Ransom Research Center de la Universidad de Texas en Austin; a la Lic. Alejandra Contreras del Instituto Cultural Cabañas; a la Lic. Claudia Salas Rodríguez, analista jurídica de la Subdirección General del Patrimonio

Artístico Inmueble del INBA; al Lic. Oscar Méndez Beltrán, jefe de Departamento del Centro de Documentación del Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales (INDAABIN), el Ing. Elías Vázquez, Subdirector de Catastro del INDAABIN y Laura Cázares Vargas, en la Biblioteca Gabino Ortiz en Jiquilpan, Michoacán. A Edna Puente Ortega, Alan Rodríguez Moreno y Montserrat Sabanero, por su asistencia en la investigación. A Martha García, Érika García y José de Jesús Hernández, en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Agradezco también la cordialidad de Ángeles Mejía y Elia Cerda Aguilar, en la Dirección del IIE; y, en la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, la amable y eficiente atención de Teresita Rojas, Héctor Ferrer, Brígida Pliego, Gabriela Sotelo y, en particular, la amistad y apoyo de Deborah Dorotinsky, durante su gestión al frente del Programa de Posgrado en Historia del Arte.

Siempre recordaré con gratitud y admiración las finas atenciones de la Sra. Alicia González Bonnin de Orozco, así como la interlocución con Emmanuel Igor Herrera Orozco, en quien encontré a un amigo. Agradezco profundamente la generosidad de colegas, amigos y maestros: Erika Madrigal Hernández, Haydeé López Hernández, Gretel Ramos Bautista, Helia Bonilla Reyna, Carmen Valverde, Ana Torres Arroyo, Citlali Salazar, Mauricio Tenorio Trillo, Luis Adrián Vargas, Idalia Sautto, Lucila Rousset, Ricardo Pérez Montfort, Louise Noelle Gras, Sandra Zetina, Mireida Velázquez, Jaime Soler, Guillermina Guadarrama, Hugo Concha, Karla Sánchez Mejía y María del Socorro Olivares Dobarganes. Así como la solidaridad y sabios consejos de mis entrañables amigos y colegas Álvaro Vázquez Mantecón, Anel Pérez Martínez, Daniela Luiselli, Luis Fernando Granados, Dafne Cruz Porchini, Ana Garduño, Rafael Guevara, Susana Pliego, Erik Velásquez, María José

Esparza y Ernesto Peñaloza. El intercambio de ideas con mis compañeros y amigos de seminarios académicos fueron fundamentales para el desarrollo del trabajo. Agradezco especialmente a Linda Atach, Natalia de la Rosa y Mariana Sainz; y a los cofrades de la Logia del Tamal: Bertha Aguilar, Daniel Vargas, Liliana Carachure, Sandra Rozental, Adriana Ortega, Esteban King, Citlali Maldonado y Mariana Botey. Mi gratitud y cariño también está con mis cómplices: Claudia Ponce de León, Verónica Granados, Sergio Ricaño, Bárbara Vázquez Silvestri, Maia Fernández Miret, Yvonne Labiaga, Alejandra Sánchez, Margo Corona, Luis Miguel Costero, Mario Porras y Mauricio Márquez.

Comparto este logro con mi querida familia y les agradezco, a mis padres María y Francisco, su amoroso ejemplo; y a mis hermanos, Lourdes y Alonso, su constante solidaridad. Finalmente, con amor y reconocimiento, doy gracias a los tres pilares de mi vida: Rodrigo, Mateo y Juan. Gracias a su cariño, compañía y comprensión, pude dar este importante paso en mi desempeño profesional.

## Introducción

Mi interés por los murales que pintó José Clemente Orozco en el edificio la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) comenzó a partir de una imagen, que me pareció la más sugerente y, al mismo tiempo, inexplicable del programa mural: el animal pintado en *Las riquezas nacionales*. La figura zoomorfa me intrigó de varias maneras, ¿puede identificarse como un jaguar? ¿será una alusión patriótica? ¿qué expresan sus calidades gráficas? ¿porqué pintar un animal en el máximo tribunal de la nación? A estas interrogantes siguieron otras, que se preguntaban acerca de la posibilidad de conformar significados para unos murales que están dedicado a la noción de Justicia, con imágenes satíricas y alegorías de dos artículos de la Constitución de 1917, fundamentales para el reformismo revolucionario, el artículo 27 y el artículo 123 (Figs. 1 a 6).

La primera impresión que tuve de los murales de la SCJN fue ambivalente. Mientras que me pareció posible asociar varias imágenes con tópicos presentes tanto en la discusión pública de la década de los treinta, como iconografías de la propia obra de Orozco, como, el petróleo, la bandera de México, un jaguar, obreros, una bandera roja, fuego, etcétera; también experimenté inquietud ante mi incapacidad de identificar algunas imágenes y determinar el “mensaje” de los murales o establecer la forma en que se articulaban. Otro aspecto intrigante fue la cualidad artística de los murales, ¿cómo entender la expresividad plástica de Orozco? ¿qué relación puede leerse entre las pinturas y la arquitectura? La sofisticada configuración artística de estas pinturas se comunica a través de la tensión entre la espontaneidad de los trazos y la geometría que se intuye como base de las composiciones, el

volumen logrado por las veladuras en el muro, la sobriedad cromática interrumpida por destellos rojos, amarillos y blancos, entre otros colores. Desde mis primeras visitas a los murales me impactó el lenguaje plástico en el juego de significados.

Este programa mural, como los que lo anteceden, expresa la paradoja que suelen destacar los críticos e investigadores de la obra de Orozco: un aparente simbolismo manifiesto, que refiere a asuntos públicos, convive con representaciones de carácter enigmático, que parecen encerrar mensajes ocultos. Los murales de la SCJN ejemplifican un momento particular de la trayectoria de Orozco, cuando, después de más de tres lustros pintando murales, ha consolidado una estrategia artística que puede resumirse en una fórmula breve, aunque compleja: invención alegórica aunada a desarrollo de lenguaje expresivo. Esta estrategia provee a sus creaciones de la cualidad polisémica que el propio pintor identificó con la libertad artística, y que, en la década de los cuarenta, le permitió expandir sus horizontes artísticos hasta llegar a la especulación pura, .

¿Cómo significar las alegorías de Orozco? ¿Qué sentido dar a su lenguaje expresivo? Este trabajo académico se propuso trazar un marco de comprensión de la estrategia artística de Orozco, a partir de coordenadas que permiten acotar al objeto de estudio en sus determinantes históricas (culturales, políticas, artísticas, intelectuales) y, con ello, generar lecturas posibles de la obra. Para guiar este propósito, fueron útiles los parámetros teóricos expuestos por Roger Chartier para la historia cultural, cuando dice que el objeto esencial de esta “historia de la construcción de significados” reside “en la tensión que articula la capacidad inventiva de los individuos singulares o de las ‘comunidades de interpretación’ con los constreñimientos, normas, convenciones

que limitan lo que le es posible pensar y enunciar”.<sup>1</sup> Esta afirmación, vale para “una historia de las producción de las obras, inscritas en sus condiciones de posibilidad”, como para una historia de las prácticas de recepción, que son también producciones inventivas de sentido “operadas a partir de determinaciones múltiples” que definen lo que es pensable.<sup>2</sup> Para la historia cultural, uno de los retos fundamentales consiste en trazar el contexto epistemológico, social y político de una época, y con ello establecer el entramado que pueda explicar históricamente a un individuo y a los objetos culturales.

Chartier usa el concepto de cultura de dos maneras que se entrecruzan: primero, como las obras y gestos que, en una sociedad dada, atañen al juicio estético o intelectual; segundo, como las prácticas cotidianas que expresan la forma en que una comunidad, en un tiempo y espacio, vive y reflexiona su relación con el mundo y la historia.<sup>3</sup> En la presente tesis, formulo el análisis de los murales de José Clemente Orozco en la SCJN entendiendo esta obra como un producto cultural con una situación particular en el cruce de coordenadas: la evolución artística e intelectual del artista, las configuraciones estéticas e intelectuales de su tiempo, el mecenazgo estatal y el discurso público que interactuaron con el muralismo, la imaginarios colectivos que expresan aspiraciones sociales y la crítica contemporánea de la obra.

---

<sup>1</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, España, Gedisa, 1999 (Ciencias Sociales - Historia), X.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibid*, XI.

En este esquema, la “libertad del pintor” está condicionada por dependencias recíprocas expresadas a través de las configuraciones sociales a las que perteneció y que, necesariamente, conllevaron coacciones.

#### Orozco en 1940

En 1940, José Clemente Orozco recibió tres importantes encargos oficiales. Durante el segundo semestre, el presidente Lázaro Cárdenas solicitó al artista los murales que culminarían la transformación revolucionaria del antiguo santuario guadalupano de Jiquilpan, expropiado en 1931; también le pidió un programa mural para la nueva sede de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) en la Ciudad de México, y lo respaldó como emisario del arte moderno mexicano en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Si comparamos los tres grupos de murales que pintó Orozco en el año 1940-1941, se destaca que, en los murales pintados en Jiquilpan y en la SCJN, adquieren protagonismo motivos propios del repertorio iconográfico del nacionalismo estatal, como nopaleras, banderas tricolores y el binomio águila y serpiente. Además, ambos murales incluyen representaciones de una figura fundamental de la cosmovisión indígena americana: el jaguar. El mensaje plástico del mural portátil de paneles intercambiables *-Dive Bomber and Tank-*, pintado frente al público de la meca del arte moderno en Nueva York, tiene un carácter “internacional” que denuncia el belicismo e inhumanidad de la guerra europea que entonces llegaba a un punto crítico, con una propuesta artístico-política comparable a la del célebre *Guernica*.

En conjunto, estos murales convocan a reflexiones planteadas por el artista durante la década de los años treinta, entre ellas: el papel de las masas en la conformación

de la civilización contemporánea, la Conquista como hito de identidad, la misión ética y humanista de artistas e intelectuales, la definición de América y el arte americano, la vigencia del mito como relato para el presente. Paralelamente, Orozco afirmó su convicción de depositar en la expresión plástica el sentido último de su creación artística. El artista declaraba que el arte “en esencia” no debía verse afectado por los problemas –político, sociales, económicos- que aquejaban a la humanidad.<sup>4</sup> Sin embargo, es fundamental subrayar que las decisiones artísticas de Orozco no anularon ni relegaron la fuerza política de sus murales; en ellos se expresa el compromiso con las convulsiones de su época, tanto en el escenario nacional como internacional.

La obra plástica en la SCJN puede compararse con otros murales, realizados en los años treinta por artistas militantes de izquierda, en su mayoría caracterizados por una retórica político-social que sustenta demandas del proletariado industrial, que en esos años comenzaba a consolidarse como fuerza nacional. A pesar de las reservas que expresó públicamente o de la incompreensión, el arte de Orozco asume un compromiso social. La legibilidad abierta y pública de sus representaciones es posible a partir de correspondencias entre las imágenes plásticas y asuntos del imaginario político y cultural de su época. Orozco es sumamente exigente con el espectador, pero es indudable que el público contemporáneo encontró conexiones entre lo que veía en los murales y los sucesos contemporáneos. Sin embargo, la

---

<sup>4</sup> Carlos Rojas Juanco, “Habla José Clemente Orozco” en *Cima. Periódico mensual de Arte y Cultura*, México D.F., marzo 1942. 1-06-2. En la entrevista el artista dijo: “Hay muchos problemas que afectan a los hombres: problemas políticos, sociales, económicos, pero no afectan al arte en esencia”.

estrategia artística de Orozco fue distinta a la de los pintores identificados con el realismo social. Este artista no concibe la realidad en un solo sentido o explicable mediante una causa, su trabajo demuestra interés por las paradojas, por la complejidad existencial y por la capacidad del arte de contribuir a la transformación humanista. Orozco fue reconocido como un pensador crítico de los sucesos contemporáneos, con una aguda conciencia de los avatares del ser humano en el drama histórico y ante la modernidad.

Como parte del problema central de esta tesis -el estudio de la invención alegórica en las pinturas murales de la Suprema Corte de Justicia de la Nación- se analizará el proceso creativo de las pinturas, los debates en torno a sus imágenes, así como el análisis del proyecto arquitectónico de la SCJN y su relación con el programa mural. Estos fueron los primeros murales que se pintaron en el edificio y es triste reconocer que, actualmente, son medianamente conocidos, escasamente estudiados y prácticamente olvidados en el circuito artístico del centro histórico de la Ciudad de México. Un síntoma de la incompreensión que se cierne sobre el programa mural de la SCJN es que, en 2017, año conmemorativo del centenario de la Constitución de 1917, los murales de Orozco no figuraron en el imaginario celebratorio. La temática establecida por el propio autor –es decir, que representan artículos constitucionales- se perdió en el tiempo y, en la actualidad, no se menciona en los comentarios de la obra.

En su momento, los murales recibieron un puñado de reseñas y reflexiones críticas en periódicos y revistas, una parte de ellas motivadas por una polémica suscitada antes de que las pinturas fueran inauguradas oficialmente. Los conceptos

expresados por el artista en la defensa de sus murales constituyen un valioso material para entender las motivaciones del pintor. El primer y único análisis pormenorizado de estos murales se debe a Justino Fernández, publicado en *José Clemente Orozco. Forma e Idea* (Porrúa, 1942). El historiador del arte conforma su interpretación identificando los temas expuestos en la obra –la lucha proletaria, las riquezas nacionales, la conciencia, la justicia de los hombres y la justicia metafísica, así como calificando el lenguaje plástico e intención artística de las pinturas– bizantinismo, síntesis realista, subordinación del color al tema, equilibrio de las fuerzas mecánicas-. Para Fernández, el aspecto esencial de la obra analizada es la forma en que el artista crea un “mundo lírico” con temas que emanan de la realidad pero que pasan, como por “obra de encantamiento, al mundo de los valores espirituales y eternos”.<sup>5</sup> La constante en el discurso crítico de la obra de Orozco es la referencia a ese “encantamiento” que transmuta la realidad; una alquimia lograda mediante dosis de alegoría, sátira y expresividad.

#### La alegoría en la tradición artística occidental

La alegoría se ha estudiado extensamente en el campo literario, donde se le clasifica como una figura retórica. En términos esquemáticos, una alegoría tiene una naturaleza dualista: dice una cosa y significa otra.<sup>6</sup> Los matices de este concepto se entienden en el contexto de los debates acerca de cómo es, o debe ser, la relación, y

---

<sup>5</sup> Justino Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e Idea*, México, Librería de Porrúa Hnos. y Cía., 1942, 111.

<sup>6</sup> Samuel R. Levin, “Allegorical Language” en *Allegory, Myth and Symbol*, Edited by Morton Bloomfield, Cambridge, Harvard University Press, 1939, 23.

el compromiso entre el lenguaje y aquello que expresa. La complejidad de la alegoría se despliega en su propia historia, pues supone una práctica cultural antigua. En *Imágenes simbólicas*, Ernst Gombrich explica que antes del siglo XIV nada rebatía el predominio de la palabra en la alegoría medieval.<sup>7</sup> Se consideraba más efectivo el diagrama inscrito y la figura con rótulo que la encarnación puramente visual de una idea. Durante el Renacimiento revivió la especulación tardo helenística acerca de los misterios ocultos en la escritura jeroglífica egipcia, que sólo los iniciados podían descifrar.<sup>8</sup> Asimismo, los neoplatónicos renacentistas atribuyeron a la visión una vía de conocimiento superior, equiparando la aprehensión inmediata del símbolo visual a la forma en que la inteligencia vislumbra la verdad. En esta época, se visualizaron ideas recurriendo a motivos, deidades y mitos grecolatinos y la alegoría se elaboró al modo clásico. Según Gombrich, para la visión neoplatónica la reiteración de personificaciones en el arte, la poesía y la retórica permitía profundizar en la Idea.<sup>9</sup>

Para trazar el proceso de conformación de una tradición alegórica, el primer tratado que debe mencionarse es *Emblemata* (1531) del jurisconsulto italiano Andrea Alciato,

---

<sup>7</sup> E. H. Gombrich, *“Icones Symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”* en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1972, 224.

<sup>8</sup> María del Carmen Alberú, *“Iconografía en el siglo de las luces: el tratado de Gravelot y Cochin”* en María del Carmen Alberú, *et. al., La ciencia de las imágenes: a propósito de la iconología por figuras de Gravelot y Cochin*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 14. El enorme interés por los jeroglíficos egipcios se alimentó del tratado *Hieroglyphica*, una obra traducida al griego y después al latín y atribuida al discutido autor Horapolo, del que se cree fue un humanista egipcio que enseñó en Alejandría en el siglo V d. C.

<sup>9</sup> Gombrich, *“Icones Symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”*, 246.

quien reunió y ordenó numerosos *emblemas*, presentados mediante un título, una frase explicativa y una imagen “descriptiva”. Sin embargo, será hasta la publicación de la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa cuando se puede hablar de una “iconología” propiamente dicha, es decir “una descripción ordenada de las figuras mediante la cual era posible significar visualmente diferentes conceptos”.<sup>10</sup> Este influyente tratado pictórico –usado en la Academia de San Carlos en México desde su fundación hasta el siglo XIX- presenta “figuraciones” plenas de ingenio y agudeza, además de erudición histórica y dominio de la crítica.<sup>11</sup> El manual de Ripa fue una fuente indispensable para oradores, poetas, escultores, pintores, autores de medallas y de poemas dramáticos. Mediante el estudio de este tratado, los artistas llegaban a conocer a detalle el lenguaje simbólico. Ripa formuló la regla que legitimaba, tanto en la forma como en el significado, la autoridad de la antigüedad clásica:

Las imágenes con las que se pretende dar a entender algo distinto de lo que ve el ojo no tienen regla más breve ni general que la imitación de los testimonios que se conservan en los libros, las monedas y los mármoles de los ingeniosos latinos y griegos o de pueblos más antiguos que inventaron este artificio.<sup>12</sup>

Este tratado perteneció a una tradición emblemática que usó las imágenes como metáforas de una realidad más alta e invisible que *explicaba* la íntima relación entre

---

<sup>10</sup> *Ibid*, 16.

<sup>11</sup> Jaime Cuadriello, “La iconología y el caballero Cesare Ripa” en *La ciencia de las imágenes: a propósito de la iconología por figuras de Gravelot y Cochin*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 26. Las “figuraciones” de Ripa tomaron prestado de distintas y antiguas tradiciones figurativas, tales como la medallística, la numismática, la criptografía, la jeroglífica y la mnemotecnia. *Ibid*, 27.

<sup>12</sup> Cesare Ripa citado en Gombrich, “*Icones Symbolicae*. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”, 227.

el Universo y la existencia humana.<sup>13</sup> Jaime Cuadriello describe las personificaciones rodeadas de atributos de la *Iconología* de Ripa como “espejos del ser humano en todas sus edades y situaciones”.<sup>14</sup> Estas figuras, que se usaron en la corte y en la Iglesia, y aún en los centros de enseñanza, entrañaban un sentido moral, sacro y político.<sup>15</sup>

El triunfo de la razón en el siglo XVIII cambió el enfoque de la finalidad alegórica. La mentalidad ilustrada ya no entendió a la naturaleza “como un jeroglífico que había que descifrar” sino como una fuente de conocimientos concretos.<sup>16</sup> Hacia finales de siglo, se impuso la desconfianza ante las figuras “extrañas o monstruosas” y los lenguajes enigmáticos y oscuros. Fue entonces cuando la *Iconología* de Ripa se calificó de “esotérica” y se trastocó su esquema original de implicación simbólica.<sup>17</sup> El cambio de paradigma alegórico en el siglo de la Ilustración se ejemplifica con la *Iconología* (1791) de Gravelot y Cochin, donde se reconoce la importancia de la alegoría como medio de instrucción, pero también se subraya la importancia de la alegoría como “lengua universal” del arte:

En la poesía, en la pintura, en todas las artes que hablan a la imaginación, y cuyo objeto es instruir y agradar, *es siempre bajo el velo de la alegoría como la moral presenta a los hombres verdades consoladoras y preceptos útiles.* [...] La comprensión de la alegoría se logra

---

<sup>13</sup> Alberú, “Iconografía en el siglo de las luces: el tratado de Gravelot y Cochin”, 11.

<sup>14</sup> Cuadriello, “La iconología y el caballero Cesare Ripa”, 27.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> Julián Gallego citado en Alberú, 13.

<sup>17</sup> *Ibid*, 16 y Cuadriello, 29.

mediante el conocimiento profundo de los atributos y de los emblemas imaginados por los antiguos que han sido consagrados por el uso. El estudio de esta ciencia, que se denomina iconología no sólo sirve para explicar las figuras colocadas sobre los monumentos antiguos, las medallas y las piedras grabadas, sino que indica también cuáles son los seres morales o metafísicos que se deben escoger para conceder a la alegoría la expresión, el sentimiento y el carácter poético que le es propio [...] *La alegoría, para servir de lengua universal a todas las naciones, necesita ser clara, expresiva y elocuente.*<sup>18</sup>

Esta *Iconología* mantiene la asociación de la alegoría con la figura humana y el tema histórico-mitológico a través de la tradición clásica, pero evita explícitamente el mensaje oculto, contrapuesto a las cualidades de “claridad, expresividad y elocuencia”. A mediados del siglo XVIII, Winckelmann propuso la regeneración del arte a través de una reconstrucción del sistema de alegorías, enfatizando aquellas derivadas de la épica y mitología clásicas. Generalmente, los personajes tomados de este repertorio se asociaban con ideas específicas.

A fines del siglo XVIII e inicios del XIX, la alegoría experimentaba una doble condición: era la expresión misma del basamento artístico occidental pero también se le acusaba de ser anacrónica para los fines del arte. Gombrich imputó a las academias de arte que las alegorías se vaciaran de significado al enfatizar la forma

---

<sup>18</sup> Gravelot y Cochin, *Iconología*, Traducción, índice de atributos y notas María del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana Departamento de Arte, 1994, 14. Subrayado IRM. La edición original en francés es de 1791. A partir de 1866 fue conocida en México a través de la traducción de Luis G. Pastor y su publicación en fascículos periódicos. No es posible encontrar la obra completa en idioma castellano. La edición mexicana de Gravelot y Cochin contó con litografías de Hipólito Salazar. El estudio indispensable, por profundo y erudito, sobre la *Iconología* de Gravelot y Cochin en el medio artístico mexicano del siglo XIX se debe a Fausto Ramírez: “Una iconología publicada en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, Num. 53, 1983.

sobre el contenido e identificar lo abstracto con lo general. Según este autor, la convención de usar figuras alegóricas en las esquinas de los monumentos y en los frontones de museos y edificios financieros derivó en la facultad de hacer las imágenes tan invisibles como las abstracciones que se suponía simbolizaban. Esta concepción “anémica” de la alegoría detonó la búsqueda de alternativas en el medio artístico.<sup>19</sup> Los filósofos alemanes acudieron al *símbolo* para renovar la aureola de misterio y proponer mayor inmediatez de la experiencia. Diversos autores coinciden que la distinción entre alegoría y símbolo planteó un problema central en la estética romántica. Mientras la tradición precedente estuvo caracterizada por un modo de expresión alegórico, el nuevo arte se proclamó *simbólico*. Escritores como Goethe y Schelling menospreciaron la capacidad expresiva de la alegoría porque la consideraban distante de la idea que pretendía transmitir. Para ellos, mientras que la alegoría “señala” hacia la idea, como canal de comunicación de lo discursivo; el símbolo *es* lo que representa. Es decir, la forma del símbolo concretiza la idea.<sup>20</sup>

Los románticos consideraban que los personajes clásicos no eran capaces de expresar un contenido espiritual profundo. Ellos buscaban modelos simbólicos en la religión cristiana, en distintos sistemas filosóficos y en la naturaleza. El carácter y función del arte como lenguaje mediante el cual se comunican verdades inefables fue fundamental para ellos por lo que intentaron restituir esta cualidad a través del símbolo, que se identificaba con la esencia, mientras que la alegoría sólo mostraba la

---

<sup>19</sup> Gombrich, “*Icones Symbolicae...*”, 283

<sup>20</sup> Gunnar Berfelt, “On Symbol and Allegory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 2 (Winter, 1969), 202.

idea, generada en términos intelectuales y discursivos. Goethe escribió: “el verdadero simbolismo [...] donde lo particular representa lo más general, no como un sueño o una sombra, sino como una súbita revelación viva de lo Inescrutable”.<sup>21</sup> Murray Krieger afirma que Herder, Schiller, Goethe, Schelling y Novalis, entre otros, vieron la alegoría como dualista (separando entidades, conceptos y palabras) y al símbolo como monista. Sólo en el símbolo se lograba la unión entre sujeto y objeto, hombre y naturaleza. Es decir, entendían la alegoría como un instrumento que distanciaba al lenguaje del significado, mientras que al símbolo le atribuían el poder de participar y fundirse con el significado. Por su parte, Cuadriello explica que, si bien el romanticismo puso en crisis los cartabones simbólicos de la Ilustración, las distintas vertientes del simbolismo de finales del siglo XIX “acabarían por desterrar de su universo visual las personificaciones tradicionales”.<sup>22</sup>

En el siglo XX, la alegoría renovará su capacidad expresiva a través de la vanguardia europea, especialmente del Surrealismo, donde se asumirá plenamente la dualidad alegórica como lenguaje visual autónomo, libre de connotaciones textuales. A mediados de ese siglo, la teoría de la alegoría alcanzará un punto culminante en el pensamiento del filósofo alemán Walter Benjamin, quien consistentemente la definió a lo largo de su obra –de la alegoría barroca a la alegoría baudeleriana– en términos culturales y ontológicos.<sup>23</sup> En *El origen del drama barroco alemán*, publicado en 1928

---

<sup>21</sup> Murray Krieger, “A waking dream” en *Allegory, Myth and Symbol*, 6.

<sup>22</sup> Cuadriello, “La iconología...”, 30.

<sup>23</sup> Bainard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, No.22. *Special Issue on Modernism*, Duke University Press, invierno 1981, 109-122. Consultado en *JStor*, 24 abril 2012.

pero divulgado hacia la década de los años cincuenta, Benjamin discutió la diferencia entre alegoría y símbolo, entre clasicismo y barroco, y afirmó el carácter dual, oscuro y ambiguo de la alegoría barroca.

### El lenguaje alegórico en la pintura pública de Orozco

Como arte de vocación pública, el muralismo mexicano se desarrolló bajo una demanda de “transparencia” en el mensaje político. Se esperaba que las pinturas murales permitieran una lectura compartida, que sus representaciones fueran “didácticas” y que sus temas se derivaran de los grandes problemas nacionales. En la historiografía del movimiento muralista en México, encontramos interpretaciones ideológicas de los murales, que demuestran transparencia y claridad en el mensaje histórico y político, así como en el compromiso social. También hay lecturas de mayor profundidad crítica, que descubren diversos estratos de complejidad conceptual. Octavio Paz explicó los niveles de significación de este arte reconociendo su ubicuidad, entre “la plaza y la alcoba”.

Doble rostro del arte de este periodo: el arte público y la poesía secreta, la plaza y la alcoba, la multitud y el espejo. Simetría inversa.<sup>24</sup>

En cuanto a la obra de Orozco, sus decisiones artísticas fluctuaron entre sus raíces académicas y la ambición de dar a sus creaciones un alcance universal y moderno. En menor medida, también conocemos la tensión –política e ideológica- que implicó su trabajo bajo el patrocinio estatal e institucional. La ambivalencia es una de las

---

<sup>24</sup> Octavio Paz, “Re / visiones: la pintura mural” en *Octavio Paz. Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas. Edición del autor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Círculo de Lectores. Letras Mexicanas), 215.

características fundamentales de la obra que aquí se abordará. Así también en sus representaciones, que pueden considerarse claras y directas o herméticas. Orozco se ocupó en distinguir mediante la técnica cada campo discursivo, por lo general también delimitados por el espacio arquitectónico que ocupan. Renato González Mello ha explicado la correspondencia entre técnica y representación en la obra de Orozco.

La diferencia es de género: alegoría y caricatura; de procedimiento: ortodoxia y transgresión; también lo es de gama: color y blanco y negro.

La manera de trabajar por opuestos alude a distintos ámbitos de la realidad humana: “el blanco y negro es el presente ‘real’, el color es la Idea”.<sup>25</sup> El tratamiento del lenguaje metafórico se ajusta a esta lógica. En sus murales, Orozco subvierte la tradición iconográfica para comunicar su crítica a la “realidad”; genera alegorías para proyectar mensajes universales. La distorsión de alegorías consagradas se encuentra, por ejemplo, en caricaturas pintadas en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) donde parodió a la Ley, la Justicia y la Libertad para señalar la ilegalidad, injusticia y falta de libertad de su entorno social; estas imágenes son consecuentes con la tradición de caricatura política decimonónica y afines a la radicalidad contemporánea del discurso político.

Simultáneamente, el artista afirmó su posición respecto del debate –interno al campo del arte- de la representación alegórica, pues desacreditó a la convención clasicista como canal de verdades superiores. José Clemente Orozco fue un artista que

---

<sup>25</sup> Renato González Mello, “José Clemente Orozco en blanco y negro” en *El color en el arte mexicano*, George Roque, Coordinador, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, 235 y 238.

entendió cabalmente el alcance significativo de la alegoría, integrando a su poética la ambigüedad, la indefinición y la complejidad significativa. Buena parte de la oscuridad de su obra se cifra en este tipo de configuración dualista, que llevó a sus críticos a calificarlo de filósofo y poeta. Las alegorías herméticas han atraído investigaciones que buscan respuestas en sistemas de ideas y en el pensamiento filosófico. En el ámbito académico contemporáneo, se ha ampliado el conocimiento de la obra de Orozco a la luz de la tradición esotérica (Teosofía y simbología masónica), de los conceptos de la filosofía nietzscheana planteados en *El nacimiento de la tragedia*, de la teoría de Walter Benjamin acerca de la alegoría barroca y el expresionismo alemán.<sup>26</sup> La convivencia de las alegorías con el discurso en “blanco y negro” complica el juego de interpretaciones, llevando al espectador de la claridad a la oscuridad, del pasado al presente, de la oratoria a la meditación, del lenguaje literal a la metáfora, del mito a la Historia, a la Filosofía.

Dos ingredientes fundamentales de las alegorías en el arte público de Orozco son la Historia y el mito. Desde su vínculo con el grupo Delfico de Nueva York, el artista confirmó la trascendencia de los principios de la mitología clásica para entender el presente y brindar un camino espiritual a la humanidad. El primer gran esfuerzo de Orozco de concentrarse en el mito como argumento para el presente está plasmado en el muro ojival de Frary Hall en Pomona College, donde dio protagonismo a Prometeo. Poco después, en la *Épica de la civilización americana* que pintó en Dartmouth College recuperó la saga de Quetzalcóatl para exponer sus ideas sobre

---

<sup>26</sup> Este campo de estudio cuenta con las valiosas aportaciones de Fausto Ramírez, Renato González Mello, Sofía Anaya y Rita Eder.

el liderazgo, su ética y destino. A su retorno de Estados Unidos, pintó en Guadalajara obras donde recurrió nuevamente al diálogo entre la “realidad” histórica y la “ficción” mitológica. En el programa que desarrolló en el Hospicio Cabañas en Guadalajara asocia imágenes de la Conquista con el totalitarismo castrense y expresa una vía humanista a través del Hombre en llamas de la cúpula, que se ha relacionado con el mito de Ícaro; en el Palacio de Gobierno opone el heroísmo visionario y libertario de Hidalgo a la parodia de un tribunal fascista.

En la SCJN, el pintor volvió a recurrir al mito y a la historia como medios de configuración alegórica; aunque estas formas narrativas son menos evidentes que en sus murales anteriores, podríamos decir que son presencias veladas. En esta tesis se alegará que la zona “espectral” que se reconoce en una pintura mural permite encaminar la lectura hacia consideraciones filosóficas de la idea de pasado. Asimismo, se propone como eje fundamental de la interpretación el protagonismo de un felino, un ícono que Orozco usó previamente en su mural alegórico en Jiquilpan. El personaje zoomorfo, definitivo para la cosmovisión indígena americana, también tiene un lugar importante en concepciones artísticas y culturales que discuten la prehistoria de la humanidad como tiempo y espacio original de la creatividad artística. Este aspecto tendrá centralidad en nuestra discusión.

La historiadora del arte Rita Eder ha aportado claves teóricas para explicar la alegoría en la pintura de José Clemente Orozco a partir de la década de los treinta. Para Eder, la estancia del artista en Estados Unidos fue fundamental en el itinerario de su desarrollo de un lenguaje moderno, especialmente respecto a la representación

de la Historia.<sup>27</sup> La consideración crítica de que su pintura es “misteriosa” e “inexplicable” – concepción identificada, según Eder, con la crítica de arte moldeada por las ideas de Clement Greenberg- llevó a la autora a buscar explicaciones en el contexto de la modernidad filosófica, donde encontró una cercanía reveladora entre la teoría de la alegoría de Walter Benjamin presentada en *El origen del drama barroco alemán* y el lenguaje metafórico desarrollado por Orozco después de 1930, cuando se alejó del paradigma clasicista y afirmó una forma de expresión barroca.<sup>28</sup>

El cuadro de características del Barroco elaborado por Heinrich Wölfflin en 1915 (publicado en *Principios de Historia del Arte*), actualmente un punto de referencia para estudiar aquel período, sirvió a Eder para situar la pintura de Orozco. Según Wölfflin, el clasicismo y el barroco corresponden a dos visiones del mundo antagónicas, diferencia que se manifiesta en los rasgos estilísticos. El primero es lineal, muestra figuras sólidas, formas permanentes, medibles, finitas y completas en sí mismas; mientras que el segundo es pictórico, de apariencia cambiante, formas abiertas y el conjunto de las partes se subordina a un tema dominante. La obra de Wölfflin (*Renacimiento y Barroco*, Munich, 1888) sentó las bases para el redescubrimiento del Barroco en el siglo XX, sobre todo a partir del aniversario

---

<sup>27</sup> Rita Eder, “Against the Laocoon: Orozco and History Painting” en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College, W.W. Norton & Company, 2002, 233.

<sup>28</sup> *Ibidem*. La autora consigna que Justino Fernández definió el arte de Orozco como simultáneamente clasicista y barroco, en su libro *Prometeo* (México, editorial Porrúa, 1945, 215).

luctuoso de Luis de Góngora (1561-1627) en 1927.<sup>29</sup> La obra de Benjamin fue germinal en el examen crítico que permitió que el Barroco trascendiera el siglo XVII, cuando estableció identidades entre el Barroco y el Expresionismo de su tiempo.<sup>30</sup>

nuestro presente refleja, hasta en los detalles de la práctica artística, ciertos aspectos del talante espiritual del Barroco.<sup>31</sup>

Asimismo, la oposición entre barroco y clasicismo forma parte del repertorio de la historiografía del arte y la crítica cultural alemanas durante las primeras tres décadas del siglo XX.<sup>32</sup> Hacia la segunda mitad de esta centuria comenzaron a darse los cambios de connotación del concepto barroco: de lo peyorativo a lo elogioso, de una evaluación subjetiva general a un conjunto de rasgos específicos y de un adjetivo sin referente histórico preciso hasta designar la totalidad de una cultura.<sup>33</sup> Eder distingue la convivencia del clasicismo, el barroco y el expresionismo en la obra de Orozco. Si bien el andamiaje de sus composiciones continúa apoyándose en una concepción clásica, las características estilísticas que afloran en los años treinta van en otro sentido: indefinición en los límites de las figuras y las superficies, así como una

---

<sup>29</sup> Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1996, 30.

<sup>30</sup> La concepción de un barroco transhistórico fructificó especialmente entre las letras latinoamericanas. Como representantes de esta tendencia, pueden mencionarse al catalán Eugenio D'Ors y su libro *Du Baroque* (1934); más tarde, Alejo Carpentier, en *Concierto barroco* (1974), denominó al Barroco como una "constante del espíritu". Vid. Bustillo, *Barroco y América Latina*.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, 1990 (Humanidades / Teoría y Crítica Literaria), 40.

<sup>32</sup> Eder, "Against the Laocoon", 234.

<sup>33</sup> Bustillo, *Barroco y América Latina*, 30.

imagen inestable del mundo. El historiador y crítico Justino Fernández resumió la complejidad pictórica de Orozco de esta etapa usando el término “bizantinismo”.<sup>34</sup> La intensificación de estos rasgos, además de la exageración de la forma y la presencia de un *pathos*, vinculan la concepción moderna del Barroco con el Expresionismo, entendido también ampliamente, como aquel que incluye y trasciende al movimiento vanguardista alemán.<sup>35</sup> Walter Benjamin ubicó en el Barroco -y por analogía en el Expresionismo- el ámbito propio de la expresión alegórica.

La ambigüedad, la multiplicidad de sentido es el rasgo fundamental de la alegoría; en el Barroco están orgullosos de la abundancia de significados<sup>36</sup>.

Para el análisis de la obra de Orozco, Eder se centró en las cualidades que el filósofo encontró en la alegoría: invención, ambigüedad, misterio y oscuridad.<sup>37</sup> Estas características se resumen en el concepto de lo “grotesco”, que a su vez remite a “lo escondido” y “lo críptico” por su asociación con palabras como “caverna” y “gruta”.<sup>38</sup> Aun cuando reconocemos que es imposible que Orozco supiera de los escritos de Benjamin, la teoría del filósofo me parece apropiada para explicar el carácter hermético y expresivo de las configuraciones artísticas del pintor mexicano.

---

<sup>34</sup> Fernández, *Orozco. Forma e Idea*, 107.

<sup>35</sup> Eder recurre a Octavio Paz (“Ocultación”) para incluir la definición de un expresionismo de “amplio espectro”, que incluye a Grünewald, Goya, El Greco, Miguel Ángel, en “Against the Laocoon”, 234.

<sup>36</sup> Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 170.

<sup>37</sup> Eder, “Against the Laocoon”, 233

<sup>38</sup> Benjamin, *Ibid*, 164.

Así como las alegorías dialogan con el discurso público, también se proyectan hacia regiones insondables y las categorías de análisis propuestas por Benjamin resultan útiles para explicar esta realidad de la obra de Orozco.

Distopía del archivo y una ruta crítica. Apuntes sobre la “verdad” de Orozco

Es conocida la imposibilidad de acceder al archivo que resguarda los papeles de José Clemente Orozco. La virtual ausencia de fuentes primarias sobre el artista puede considerarse una seria limitante a la investigación; y así se experimenta en aspectos puntuales, como cuando no se cuenta –si es que existe- con el contrato original de los murales, lo que impide saber quién decidió la temática de los mismos. Sin embargo, esta percepción negativa se matiza si pensamos que esta falta puede subsanarse parcialmente con fuentes secundarias, antologías, compilaciones epistolares y testimonios de actores contemporáneos al artista. Diversas de estas fuentes incluyen informaciones útiles, referencias a reseñas críticas o entrevistas que pueden rastrearse en la hemeroteca, así como versiones editadas de correspondencia personal u oficial y, con suerte, hasta se encontrarán imágenes que ayuden a reconstruir el proceso creativo de los murales de la SCJN. Estas circunstancias de la investigación, llevan a reflexionar acerca de la manera en que se ha configurado la metodología de estudio e interpretación de José Clemente Orozco y su obra; y también a preguntarnos cómo cambiaría la imagen construida por críticos y académicos si el mítico archivo se abriera al público. Tal vez podrían verificarse, o consolidarse, hipótesis acerca las relaciones políticas del artista y saber más de sus lecturas y bagaje intelectual, sobre el que, hasta ahora, se especula. Uno de los principales desafíos para estudiar a este pintor es su legendario “silencio” ante sus motivaciones e intenciones artísticas; esto nos obliga a tejer una red -social, artística,

intelectual- que soporte el ejercicio interpretativo. Por otro lado, el apego a las fuentes primarias quizás hubiera prevenido de imaginar la intervención de diversas ideas y actores en las concepciones artísticas de Orozco.

Otra circunstancia con la que se topó la investigación fue que, después de un largo peregrinar burocrático, solicitando permisos a las instancias correspondientes, encontré un expediente vacío donde debieran resguardarse los documentos y planos arquitectónicos originales del concurso y construcción del edificio de la SCJN. En los repositorios documentales del Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales (INDAABIN), el archivo donde corresponden estas fuentes, no se tiene noticia del paradero de estos valiosos documentos. Esta desaparición, sin embargo, dejó huellas y a partir de éstas puede reconstruirse la historia - no exenta de giros inesperados- del extravío de los contratos y planos (Anexo 1). Las pistas apuntan a que, si no fueron destruidos, podrían estar durmiendo el sueño de los justos en algún archivo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Lamentablemente, no tuve la suerte de encontrarlos allí; afortunadamente, el Sistema Nacional de Fototecas resguarda la fotografía de un plano arquitectónico de la planta de la SCJN, de Antonio Muñoz García.

Los parámetros de apreciación crítica de la obra del artista comenzaron a fincarse desde la segunda década del siglo XX, multiplicándose en los siguientes años, con textos de José Juan Tablada, Jean Charlot, Anita Brenner, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Jorge Juan Crespo de la Serna, José Pijoan, Lewis Mumford, Walter Pach, MacKinley Helm, Laurence E. Schmekebier, Paul Westheim, Alma Reed, José Guadalupe Zuno, Antonio Rodríguez, Edmundo O'Gorman, Bernard Myers, David

W. Scott, Octavio Paz y más. Esta tesis concedió atención especial a dos autores próximos a Orozco y su obra en los años que nos atañen: Justino Fernández y Luis Cardoza y Aragón.

Desde mi punto de vista, el estudio académico contemporáneo de Orozco y su obra tienen un año notable en 1983, cuando, con motivo del primer centenario del natalicio del artista, se publicó *Orozco. Una relectura*, un libro que reúne ensayos de investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Enfoques metodológicos y críticos presentados en esta publicación marcaron una nueva época en el estudio del artista. Destaco el ensayo de Fausto Ramírez, quien dio relieve al simbolismo y las ramificaciones esotéricas como referentes de significados en la obra temprana de Orozco. Rita Eder, plantó consideraciones seminales sobre las características del estilo y la iconografía, adentrándose en el contenido ideológico de los murales; Alicia Azuela, centró su atención en un tema que ha dado frutos en décadas recientes: la obra de Orozco en Estados Unidos y su recepción crítica; y Jorge Alberto Manrique, cuya perspectiva histórica aboga por la apertura de la obra para construir los significados que necesitamos comunicar. Manrique escribió: “Personalmente pienso que conocemos, sí, más acerca de Orozco, pero no que de ahí se pueda deducir que conozcamos mejor su obra. El saber más cosas no es el conocer mejor. Pero sí el saber más cosas nos permite apoyar mejor lo que necesitamos decir. Cada uno. No creo, pues, que caminemos hacia ese conocimiento absoluto [...] ese

saber más cosas nos da la posibilidad de reentablar el diálogo con su obra. Nos permite enriquecernos al abrir el abanico de las infinitas válidas lecturas posibles”.<sup>39</sup>

Para “saber más sobre Orozco” es indispensable conocer el trabajo de investigación y curaduría de Renato González Mello, con numerosas publicaciones que estudian, con profundidad y justicia, la compleja y rica obra del artista, en estrecha relación con su tiempo y sus problemas. El abanico de propuestas interpretativas de la obra de José Clemente Orozco presenta una variedad de ángulos: modernidad artística, evolución intelectual y espiritual en México y en Estados Unidos, identidad como muralista posrevolucionario, iconografía y discurso público, desarrollo de la alegoría, sentido que dio a la historia y al mito, lenguaje expresionista, sutilezas de su iconografía, modernidad en su obra de caballete, sátira pictórica, relación entre murales y arquitectura, sensibilidad surrealista en ciertas obras, relaciones entre Orozco y otros artistas modernos (Max Beckmann, Jackson Pollock, Pablo Picasso), lecturas de género de representaciones femeninas, entre las líneas de trabajo más relevantes. Estas aproximaciones académicas se deben a distintas generaciones de estudiosos, que sustentan una variedad de perspectivas metodológicas: Hans Hauser, Jacqueline Barnitz, Laurance Hurlburt, Xavier Moyssén, Teresa del Conde, Stephen Polcari, Sofía Anaya Wittman, Jacquelynn Baas, Karen Cordero, Dawn Ades, Anna Indyk-López, Catha Paquette, Diane Miliotes, James Oles, Mary Coffey, Louise Noelle Grass, Leonard Folgarait, Álvaro Ochoa Serrano, Idalia Sautto y Dafne Cruz Porchini. Mi trabajo debe mucho a las aportaciones de Renato

---

<sup>39</sup> Jorge Alberto Manrique, “Orozco y la crítica” en *Orozco: una relectura*, México, UNAM, 1983, 171.

González Mello, Rita Eder y, por supuesto, Raquel Tíbol, quien legó testimonios, análisis y antologías documentales fundamentales para el estudio de Orozco. En este recuento, necesariamente incompleto, incluyo dos instituciones, que trabajan a favor de la preservación, divulgación y estudio de la obra del pintor jalisciense: el Museo de Arte Carrillo Gil y el Instituto Cultural Cabañas. También destaco un par de exposiciones entre tantas que se han realizado sobre el artista: *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, presentada en museos de Estados Unidos y México en 2002-2003, y *Orozco. Pintura y Verdad*, inaugurada en el Hospicio Cabañas en 2010, una exhibición que ofreció una visión integral del artista y reunió en un catálogo valiosas imágenes de la obra, con comentarios de Ernesto Lumbreras. Sobra decir que el aprendizaje que obtuve de autores, curadores y críticos me permitió construir el problema epistemológico que presento en esta tesis y que responde a mi necesidad de explicar el mecanismo de creación alegórica y expresiva en Orozco. Todas esas reflexiones, puntos de vista y preguntas, alentaron, en el espacio íntimo de la lectura, respuestas propias al enigma que plantea un personaje capital en la historia del arte moderno mexicano.

#### Contenido de la tesis

La tesis consta de tres capítulos. En el primero, se encuentra la información y análisis relativos al edificio de la SCJN, la historia del encargo mural y una primera perspectiva del proceso creativo de la obra pictórica, a partir de los elementos formales que unifican al programa: la composición, el plan cromático y el diálogo que establecen las pinturas con el espacio arquitectónico. Para hablar del edificio, el argumento situó este proyecto oficial en el campo del debate arquitectónico vanguardista en México, y se comparó con otros inmuebles internacionales, de

carácter burocrático judicial. Sobre el proceso creativo podemos anticipar que los bocetos y estudios compositivos, así como las opiniones críticas sobre la obra de Orozco -por ejemplo, de Jorge Cuesta-, permitieron profundizar en la importancia que el artista concedió a conceptos artísticos de larga tradición, como la belleza y el fundamento clásico. El capítulo cierra con el análisis de las polémicas que suscitaron los murales, con sus actores y posiciones en el debate. Este episodio brinda parámetros que permiten establecer las fuerzas en tensión en el campo artístico en México a inicios de 1940.

El segundo capítulo presenta análisis pormenorizados de cada mural y construye lecturas en distintos niveles de significación, que se superponen como las veladuras de pintura en un fresco. En los murales alegóricos se propone una interpretación que se funda en los asuntos tratados en los artículos 27 y 123, presentes en el discurso político contemporáneo y las condiciones sociales y políticas del país. En estos murales, también se identifica la presencia del mito y de la Historia, como vías para presentar reflexiones de corte universalista y filosófico. En los murales satíricos, se discute la noción de Justicia a partir de una crítica puntual al poder judicial, así como la referencia a una idea de justicia trascendente. Los significados atribuidos a los murales se enmarcan con distintos ámbitos de referencia, entre ellos el discurso constituyente de 1917, la caricatura política de la prensa de oposición a finales del siglo XIX y principios del XX, concepciones sociales que conforman un “imaginario colectivo” y meditaciones sobre las ideas de subsuelo y riqueza nacional, así como disquisiciones sobre fantasmas, alusiones a la mitología grecolatina y a la filosofía historicista.

El tercer capítulo, propone una interpretación cultural del animal que protagoniza el mural *Las riquezas nacionales*, la pintura que presenta, en mi consideración, la alegoría fundamental del programa mural. En esa representación, Orozco otorgó el papel decisivo a un felino, un ícono que se abordó atendiendo a distintos ángulos de análisis que sirven, entre otros fines, para explorar la noción de “expresión”. Buena parte de este capítulo, se apoya en las perspectivas críticas de Justino Fernández y Luis Cardoza y Aragón, quienes mantuvieron una estrecha convivencia y complicidad intelectual con Orozco en los años que aquí interesan. Estos autores esclarecen la comprensión de problemas artísticos y filosóficos, así como el alcance del lenguaje expresivo en la obra del artista. También encontré útiles textos tempranos del historiador Edmundo O’Gorman, en los que construye las bases filosóficas de un humanismo de cepa americana, como parte integrante de la cultura universal. Para Orozco, el ser americano implicaba una misión cultural y, consecuentemente, una forma de expresión artística propia. Por esta vía encauzó su obra de los años treinta hacia su anhelada aspiración: la expresión del espíritu humano universal. Este aspecto, como se explica en el capítulo, es uno de los ejes de interpretación de la alegoría orozquiana.

En las últimas páginas, se encuentran: un anexo, que presenta los indicios dejados por los expedientes desaparecidos del archivo de bienes inmuebles, relativos al edificio de la SCJN; un apéndice, con ligas cibernéticas que dirigen al compendio de las modificaciones realizadas a los artículos constitucionales 27 y 123 hasta 1950; las fuentes bibliohemerográficas y documentales utilizadas en este trabajo y, finalmente, las imágenes, con sus respectivas referencias y créditos.

## Capítulo 1. La Suprema Corte de Justicia de la Nación y las pinturas murales de José Clemente Orozco

El edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación

El edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, el órgano máximo del Poder Judicial de la Federación, se ubica en el número 2 de la avenida Pino Suárez, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Este inmueble se construyó sobre el predio que ocupó el mercado del Volador, a su vez asentado sobre una antigua plaza indígena.<sup>40</sup> En la época mexicana, este espacio colindaba al sur con las casas nuevas de Moctezuma y en él se celebraban ceremonias del fuego nuevo, entre ellas el ritual de los voladores.<sup>41</sup> Bajo el gobierno español, el predio perteneció al Marquesado del Valle y a finales del siglo XVIII se decretó que, en este sitio, conocido como Plaza del Volador, se alojara un mercado con el fin de despejar de puestos comerciales a la Plaza Mayor y calles principales. Con una superficie de más de ocho mil metros cuadrados, este espacio se convirtió en el principal centro de abasto de la ciudad de México y albergó en un principio cajones de madera portátiles, porque en ciertas fechas aquí se lidiaban toros. La pintura *Plaza del Volador*, de la autoría de Juan

---

<sup>40</sup> El edificio está circundado al oeste por la avenida Pino Suárez; norte, calle de la Corregidora; sur, calle Venustiano Carranza (antes, Capuchinas); este, calle Erasmo Castellanos (antes, de la Universidad).

<sup>41</sup> Según investigaciones del arqueólogo Eduardo Noguera, en María Rebeca Yoma Medina y Luis Alberto Martos, *Dos mercados en la historia de la ciudad de México: El Volador y La Merced*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Desarrollo Social, Departamento del Distrito Federal, 1990 (Colección Divulgación), 197.

Patricio Morlete Ruiz, representa el mercado hacia finales del siglo XVIII (Fig. 6).<sup>42</sup> Aquí, se aprecia una vista hacia el sur, desde la azotea del Palacio Virreinal. En un primer plano se reconocen la acequia con sus trajineras y, a la izquierda, el edificio de la Universidad colonial.

Desde su origen, este mercado ocasionó graves problemas de higiene, evasión de impuestos y delincuencia. En 1837 el terreno pertenecía al Ayuntamiento y cuatro años después se erigió una construcción de mampostería según diseño del arquitecto Lorenzo de la Hidalga. Santa Anna colocó en este sitio una estatua en bronce de sí mismo, que fue destruida a los pocos meses. El mercado se incendió en varias ocasiones, la última en 1877. Ante el deterioro y decadencia del mercado, se trasladaron los recursos a la construcción del mercado de La Merced, que en los 1880s se convirtió en el nuevo centro de abasto de la ciudad. El Ayuntamiento dispuso la clausura definitiva del Mercado del Volador y el terreno se fraccionó, en una parte del terreno se construyó un edificio comercial y en otra se instaló un mercadillo de chatarra y artículos de segunda mano.

En 1929 el edificio fue demolido para construir un parque, el mismo año se convocó a un concurso para construir la nueva sede de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.<sup>43</sup> En 1936 desapareció el jardín y comenzaron las excavaciones para colocar la cimentación y estructura metálica del edificio de la SCJN (Figs. 7 a y b). Esto

---

<sup>42</sup> Agradezco a Fausto Ramírez que me facilitara la imagen de esta pintura, que data de 1772 y forma parte de una colección privada fuera de México.

<sup>43</sup> Toda la información procede de la misma fuente, *Ibidem*.

sucedía en un entorno urbanístico que llevaba poco más de una década transformándose para cumplir con las expectativas simbólicas de los gobiernos posrevolucionarios.<sup>4</sup> Se remodelaron las fachadas del Palacio Nacional y se instalaron en la Plaza esculturas, fuentes y áreas verdes (Fig. 8);<sup>5</sup> se derribaron los edificios de la plaza del Seminario, situada entre el templo de El Sagrario y la calle de Seminario, instalándose ahí una fuente-monumento a Fray Bartolomé de las Casas; se amplió el Pasaje de la Diputación, una calle muy angosta situada al oriente del antiguo edificio del Departamento del Distrito Federal, y en 1935 se formó la avenida 20 de noviembre (que durante el proyecto se pensó denominar como Av. México) –con la consiguiente demolición del Portal de las Flores- que abrió una perspectiva panorámica de la Plaza de la Constitución con la Catedral de fondo. En este espacio, el Estado posrevolucionario promoverá la escenificación de actos de legitimación mediante manifestaciones de adhesión del pueblo-masa a la figura presidencial - como el multitudinario apoyo a la expropiación de la industria petrolera de 1938- así como desfiles de la sociedad corporativizada.<sup>6</sup> Como en otras

---

<sup>4</sup> En 1921 arrancaron las reformas urbanas del corazón de la ciudad en ocasión de los Festejos del Primer Centenario de la Consumación de Independencia. En ese año se demolió el kiosco de la compañía de tranvías, se cubrió de pasto el Zócalo y se pavimentaron las calles más importantes. *Vid* Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, (Serie especial), “Limpieza e higienización de la Ciudad de México”, 118-119.

<sup>5</sup> Al Palacio Nacional se le añadió el cuarto piso, se instaló la Campana de la Independencia en su sitio actual y al interior del edificio se realizaron numerosos cambios. Esculturas con figuras de pegasos, obra del catalán Agustín Querol Subirats (1860-1909), permanecieron en la Plaza de 1921 a 1933, cuando se reubicaron frente al Palacio de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Al respecto pueden consultarse: Álvaro Vázquez Mantecón, “Pueblo, caudillos y marchas. Apuntes sobre la presencia de las masas en el cine documental de México” en *Revolución Es*, México, Instituto

épocas y latitudes, el remozamiento del corazón urbano de la capital del país tuvo como finalidad expresar, sobre el fundamento de la ciudad antigua, nociones de refundación y confirmación del poder hegemónico. El nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación formó parte de la significación simbólica de este núcleo histórico-político durante el cardenismo.<sup>47</sup>

La sede moderna de la Suprema Corte fue diseñada por Antonio Muñoz García, un arquitecto formado bajo el paradigma académico en la Escuela de Bellas Artes y graduado en 1922. Muñoz desarrolló sus principales proyectos bajo el amparo de los gobiernos del Departamento del Distrito Federal que estuvieron a cargo del militar sonoreense Juan G. Cabral (1932), el neoleonés Aarón Sáenz (1932-1935), el sonoreense Cosme Hinojosa (1935-1938) y el militar queretano José Siurob Ramírez (1938-1939).<sup>48</sup>

---

Nacional de Bellas Artes, Laboratorio Arte Alameda, 2010; y Enrique Plasencia de la Parra, “Desfiles militares y política de masas” en *Discurso visual. Revista digital*, CENIDIAP, número 6, mayo-agosto 2004, Segunda época.

<sup>47</sup> Según se aprecia en el plano de la planta de la SCJN, realizado por el arquitecto Muñoz García, frente al máximo tribunal de la nación se planeaba ubicar un Palacio Legislativo.

<sup>48</sup> Louise Noelle Gras caracteriza así a Antonio Muñoz García: “es uno de los contados arquitectos que recibieron una educación académica y supo superarla para integrarse al movimiento de arquitectura contemporánea” en Louise Noelle Gras, *Arquitectos contemporáneos de México*, México, Editorial Trillas, 1996, 101. La historiadora aporta datos biográficos del arquitecto: Nació en 1896 en la ciudad de México y murió en 1965. Fue encargado de las obras del Teatro Nacional de 1919 a 1923; en 1930 diseñó la entrada del bosque de Chapultepec, para la que usó materiales y esculturas importadas para el malogrado Palacio Legislativo; en 1932 trabajó para el Departamento del Distrito Federal en la construcción de casas obreras. Miembro fundador de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. En 1942-1945 realizó la Iglesia de Cristo Rey (Calzada de Tlalpan y Municipio Libre, Distrito Federal) y en 1954 la Iglesia del Inmaculado Corazón de María (Gabriel Mancera y División del Norte, Distrito Federal). Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México*, 100-102. Información adicional sobre la trayectoria del arquitecto Muñoz García se consigna en *Who's who in Latin America. Part I. Mexico*, Stanford University Press, 1946: Jefe del Departamento de Arquitectura del Departamento del

En la década de los años treinta obtuvo los encargos que lo consolidaron como uno de los arquitectos oficiales de la ciudad: Mercado Melchor Ocampo (1931), Centro Escolar Revolución (1933), Mercado Abelardo Rodríguez (1935) y Suprema Corte de Justicia de la Nación (1936-1941) (Figs. 9 a 11).<sup>49</sup> Estos edificios contaron con sendos murales realizados por una veintena de artistas.<sup>50</sup>

---

Distrito Federal, 1924; Maestro de dibujo constructivo en la Escuela Nacional Preparatoria, 1922-1935; Maestro de dibujo arquitectónico de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1926-1928; Jefe de proyectos de la Compañía Constructora y Bienes Raíces, 1925-1929; Jefe de la oficina de Proyectos y Presupuestos del Distrito Federal, 1941; arquitecto director de las reparaciones a la Catedral y el Sagrario y de la construcción del Museo para tesoros artísticos de la Catedral. Un dato adicional en la semblanza de este arquitecto: en 1921 representó al Ayuntamiento de la ciudad como parte del jurado –con Antonio Rivas Mercado y Carlos N. Lazo– en el concurso de proyectos arquitectónicos para un Monumento a los Héroes Nacionales que no se realizó. María de Lourdes Díaz Hernández, *Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916-1955*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 197.

<sup>49</sup> El Mercado Melchor Ocampo estuvo ubicado en la calle de Campeche en la colonia Roma Sur del Distrito Federal. Tenía una fachada *Art Decó* con herrería de diseño geométrico y en su interior había murales (de los que no encontré noticias). Este mercado fue demolido en la década de los sesenta y en el mismo predio se construyó el actual Mercado de Medellín. Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, 125. Agradezco a Louise Noelle Gras y a Lucila Rousset su ayuda en mi búsqueda de información sobre el arquitecto Muñoz García.

<sup>50</sup> En el predio que ocupara la Cárcel de Belén se construyó el Centro Escolar Revolución, que cuenta con murales pintados entre 1936 y 1937 por Aurora Reyes, Raúl Anguiano, Gonzalo de la Paz Pérez, Ignacio Gómez Jaramillo, Everardo Ramírez y Antonio Gutiérrez, con vitrales de Fermín Revueltas; En los murales del Mercado Abelardo Rodríguez (construido en terrenos del antiguo Colegio de San Gregorio) las pinturas se realizaron entre 1934 y 1936 y participaron: Ramón Alva Guadarrama, Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, Miguel Tzab Trejo, Raúl Gamboa Cantón, Grace Greenwood, Marion Greenwood e Isamu Noguchi con una esculto-pintura.

El encargo de la SCJN se decidió mediante un concurso convocado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, el 13 de mayo de 1929 durante el gobierno de Pascual Ortiz Rubio.<sup>51</sup> Una crónica contemporánea publicada en la revista *Hoy* refiere que se postularon doce anteproyectos, entre los que se eligieron cuatro: del arquitecto Augusto Petriccioli;<sup>52</sup> de Alfonso Pallares y Manuel González Rul; de Francisco G. Arce y de Antonio Muñoz García.<sup>53</sup> En septiembre presentaron sus proyectos a Javier Sánchez Mejorada, secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, quien se asesoró del arquitecto Manuel Ituarte para evaluarlos y, finalmente, seleccionar la propuesta del arquitecto Muñoz García.<sup>54</sup> El ganador terminó las correcciones que le pidieron en abril de 1930 pero en julio se le solicitó que adaptara su diseño a la estructura del truncado proyecto del Palacio Legislativo. Este plan no se llevó a cabo pues durante el gobierno de Abelardo Rodríguez esa estructura se usó para crear el Monumento a la Revolución. Al inicio del gobierno de Lázaro Cárdenas, el presidente de la SCJN, Daniel Valencia, gestionó la reanudación del proyecto y en abril de 1935 se renovó el contrato al arquitecto Muñoz quien debió modificar los planos para cumplir con nuevas exigencias, entre

---

<sup>51</sup> “Apertura del Palacio de Justicia” en *El Nacional*, 1 junio 1941.

<sup>52</sup> Petriccioli dirigió la ampliación del Palacio Nacional en 1926 así como la adecuación de la calle República de Venezuela como parte del proyecto para la construcción del nuevo mercado de El Carmen, después Mercado Abelardo Rodríguez, en 1933.

<sup>53</sup> Autor desconocido, “O sea la historia del volador y la justicia desde la tilma hasta la toga –con tonelaje y otros cortos erogados”, *Hoy*, Num. 225, 14 junio 1941, 11 - 15

<sup>54</sup> Durante la fase de anteproyectos, el asesor fue Federico Mariscal, autor del edificio del Departamento del Distrito Federal en 1934, en colaboración con Fernando Beltrán y Puga.

ellas la adición de una Cuarta Sala de Audiencia o Sala Laboral, creada en diciembre de 1934.<sup>55</sup> A principios de 1936 comenzó a construirse la SCJN, bajo la gestión de Cosme Hinojosa en el Departamento Central del Distrito Federal.<sup>56</sup> Lázaro Cárdenas hubiera querido inaugurar el nuevo edificio el 20 de noviembre de 1940 pero fue imposible dado el retraso de los trabajos así que el presidente convocó a los ministros para asistir a una inauguración simbólica el 30 de noviembre, último día del general en la presidencia de la República.<sup>57</sup> El inmueble de la SCJN se inauguró oficialmente el 2 de junio de 1941 y, según se divulgó en los medios impresos, tuvo un costo de cinco millones de pesos.<sup>58</sup>

### La arquitectura de la Suprema Corte de Justicia de la Nación

La definición estética del edificio de la SCJN se resume en tres características: es historicista, porque su diseño dialoga con los inmuebles virreinales del escenario

---

<sup>55</sup> “O sea la historia del volador...”, 11 – 15. Para 1933 había tres salas de Audiencia, con tres ministros cada una.

<sup>56</sup> El sonoreense Cosme Hinojosa (1879-1965) dirigió entre 1913 y 1928 la administración de correos en su estado natal y a nivel federal con los gobiernos de Carranza, Obregón y Calles. Antes de convertirse en Jefe del Departamento del Distrito Federal (1935-1938) fue director de Pensiones y Jubilaciones, después del cargo en el Departamento del Distrito Federal fue presidente del Patronato del Nacional Monte de Piedad y murió como cónsul en San Antonio, Texas. *Regiofil. Boletín de la Sociedad Filatélica Regiomontana*, número 6 - 99, septiembre de 1999. <http://elizondo.fime.uanl.mx/files/filatelia/regiofil/6-99.pdf> Consulta 27 abril 2015.

<sup>57</sup> *El Universal*, 28 noviembre 1940.

<sup>58</sup> “El nuevo edificio del poder judicial” en *El Nacional*, 25 mayo 1941. La inauguración del edificio se dio durante la gestión de Javier Rojo Gómez (1940-1946) al frente del Departamento de Distrito Federal.

urbano; es moderno, por su constitución material y su lógica funcional; y es tradicional, en tanto que respeta el canon neoclásico que caracteriza los edificios gubernamentales, y en particular los judiciales, del orbe occidental.

El primer aspecto notable de la sede del máximo tribunal de la nación es su diseño geométrico y compacto, a la manera de un palacio renacentista. Según muestra un plano del arquitecto Muñoz, la planta del edificio es rectangular, con cuatro patios interiores, también rectangulares, alineados simétricamente (Figs. 12 y 13). Las fachadas están revestidas con recinto y cantera, son elevadas y están divididas en cuatro secciones horizontales delimitadas por hileras de vanos rectangulares (Fig. 14).<sup>99</sup> La portada principal, sobre Av. Pino Suárez, se compone de una escalinata, una gruesa puerta de bronce pulido, con relieves alegóricos, realizada por Ernesto Tamariz y un balcón ceremonial (Fig. 15). Un alfiz enmarca estos elementos, enfatizando el esquema geométrico. La fachada posterior, muestra arcos de medio punto en su planta baja, ventanas rectangulares en los siguientes cuerpos y un sencillo balcón (Fig. 16). El edificio es parco en elementos decorativos, excepto por las molduras que enmarcan las ventanas y un par de discretos emblemas nacionales, con el águila devorando a la serpiente: uno como un relieve en piedra sobre la balastrada del balcón principal, donde se lee "Suprema Corte de Justicia" y el mismo motivo en el balcón posterior, pero elaborado en bronce, ubicado sobre la leyenda "Tribunales Federales". La estructura del inmueble es de acero y concreto

---

<sup>99</sup> Cuatro secciones en la fachada principal, tres secciones en la posterior.

armado (Figs. 7 a y b ).<sup>60</sup> El interior tiene pasillos que recorren el edificio de norte a sur y de oriente a poniente. Los patios interiores están circundados por arcos de medio punto (Fig. 17). La circulación vertical se desarrolla mediante escaleras y ascensores ubicados en los cuatro ángulos del edificio.

Según se refirió en las reseñas periodísticas, el primer piso del edificio se destinó a almacenes y estacionamiento; el segundo, a oficinas de tramitación de la Corte; el tercero, -donde se localizan los murales de Orozco- a la gran Sala de Plenos, despachos de la Presidencia y Ministros de la Corte y a las cuatro salas de audiencias, con sus respectivos aposentos de acuerdos; y el cuarto piso, a las oficinas del Tribunal de Primer Circuito y de los juzgados del fuero federal radicados fuera de la Ciudad de México.<sup>61</sup> El día de su inauguración, el programa artístico del edificio contaba con los cuatro murales de José Clemente Orozco y tres obras de Ernesto Tamariz: la puerta principal con alto relieves que refieren a la historia de México y dos esculturas que representan a Ignacio L. Vallarta y a Mariano Otero.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Al terminarse el edificio de la SCJN en 1941, se usó el mismo método constructivo para los trabajos del edificio de enfrente, gemelo del Departamento del Distrito Federal, conocido entonces como Departamento Central. En esos años se generalizará el uso de estructuras metálicas para grandes edificios.

<sup>61</sup> "Solemne acto en la inauguración" en *Excélsior*, 24 mayo 1941, 5.

<sup>62</sup> La puerta de bronce pesa tres toneladas y cuenta con tableros alegóricos que presentan cuatro épocas de la historia de México: el virreinato, la República Federal de 1824, la Reforma y el periodo posrevolucionario.

El inmueble de la Suprema Corte de Justicia asume el volumen cúbico de la arquitectura virreinal que domina el entorno urbano del centro histórico de la ciudad. Esta referencia histórica también se expresa en el recubrimiento pétreo de las fachadas de la SCJN y, al interior, en los largos pasillos que organizan las oficinas en torno a claustros rodeados por arcos. La modernidad del edificio se concentra en su método constructivo, sus instalaciones higiénicas y eléctricas, la iluminación y la funcionalidad calculada para sus espacios, así como en la parquedad ornamental y la racionalidad geométrica de sus formas (Fig. 18). Este esquema de amplitud espacial y eficiencia había sido probado y perfeccionado por el arquitecto Muñoz en obras previas. A pesar de que en las reseñas periodísticas dedicadas a la nueva sede de la SCJN se exalta su modernidad arquitectónica, su moneda de cambio es la ambivalencia. Los elementos arquitectónicos de las fachadas le confieren un aire suficientemente “virreinal” como para dar gusto a las autoridades del departamento del Distrito Federal que esperaban que el edificio se asimilara a su entorno urbano. Su filiación neoclásica le brinda la dignidad que se espera de un alto tribunal de justicia y, al mismo tiempo, le provee de un esquema racional que confluye con un enfoque moderno, que, por otro lado, se impone contundente en las características antes mencionadas. El resultado fue un edificio híbrido y práctico, que cumplió con la expectativa del encargo y alejó la condena abierta de los arquitectos vanguardistas.

Durante los años treinta, hay numerosos ejemplos del uso de estilo clásico y enfoque historicista entre las arquitecturas fascista, soviética y de democracias como Inglaterra y Estados Unidos. Pero después de la guerra, creció la hostilidad a la recuperación de estilos arquitectónicos reminiscentes del pasado, así como a la

monumentalidad.<sup>63</sup> En el ámbito de los arquitectos mexicanos, las evocaciones virreinales desataron la furia de los funcionalistas más radicales durante la segunda mitad de los años treinta. En 1936 se dio una discusión que traslucía un enfrentamiento abierto de estos arquitectos con las autoridades del Distrito Federal, que preferían construcciones de “belleza recuperada”; la crítica se extendía también a los arquitectos que se “colaban” en esas obras del Estado.<sup>64</sup> Juan O’Gorman, en nombre de los arquitectos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, llamaba directamente “fachista” a la Dirección de planificación del Distrito Federal por su posición “reaccionaria y retrógrada” y su “mentalidad de encomenderos” cuando esta Dirección planteó expedir una ley que obligara a construir exclusivamente arquitectura de tipo colonial.<sup>65</sup> La resistencia de los arquitectos modernos contra la autoridad de la ciudad, revela la conciencia que los vanguardistas mexicanos tenían de la línea conservadora y hegemónica de la arquitectura fascista. Pero en esta discusión no salió a relucir el nombre de Muñoz García ni como funcionalista ni como “tradicionalista” porque en sentido estricto no era ni lo uno ni lo otro.

---

<sup>63</sup> Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ediciones Gustavo Gili SA (ediciones Paperback) 1983. “Capítulo 24. La arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914 -1943”.

<sup>64</sup> Carlos Leduc, “La revolución mexicana en la arquitectura” en *Frente a Frente*, No. 2, abril 1936, 17.

<sup>65</sup> Juan O’Gorman, “El Departamento Central Inquisidor de la Nueva Arquitectura” en *Frente a Frente*, No. 2, abril 1936, 22. En este artículo se mencionan como arquitectos de la LEAR: Juan O’Gorman, Carlos Leduc, Ramón Marcos, Ricardo Rivas, Fernando Beltrán y Puga, Alfonso Hurtado, Luis Cuevas Barrera, Estanislao Jiménez, T. Arai, Raúl Cacho, Torres Ortega, Álvaro Aburto y Enrique Yáñez.

Unos años antes de este incidente, Antonio Muñoz había participado en las “Pláticas sobre arquitectura”, organizadas en diciembre de 1933 por la Sociedad de Arquitectos de México, una organización de la que Muñoz fue miembro fundador. Ahí expresó que “el arquitecto no debe imponer su criterio sino convencer con su criterio a los que les presta sus servicios y si no tiene o no encuentra las razones bastantes para lograrlo, debe respetar el criterio del cliente”. También declaró ser partidario del funcionalismo en su búsqueda de la mayor eficiencia con el menor esfuerzo; asumió el sentido social de esta tendencia, pero marcando su distancia respecto de un programa político-social comunista. En aquella ocasión, Muñoz resumió su propuesta de arquitectura actual en cuatro máximas: “la mayor higiene, el menor costo, el menor tiempo posible de ejecución y la mejor inversión”.<sup>66</sup> Muñoz García se asumía pragmático: creía en la eficiencia y la visión social postuladas por el funcionalismo, pero también se declaraba flexible para atender a la demanda de su cliente, que en este caso era el gobierno del Distrito Federal. En sus encargos oficiales de los años treinta el arquitecto enfocó su energía creativa a la funcionalidad espacial y social de los edificios; en cuanto al estilo, se pronunció por un racionalismo revestido de estilo Decó -Centro Escolar Revolución y Mercado Melchor Ocampo- o de reminiscencia virreinal -Mercado Abelardo Rodríguez y SCJN-.

La fluctuación estilística del arquitecto podría explicar el desinterés de su gremio por su trabajo. Carlos Obregón Santacilia, en su evaluación de la arquitectura

---

<sup>66</sup> “Puntos de vista del arquitecto A. Muñoz G., sobre las características de la arquitectura actual” en *Pláticas sobre arquitectura*, México, 1933, 40.

mexicana publicada en 1952, incluyó a Muñoz García en el grupo de funcionalistas que buscaban una “orientación hacia una arquitectura nueva, sencilla, racional, funcional también, con estudio minucioso de los programas”.<sup>67</sup> Pero consideró el edificio de la Suprema Corte como una obra fallida.

La colocación de este edificio es francamente desacertada, ni está en la plaza formando con ella una composición ni deja de estarlo. (...) Es el edificio más frío, física y arquitectónicamente hablando que conozco (...) Es grande, costoso y no hay un solo elemento que destaque, que se lea, es decir, cuya finalidad se pondere o note con facilidad.<sup>68</sup>

Como señala Obregón Santacilia, el arquitecto Muñoz evadió prácticamente todo elemento “que destaque”, excepto por el discreto balcón sobre la entrada principal que -según se aclara en la audio-guía que proporcionan en la SCJN- es menor al del Palacio Nacional por respeto a la jerarquía simbólica. En cuanto a su ubicación, ciertamente hubiera gozado de una perspectiva más favorable si no se encontrara encajonado entre otros edificios, entre ellos el Departamento Central, construido entre 1940 y 1948.

El edificio de la Suprema Corte en el contexto de la arquitectura internacional

En su momento, el inmueble de la SCJN se comparó con el edificio “de Marina en Madrid”, es decir el Cuartel General de la Armada, situado en el Parque del Retiro,

---

<sup>67</sup> Carlos Obregón Santacilia, *Cincuenta años de arquitectura en México, 1900 – 1950*, México, Editorial Patria, 1952, 82.

<sup>68</sup> *Ibid*, 91.

construido en 1928 y de estilo neogótico (Fig. 19).<sup>66</sup> Hay cierta coincidencia en los volúmenes de la SCJN y del Cuartel, pero, aunque ambos edificios recuperan estilos del pasado, son incomparables porque el abigarramiento ornamental del inmueble español discrepa drásticamente de la sobriedad del mexicano. El concepto arquitectónico planteado por Muñoz se vincula a la estética de otras sedes judiciales del continente americano, construidas durante la primera mitad del siglo XX bajo el paradigma neoclásico imperante, como las de Chile, Argentina y, especialmente, de Estados Unidos.

La comparación de la SCJN con el edificio del Departamento de Justicia de Estados Unidos en Washington D.C., construido de 1931 a 1935 por Clarence C. Zantlinger y Charles L. Borie (Figs. 20 a 22) aporta elementos para nuestro estudio. El edificio estadounidense se presenta como un volumen de forma trapezoidal, de apariencia sobria y disposición rigurosamente racional. Sus fachadas están organizadas mediante esquemas simétricos que imponen una imagen clasicista, reforzada por columnatas con capiteles jónicos. La modernidad se expresa en elementos del diseño Art Decó en puertas, lámparas exteriores fabricadas en aluminio y caligrafía de leyendas inscritas en la piedra caliza de algunos dinteles, así como en los términos constructivos y funcionales, con elevadores y patios interiores que proveen de luz y ventilación (Fig. 23). Como parte del proyecto impulsado por el *New Deal*, se pintaron murales dentro del edificio, realizados entre 1935 y 1940 por diez artistas –

---

<sup>66</sup> “Cinco millones en el edificio. El nuevo Palacio de la Suprema Corte tiene una moderna distribución” en *Excelsior*, 3 junio 1941. El Cuartel General de la Armada fue diseñado por los arquitectos Francisco Javier Luque y José Espelius.

entre ellos George Biddle, John Ballator, John Steuart Curry y Leon Kroll- que representaron escenas de la vida diaria y de alegorías sobre la justicia en la sociedad norteamericana (Figs. 24 a 26).<sup>70</sup> Con excepción de los murales de Symeon Shimi (Fig. 27), las pinturas muestran un acusado realismo, algunas afiliadas al regionalismo como las de John Steuart Curry.

La racionalidad geométrica y la modernidad constructiva del Departamento de Justicia son características que encontramos en la SCJN. En cambio, el sesgo historicista nacionalista del arquitecto mexicano establece la diferencia respecto del neoclasicismo burocrático desarrollado en los años treinta en Estados Unidos. Si bien pueden compararse los austeros y funcionales interiores de ambos edificios, la fachada de la Suprema Corte mexicana es muy distinta de su contraparte estadounidense –construida en 1935 por Cass Gilbert-, inspirada en un templo grecorromano -mármol blanco, pórtico corintio, frontón y tímpano decorado, escalinata flanqueada por esculturas alegóricas- que representa a la Democracia y el Progreso (Figs. 28 y 29). En un afán funcionalista, Muñoz García prácticamente prescindió de ornamentos -especialmente del repertorio clasicista- y construyó un edificio monumental de estilo historicista “modernizado”. Las formas y espacios postulados en la SCJN expresan una filiación con el racionalismo arquitectónico al

---

<sup>70</sup> La página institucional del Departamento de Justicia de los Estados Unidos consigna que se pintaron 68 murales. Un listado de los artistas con sus respectivas obras se encuentra en <http://livingnewdeal.berkeley.edu/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/> Información general sobre el edificio puede consultarse en <http://www.gsa.gov/portal/ext/html/site/hb/category/25431/actionParameter/exploreByBuilding/buildingId/321> Para ver una galería de fotos de los murales <http://www.npr.org/multimedia/2008/12/murals/>. Consulta octubre 2014.

mismo tiempo que recuperan un estilo del pasado. El arquitecto Muñoz había ensayado una síntesis similar en el Mercado Abelardo Rodríguez (1934), combinando funcionalidad vanguardista con fachadas historicistas donde resaltan las aplicaciones en cantera, balcones y arcos de medio punto y, en la entrada principal, columnas y dintel de sencillo entablamento de orden toscano (Fig. 11). En el diseño de la SCJN, el arquitecto enfatizó la monumentalidad geométrica del edificio, con una estética que propuso por primera vez en el Centro Escolar Revolución (Fig. 10); también alargó los muros y generó un ritmo regular de líneas horizontales y verticales, determinados por vanos y cornisas.<sup>71</sup> Los colores oscuros de la cantera y el recinto de la fachada acentúan la gravedad del inmueble al tiempo que evocan una tradición nacional; su masividad y altura generan una sensación de impenetrabilidad, de fortaleza. Es inevitable asociar esta configuración –grande, contundente, inexpugnable, costosa, moderna y tradicional- con la retórica de exaltación del poder estatal. El edificio de la SCJN proyecta así un carácter ideológico político.

De este modo, el edificio que nos atañe forma parte del conjunto de obras arquitectónicas del siglo XX patrocinadas por un mecenazgo oficial que procuraron integrar aspectos modernos, de carácter “progresista”, con elementos arraigados en la tradición regional, con la finalidad de crear una arquitectura de carácter nacional. El efecto discursivo de la arquitectura de la SCJN –neoclásica, historicista, moderna y oficial- se distingue con mayor claridad si lo comparamos con un caso

---

<sup>71</sup> Excepto por la fachada posterior, la entrada destinada a tribunales, donde usó arcos de medio punto en el primer cuerpo del edificio.

paradigmático de arquitectura estatal moderna de los años treinta. Me refiero a la arquitectura fascista italiana. La compenetración entre el lenguaje arquitectónico y la retórica estatal de la arquitectura fascista proporciona un punto de referencia para entender mejor a nuestro edificio porque, por un lado, nos permite situar en un contexto amplio el juego de elementos artísticos y políticos del edificio mexicano; por otro lado, aporta escenarios para explicar, mediante el contraste, la compleja relación que guardan los murales de José Clemente Orozco y el edificio que los alberga.

Emilio Gentile analiza en su *Fascismo di pietra* la huella que imprimió el régimen de Benito Mussolini (1922-1943) en la ciudad de Roma: en su traza urbana, monumentos, edificios y sentido colectivo. El fascismo condensó en el “mito de Roma y del imperio” su visión del pasado, del presente y del futuro. Gentile explica que la idea de la nueva “latinidad” se consolidó a través de obras de arquitectos y artistas que avivaron el culto a la tradición clásica, pero también participaron en esta empresa los más jóvenes partidarios de la arquitectura racional.<sup>72</sup> El connotado historiador caracteriza como “sincretismo ecléctico” a los proyectos que el Duce promovía personalmente.<sup>73</sup> Este sincretismo respondía a la falta de unanimidad entre artistas, arquitectos, intelectuales y filósofos fascistas en la forma de entender e interpretar la tradición y la modernidad.<sup>74</sup> Al inicio de la década de los años treinta

---

<sup>72</sup> Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Bari, Editori Laterza, 2007 (Economica 520), V y 93 - 94.

<sup>73</sup> *Ibid*, 96.

<sup>74</sup> El sincretismo es palpable en grandes proyectos como la Ciudad Universitaria, inaugurada el 31 de octubre de 1935 al inicio de la guerra con Etiopía; así como en el Foro Mussolini.

Mussolini se declaró públicamente a favor de la arquitectura racional y encargó edificios en este estilo –v.g. Casa delle Armi de Luigi Moretti, inaugurada en 1936- pero después de la “conquista del imperio” (1936) su ímpetu modernizador fue cediendo a las demandas más conservadoras de los partidarios del clasicismo. Entre éstos se encontraba el mayor artífice de la Roma mussoliniana, Marcello Piacentini (1881-1960).<sup>75</sup> Según Gentile, aún Piacentini debió equilibrar la retórica del clasicismo romanizante con la exigencia de simplificación vanguardista. Por ello, cuando se caracteriza la obra del “arquitecto del régimen” se señala su afinidad con una arquitectura racionalista -del Gruppo 7-, supeditada al resurgimiento neoclásico impulsado por el Novecento.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Piacentini fue profesor en la Escuela Superior de Arquitectura en Roma y editor en jefe de la revista *L'Architettura* (1922-1943). En 1929, Benito Mussolini lo nombró miembro de la Academia de Italia. Desarrolló y coordinó proyectos arquitectónicos y urbanísticos en toda Italia, especialmente en la capital del país. Entre sus trabajos más notables se encuentran la Plaza de la Victoria en Brescia, la coordinación urbanística y arquitectónica de la Ciudad Universitaria de Roma La Sapienza (1935) así como el diseño del edificio de la Rectoría; fue alto comisionado del proyecto urbanístico original de la EUR (Exposición Universal de Roma), autor del Museo Nacional de la Magna Grecia en Reggio Calabria, responsable de la apertura de la Via Della Conciliazione en Roma -para lo cual demolió los edificios de la Spina dei Borghi, ubicados entre el río Tíber y la Plaza de San Pedro en el Vaticano- y restaurador del Teatro de la Ópera de Roma. También fue miembro influyente de las comisiones de regulación del plano de Roma en 1931 y en 1942. Murió en 1960. *The Illustrated Dictionary of Architects and Architecture*, Dennis Sharp editor general, Inglaterra, Headline, 1991, 121-122.

<sup>76</sup> En 1924, la crítica fascista Margherita Sarfatti se refirió a los pintores del Novecento: “un estilo de claridad y síntesis que es al mismo tiempo clásico y sumamente moderno [...] Crear en toda gran época un ideal de belleza que esté por encima de la realidad inconstante y que sea eternamente verdadero: ésta es la misión del Mediterráneo; una vez le tocó a los egipcios y los griegos, ahora le toca a los italianos” (William J.R. Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*, traducción de Jorge Sainz, Phaidon Press, 2006, 360). El Gruppo 7 (fundado en 1926) fue un colectivo de arquitectos milaneses -Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Guiseppe Terragni, Ubaldo Castagnoli y Adalberto Libera – que propusieron una versión italiana del racionalismo moderno –“la perfecta coherencia del edificio con los fines propuestos”-. Su trabajo se caracteriza por

Guardando las debidas proporciones, es ilustrativo comparar a dos arquitectos “oficiales” como Piacentini y Muñoz García. Este paralelo se da en un contexto general que provee otros puntos de confluencia entre los regímenes totalitarios y el cardenismo, como la política de masas o la función y producción de propaganda;<sup>77</sup> pero también debe reconocerse la diferencia entre los sistemas político-culturales que dan sentido a las obras aquí comparadas. En este terreno, la proyección del arquitecto italiano en la “cultura fascista” fue significativamente más arraigada, influyente y perdurable que la del mexicano en su propio medio cultural. Durante poco más de una década, Piacentini contó con el apoyo personal del Duce así como de Giuseppe Bottai, gobernador de la capital italiana de 1935 y 1936 y posteriormente ministro de Educación nacional, un personaje fundamental en la implementación de Roma como modelo de la “concepción totalitaria del hombre, de

---

un equilibrio entre una reverencia por la estética de la máquina de Le Corbusier y la monumentalidad clásica de los templos griegos. En 1928 de este grupo surgió el MAR (Movimiento de Arquitectura Racional) que dos años después se convirtió en el MIAR (Movimiento Italiano por la Arquitectura Racional). *The Thames and Hudson Enciclopedia of 20th Century Architecture*, Vittorio Magnago Lampugnani, editor, Londres, Thames and Hudson, 1986, 141.

<sup>77</sup> Acerca de las identidades en la estrategia de propaganda del cardenismo con los gobiernos totalitarios –específicamente con las producciones de la UFA de Joseph Goebbels- se puede consultar la tesis de doctorado de Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; Construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, Tesis de Doctorado, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012; así como el artículo de Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el Cardenismo” en *Historia y Grafía*, vol. 39, 2012.

la política y del Estado”.<sup>78</sup> La originalidad de la síntesis racional-clasicista que logró el arquitecto italiano cumplió cabalmente con las expectativas culturales del fascismo así como de regímenes ulteriores, Piacentini recibió encargos oficiales hasta que murió en 1960. Distinto fue el caso de Muñoz García: ni su declarada adhesión al “funcionalismo” ni su estrecha relación con el gobierno de la ciudad de México le aseguraron continuidad laboral, tampoco un lugar destacado en los anales de la arquitectura posrevolucionaria. En la historiografía de la arquitectura mexicana, Muñoz García es secundario en relación con estudios dedicados a la modernidad racional, como el Edificio Ermita (1930) de Juan Segura, Edificio de La Nacional (1932-1934) de Manuel Ortiz Monasterio, la vivienda obrera mínima (1934) de Juan Legarreta, el Hospital de Cardiología (1937) de José Villagrán o el Monumento a la Revolución (1938) de Carlos Obregón Santacilia, entre otros.

La comparación propuesta entre el arquitecto mexicano y el italiano permite relacionar el volumen de la SCJN con tres proyectos paradigmáticos del arquitecto del fascismo Marcello Piacentini: el edificio de la rectoría de La Sapienza (1935), el Palacio de Justicia de Milán (1932-1940) y el Museo Nacional de la Magna Grecia (1932-1941), también conocido como Museo Arqueológico Nacional de Reggio Calabria o Palacio Piacentini (Figs. 30 a 33). Estos inmuebles italianos tienen plantas rectangulares o cuadrangulares, escasa o nula ornamentación en fachadas recubiertas de mármol, altos e imponentes muros horadados por formaciones

---

<sup>78</sup> Gentile, *Fascismo di pietra*, 204. Una curiosa casualidad histórica: el inspector general de antigüedades y bellas artes del gobierno romano de Bottai y un funcionario clave en la transformación de la vieja Roma se llamaba Antonio Muñoz.

regulares de vanos rectangulares y cuerpos delimitados por cornisas. Los altos vestíbulos de la Universidad de Roma y del Palacio de Justicia de Milán interpretan pórticos corintios con un lenguaje racionalista; la triada de edificios italianos guardan una armonía geométrica en sus proporciones generales.

El Palacio de Justicia de Milán (Figs. 31 y 33), inaugurado en 1940, es el más semejante a su contraparte mexicana. Son similares las formas de ambos edificios, la perspectiva de sus fachadas, sus patios interiores, las superficies prácticamente desnudas, la pulcritud y solemnidad que proyectan. El arquitecto mexicano, como el italiano, buscó integrar el lenguaje de la arquitectura histórica vernácula a la concepción moderna del espacio y enfatizar la jerarquía simbólica del edificio a través del tamaño. Los pilares de ambas arquitecturas son el rigor geométrico y la retórica de monumentalidad. Por otro lado, también resultan significativas las diferencias. El italiano contó desde su inauguración con abundante decoración en su interior: diversos colores de mármoles, murales, mosaicos, esculturas y bajorrelieves, realizados por una multitud de artistas, entre ellos Carlo Carrá, Gino Severini, Primo Conti, Mario Sironi y Attilio Selva (Figs. 34 a 36). La representación de la Justicia rige el programa artístico. En el conjunto de las obras se cuentan numerosas variaciones de la alegoría clásica de este concepto – la justicia romana, bíblica, corporativa, armada con la ley, entre otras.-; asimismo se invocan “jueces” como el emperador Trajano y Jesucristo.<sup>79</sup> Este imaginario consagró también la figura

---

<sup>79</sup> Hay alegorías de la Justicia en la obra –pictórica y escultórica- de Mario Sironi, Attilio Selva, Vigni Corrado, Gino Severini, Gian Filippo Usellini, Giovanni Prini, Ercole Drei, Ferruccio Ferrazzi, Giuseppe Antonio Santagata, Romano Romanelli, Arturo Martini, Arturo Dazzi, entre otros; el

del Duce, como se aprecia en el mural *La justicia del cielo y de la tierra* (Fig. 36) de Conti, quien pintó una adoración a Cristo a la que asiste Mussolini acompañado de Napoleón, Virgilio, Moisés y otros (un Pontífice entre ellos). Las referencias imperiales, bíblicas y clásicas que postulan las imágenes corresponden adecuadamente con el lenguaje grandilocuente, si bien grave, del edificio que las alberga. A pesar de la disparidad de estilos y aproximaciones, se establece la concordancia entre la arquitectura, pintura y escultura porque tanto el arquitecto como los artistas plásticos asumen la cantera del clasicismo como piedra clave de sus representaciones. Como se verá más adelante, la interacción entre la arquitectura de la SCJN y el programa mural de Orozco marca una diferencia notable respecto de la relación entre arquitectura y decoración mural en las obras fascistas.

Los primeros murales en la Suprema Corte de Justicia de la Nación

En el corazón del edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) hay 130 m<sup>2</sup> de murales al fresco pintados por José Clemente Orozco entre los meses de noviembre de 1940 y mayo de 1941. Este programa mural se compone de cuatro pinturas, que se conocen con los siguientes títulos: *Las riquezas nacionales*, *Movimiento social de los trabajadores* o *La lucha de los trabajadores* y *La Justicia*, que incluye dos muros (Figs. 1 a 4).<sup>80</sup> Estos murales se encuentran ascendiendo la escalera principal, en un espacio conocido como Sala de Pasos Perdidos, por donde transitan una legión

---

emperador Trajano está representado en la obra de Romanelli y de Ferrazzi y Cristo en murales de Gianni Vagnetti, Pio Semegnini y Primo Conti.

<sup>80</sup> Estos títulos se encuentran en el folleto sobre patrimonio artístico de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

de personajes -Jueces, Magistrados, abogados, periodistas, estudiantes, visitantes- y funciona como vestíbulo de la Sala del Pleno, así como de la Primera y Segunda salas de Audiencia. El salón de plenos es el espacio más relevante, amplio y público de la Corte, donde se reúnen por lo menos siete de los once ministros que actualmente componen la Suprema Corte, con el fin de ejercer su competencia, que es principalmente jurisdiccional; es decir, resuelven controversias legales entre particulares y autoridades o entre autoridades.<sup>81</sup> En la actualidad, la Corte tiene dos Salas, cada una compuesta por cinco ministros. La Primera Sala conoce de asuntos en materia penal y civil; la Segunda, de materia administrativa y laboral. Las Salas llevan a cabo funciones jurisdiccionales y administrativas.<sup>82</sup>

A finales de mayo de 1940, José Clemente Orozco recibió la comisión del presidente Lázaro Cárdenas de pintar murales en la Suprema Corte de Justicia de la Nación.<sup>83</sup> Entusiasmado por el encargo, el 3 de junio el pintor escribió a su esposa: “Ya contesté

---

<sup>81</sup> Regina Larrea Maccise, “¿Cómo funciona la Suprema Corte de Justicia de la Nación?” en *Nexos*, agosto 5, 2013. Las competencias de la Suprema Corte se establecen en la Constitución y en la Ley Orgánica del Poder Judicial de la Federación.

<sup>82</sup> Lucio Cabrera, historiador de la Suprema Corte, explica que a inicios del siglo XX -finales del Porfiriato- había “quince ministros, todos numerarios y de igual categoría, que participaban generalmente en las principales reformas legales del Poder Judicial y en las relativas a su reglamento interior. Había tres Salas en las que trabajaban once ministros: tres en la Tercera, tres en la Segunda y cinco en la Primera. En el Pleno resolvían los juicios de amparo, en donde podían asistir los quince magistrados”. Lucio Cabrera Acevedo, *La Suprema Corte de Justicia a principios del siglo XX (1901-1914)*, en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/937/3.pdf> Consulta 16 noviembre 2017.

<sup>83</sup> “Carta del arquitecto Alberto Leduc a José Clemente Orozco” en Clemente Orozco Valladares, *Orozco. Verdad cronológica*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1983, 398.

diciendo que acepto y que regresaré [de Nueva York] lo antes posible. Ese edificio de la Suprema Corte es cosa muy importante”.<sup>84</sup> Para finales de julio, Orozco tuvo conocimiento de la cantidad de muro que tendría a su disposición. Originalmente estaban considerados los cuatro muros de la Sala de Pasos Perdidos, los paramentos de las cuatro salas de Audiencia y la Sala del Pleno.<sup>85</sup> El 9 de agosto se celebró un contrato entre el director general de Bienes Nacionales, Ernesto R. Méndez, y el pintor, donde se estipula el pago de “\$55,440 pesos, cantidad resultante de 462 m2 de pintura mural ejecutada al precio de \$120 por m2”. En el documento se lee que “El contratista deberá principiar los trabajos el día 1º de enero de 1941, debiendo dejarlos terminados totalmente en un plazo de dos años y medio a partir de la fecha antes señalada”.<sup>86</sup> En octubre, el pintor recibió un pago anticipado, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, por la cantidad de quince mil pesos.

A diferencia de lo que dictaba el contrato, Orozco comenzó a pintar los murales el 1º noviembre de 1940, cuando estaba a punto de concluirse la obra arquitectónica. El artista terminó los cuatro murales de la Sala de Pasos Perdidos el 10 de abril de 1941.<sup>87</sup> En este mes se rectificó el primer contrato: sólo se le concederían 130.28 m2 de muros, es decir los murales ya pintados. Orozco, preocupado por la noticia y la

---

<sup>84</sup> *Ibid*, 392. Orozco se encontraba en Nueva York para realizar el mural *Dive Bomber and Tank*, en el marco de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, en el Museo de Arte Moderno.

<sup>85</sup> Documento firmado por el arquitecto Antonio Muñoz con fecha del 31 de julio de 1940 en Orozco Valladares, *Orozco*, 396.

<sup>86</sup> “Contrato” en *Ibid*, 398.

<sup>87</sup> Carta de Orozco a Eduardo Suárez, secretario de Hacienda y Crédito Público, en *Ibid*, 410.

consiguiente reducción del pago originalmente convenido, envió en el mes de julio una carta a Eduardo Suárez, secretario de Hacienda y Crédito Público, donde le propuso desarrollar otro proyecto pictórico como medio de compensación.

En caso de que no fuere posible pintar los metros cuadrados faltantes en otro edificio público, podría yo hacer un trabajo de pintura equivalente, en la forma de cuadros de caballete, ya sea sobre tela, madera o bastidores especiales [...] Tales cuadros podrían ser decorativos para un lugar determinado o bien retratos o asuntos de género con escenas históricas o de la revolución y podrían servir para edificios públicos importantes, ya sea oficinas, escuelas, universidades, museos o embajadas mexicanas en el extranjero. Estaría yo dispuesto a aceptar cualquier tema o asunto que se me ordenara.\*

En noviembre de 1941 se convino que los metros cuadrados de pintura mural faltantes se ejecutarían en el entonces ex templo de Jesús de Nazareno ubicado en las cercanías del edificio de la SCJN, en la calle de República de El Salvador.<sup>89</sup> En estas fechas, Orozco recibió la encomienda oficial de pintar frescos en el interior del

---

\* *Ibidem.*

<sup>89</sup> En noviembre de 1941, Orozco comenzó a desarrollar este proyecto. De 1942 a 1944, Orozco pintó murales en el coro de la nave, pero nunca pudo completar su proyecto pictórico. En cuanto a este espacio, el 25 de febrero de 1937 el Estado tomó posesión, por causa de nacionalización, de la Iglesia de Jesús Nazareno, y por decreto presidencial de 15 de abril del mismo año este predio se destinó al servicio de la Junta de Beneficencia Privada del Distrito Federal para establecer en el mismo un consultorio gratuito para las clases menesterosas (“Carta de Ernesto R. Méndez, director de Bienes Nacionales, a Vicente A. Mendoza, 30 de octubre de 1941”). El 13 de julio de 1942 el presidente Ávila Camacho formuló un decreto para devolver al culto público el templo de Jesús Nazareno (“Telegrama de M. M. de Guitrón al presidente de la República. 17 de agosto de 1942”). Sin embargo, transcurrieron años antes de que se dedicara nuevamente al culto. Agradezco a Renato González Mello, quien me proporcionó fotocopias de estos documentos, ubicados en el Fondo Manuel Ávila Camacho, Archivo General de la Nación.

ex templo de San Pedro y San Pablo (superficie aproximada: 7 bóvedas y muros por una extensión de 1,800 m<sup>2</sup>), pero este proyecto no se llevó a cabo.<sup>90</sup>

### El programa mural en proyecto

Cuando Orozco recibió el encargo de pintar en la SCJN, llevaba unos días de haber llegado a Nueva York como invitado para pintar *in situ* un mural portátil en el MoMA, en el marco de la magna exposición *Veinte siglos de arte mexicano* (Fig. 37).<sup>91</sup> Antes de partir hacia Nueva York, el artista realizaba un proyecto mural en Jiquilpan, Michoacán, en un antiguo santuario guadalupano que fue expropiado con la finalidad de asignarle un uso laico y social y que actualmente es la sede de la Biblioteca Gabino Ortiz (Fig. 38).<sup>92</sup> A finales de julio de 1940 regresó a México, en agosto firmó el contrato para pintar en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en octubre terminó el programa mural de Jiquilpan y el 1º noviembre comenzó a trabajar en la Sala de Pasos Perdidos del supremo Palacio de Justicia.

A fines de 1941, Orozco daba inicio a la primera etapa de un ambicioso proyecto que, originalmente, contemplaba poco más de 400 m<sup>2</sup> de muros de los principales espacios del Alto Tribunal. No encontré ningún proyecto o programa artístico que incluyera el conjunto de los espacios considerados en el primer contrato. Tampoco tengo noticia de alguna comunicación oficial en la que se conviniera o discutiera la

---

<sup>90</sup> Orozco Valladares, *Orozco*, 406 y 407.

<sup>91</sup> Pintó *Dive Bomber and Tank* en diez días de trabajo, entre el 19 junio y los primeros días de julio de 1940.

<sup>92</sup> Murales pintados entre febrero y octubre de 1940, con una interrupción del trabajo de mayo a julio.

temática a desarrollar en las pinturas murales de la SCJN. Carezco de respuestas puntuales a las preguntas: ¿Hubo directrices respecto al tema? ¿Orozco eligió los artículos que representó? ¿Alguien orientó su elección? Parece natural que, por tratarse del máximo tribunal constitucional del país y la cabeza del Poder Judicial, los asuntos plasmados en el edificio apelaran a la Justicia y a la Constitución Política proclamada en 1917. La Suprema Corte de Justicia tiene entre sus responsabilidades defender el orden establecido por la Carta Magna de la Ley, mantener el equilibrio entre los distintos Poderes y ámbitos de gobierno, a través de las resoluciones judiciales que emite; además de solucionar, de manera definitiva, asuntos jurisdiccionales importantes para la sociedad. En este tribunal se imparte justicia en el más alto nivel, es decir, el constitucional.<sup>93</sup>

Los apuntes y proyectos preliminares que refiero a continuación corresponden a los cuatro murales visibles en la Sala de Pasos Perdidos. Estos estudios se encuentran en diversas colecciones, unos resguardados por el Instituto Cultural Cabañas, otros forman parte del patrimonio de la familia del artista.<sup>94</sup> Asimismo, deben considerarse

---

<sup>93</sup> *Suprema Corte de Justicia de la Nación*: <https://www.scjn.gob.mx/conoce-la-corte/que-es-la-scjn> Consulta 13 septiembre 2017.

<sup>94</sup> Agradezco las gentiles atenciones de la Sra. Alicia viuda de Alfredo Orozco Valladares y especialmente el apoyo de Emmanuel Igor Herrero, quien generosamente me hizo llegar imágenes digitales de algunos bocetos de los murales de la SCJN que forman parte de la Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Un importante proyecto del mural conocido como *Las riquezas nacionales* es patrimonio de José Clemente Orozco Valladares y la imagen que consigno proviene del libro *Orozco, verdad cronológica*. Algunos estudios resguardados en el Instituto Cultural Cabañas pude reproducirlos gracias a las imágenes digitales que me proporcionó el propio Instituto, por autorización de la Subdirección General del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA (2014). El resto

estudios de pequeño formato mencionados en el catálogo del *Homenaje nacional a José Clemente Orozco*, celebrado en el Palacio de Bellas Artes en 1947.

*Las riquezas nacionales*

*Interpretación del artículo 127 constitucional*. Estudio. 1940. Lápiz sobre papel. Colección Clemente Orozco Valladares. (Fig. 39)

*Alegoría*. Proyecto general. 1940. Lápiz sobre papel. 33 x 68.2 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 40)

*Bosquejo general*. Lápiz sobre papel. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 41)

Estudio para *Las riquezas nacionales*. Cabeza de jaguar. 1940. Temple sobre papel. 34.6 x 51.5 cm. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 42)

*Máscara bocabajo*. Trazada. 1940. Temple sobre papel. 34 x 50 cm. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 43)

*Máscara bocabajo*. Color gris. 1940. Temple sobre papel. 34.1 x 51.1 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 44)

*Máscara bocabajo*. Color tierra de Siena. 1940. Temple sobre papel. 29 x 37 cm. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 45)

*Cabeza en verdes, jaguar [sic]*. Trazos de un rostro triangular. 1941. Temple sobre papel. 34.6 x 51.3 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 46)

---

de las imágenes de los murales de la SCJN fueron escaneadas del catálogo de exposición *José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, México, Instituto Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2011.

*Estudio*. Cabeza de forma triangular. Temple sobre papel. Aprox. 50 x 40 cm. Ubicación desconocida. Tomado del catálogo del Homenaje nacional a José Clemente Orozco (1947). (Fig. 47)

*Cabeza contra el piso*. Hombre barbado. 1941. Temple sobre papel. 40.4 x 58 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 48)

*Cabeza contra el piso*. Joven con ojos cerrados. 1941. Temple sobre papel. 40.5 x 58.2 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 49)

*Calavera*. 1941. Temple sobre papel. 52.2 x 37.8 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 50)

*Máscara*. Hombre. 1949 [sic]. Tinta sobre papel. 56 x 38.2 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 51)

#### *La Justicia*

*Estudio para La Justicia*. Sección derecha muro sur. 1941. Temple sobre papel. 49.3 x 34.3 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 52)

*Estudio para La Justicia*. 1940-1941. Proyecto general muro sur. Lápiz sobre papel. 35.2 x 68 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 53)

*Estudio para La Justicia*. 1940-1941. Proyecto general muro norte. Lápiz sobre papel. 33 x 67.8 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 54)

*Panel de la justicia*. 1941. Lápiz sobre papel. 29.3 x 71 cm. Instituto Cultural Cabañas. (Fig. 55)

#### *Movimiento social de los trabajadores*

*Pedestal de justicia*. Proyecto general. Lápiz sobre papel. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 56)

*Figura recostada con piernas flexionadas*. Detalle. Lápiz sobre papel. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 57)

*Yunque y pancartas*. Temple y lápiz sobre papel. 41.5 x 40 cm. Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. (Fig. 58)

Los proyectos y estudios dan cuenta del proceso creativo que Orozco desarrolló hasta llegar al resultado que conocemos en los muros. La evidencia encontrada sobre el trabajo previo a la realización del programa mural señala que Orozco dedicó mayor atención al muro oriente *–Las riquezas nacionales–*. De los murales sobre la justicia y el referido a los trabajadores hay pocas variaciones significativas, con excepción de un caso: el temple sobre papel *Yunque y pancartas* (Fig. 58). Éste es propiamente un apunte, correspondiente a la forma (en escala) del muro exterior del Pleno. En dicho estudio se aprecian el dibujo de líneas compositivas y en temple se destacan tres elementos ubicados en el eje central: un yunque negro, una bandera roja a medio desplegar y tres pancartas rectangulares también rojas que se ubican una tras otra en perspectiva. Al lado derecho de estos elementos se reconoce claramente un cuerpo humano desnudo inclinado y visto de espaldas y sobre éste una extraña figura, aparentemente invertida. Del lado izquierdo, en la parte superior se sugiere una cara y debajo de ésta trazos de posibles cuerpos humanos. Al respecto de este bosquejo tan esquemático cabe notar la decisión de Orozco de dedicar el mural al asunto laboral, que se revela mediante la bandera y pancartas rojas.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Los paños rojos, como símbolo de la clase obrera, se encuentran en el repertorio iconográfico de Orozco desde sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Previamente a la Suprema Corte, pintó banderas y pancartas rojas en Jiquilpan, el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara y en el Palacio de Gobierno de Jalisco.

Asimismo es interesante saber que la versión definitiva conservó el interés temprano del artista de mostrar un contraste cromático de negro y rojo, así como de equilibrar la composición mediante la interacción entre líneas diagonales (bandera) y rectas (pancartas/umbral). Lo anterior es aún más evidente en el estudio denominado *Pedestal de justicia*, donde el artista plasmó el juego de tensiones geométricas del mural (Fig. 56).

Entre los proyectos generales, se destacan dos que muestran estudios preliminares del mural que se conoce como *Las riquezas nacionales* (Figs. 39 y 40). Éstos presentan escenarios distintos pero afines en intención simbólica, especialmente en cuanto al protagonismo y dirección que se da al personaje central: un jaguar que salta hacia la izquierda. Estos proyectos no fueron fechados, pero puede deducirse su orden cronológico si los comparamos con el mural actual. El primero que debió realizar el pintor es el que resguarda el Instituto Cultural Cabañas (Fig. 40), donde el elemento central es un felino con la piel manchada que extiende su cuerpo en un salto, entre un grupo de objetos encimados y colocados en posición diagonal: el emblema del águila con las alas extendidas y sosteniendo una serpiente en su pico, una bandera tricolor, una corona monárquica, una bandera británica, un rascacielos, dos figuras humanas a las que sólo se les ven los rostros, uno femenino con los ojos cerrados y otro masculino, barbado y dispuesto boca abajo. En el estrato inferior, hay un cuerpo masculino desnudo, recostado en posición lateral, con las piernas dobladas hacia atrás y sostenidas/atrapadas por una mano-garra gigante. Este hombre arroja un chorro oscuro por la boca, mientras es estrangulado por una garra que surge del caos. En la composición se descubren dos garras más, una ubicada sobre la cabeza del hombre y otra sobre el jaguar. En este proyecto, Orozco usa un tópico recurrente

en su obra mural, el del “basurero”, un cúmulo de diversos íconos provenientes de tradiciones culturales y políticas occidentales, entre ellas la mexicana.<sup>66</sup> El jaguar es una presencia con cualidades de vigor y potencia que se diferencian del resto de los personajes, fragmentados y abatidos. En cuanto a las garras y el chorro oscuro que lanza el hombre tirado en el piso es un elemento que se repite en el otro proyecto general. En la versión definitiva del mural, el chorro se transfigura para formar parte de la representación del petróleo.

El segundo proyecto del mismo mural forma parte de la colección de Clemente Orozco Valladares *–Interpretación del artículo 27 constitucional–* (Fig. 39) y fue expuesto en el homenaje nacional a José Clemente Orozco en el Palacio de Bellas Artes en 1947.<sup>67</sup> Aquí el jaguar tiene el lomo cubierto con una bandera. Enfrenta el ataque de numerosas garras que surgen de una masa irregular. Tres de estas zarpas muestran articulaciones mecánicas en sus extremidades, como si fueran máquinas. La más visible ubicada en el primer plano. Debajo del jaguar se asoma un rostro de forma triangular, que marca el eje central del mural y llama la atención por la sonrisa sardónica que enseña afilados dientes. En el piso hay un objeto tirado y alargado, del que sale un tubo flexible que se conecta con una especie de calavera de donde surge un chorro oscuro proyectado hacia arriba. Del lado derecho, vemos un hombre recostado sobre su pecho, con la cabeza ladeada, brazos al frente y ojos cerrados. Sobre éste, el cuerpo desnudo de una mujer con el brazo levantado, asimismo parece

---

<sup>66</sup> El primer “basurero” de este tipo lo pintó en la década de los años veinte, en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria.

<sup>67</sup> *Exposición Nacional José Clemente Orozco*, México, Secretaría de Educación Pública, 1947.

tener los ojos cerrados. Más arriba, sobre la línea del horizonte hay elementos geométricos rectangulares. En este estudio, como en el anteriormente descrito, se destaca el realismo del jaguar, su cabeza es proporcional al cuerpo y su hocico es chato. La fiera enfrenta enérgicamente a fuerzas oscuras, misteriosas y negativas, asociadas a la máquina y opuestas a las figuras antropomorfas y decaídas que se encuentran del lado derecho del mural. El antagonismo entre carne y máquina es un tema que el pintor abordó en sus murales ubicados en Dartmouth College, el Palacio de Bellas Artes, el Hospicio Cabañas y en *Dive Bomber and Tank*.

Si comparamos los proyectos generales con el mural *Las riquezas nacionales*, se puede concluir que el pintor organizó buena parte del significado de esta alegoría en torno del felino, entendido como un ícono de resistencia y defensa ante imágenes que apuntan a decadencia, amenaza y deshumanización. Esta dicotomía se mantuvo en la versión definitiva del mural, aunque la decisión de representar el artículo 27 constitucional no fuera su primera opción. Acerca de los estudios de pequeño formato sobre los detalles del mural *Las riquezas nacionales* conviene decir que el pintor realizó por lo menos tres pruebas del rostro triangular que finalmente desechó y sustituyó por la máscara de fuego y mirada oscura que simboliza al petróleo. También hizo varios bocetos de cabezas de hombres en posición boca abajo, así como tres variaciones -entre la figuración y la abstracción- de la máscara del personaje que representa al cobre. En este grupo se cuenta una calavera que en el mural cambió considerablemente cuando el pintor le añadió una gran nariz. Los bocetos del felino se complementan con estudios que realizó para pintar la alegoría principal del programa mural en Jiquilpan (Fig. 38). Orozco ejerció una sucesión de transformaciones sobre la figura del animal que parten del estudio anatómico a la

descomposición de la forma en términos expresionistas. Como estos cambios son importantes para determinar el sentido del mural se profundizará en ellos en los siguientes capítulos.

Acerca del proceso de traslado del boceto a la obra, al pintor le interesaba conseguir la mayor libertad en el tratamiento de las formas, a través de una organización controlada y precisa. Para ello, ideó un método de trabajo que consistía en transferir al muro “solamente el armazón geométrico en sus líneas esenciales, sólo las líneas generales que determinan [...] las proporciones fundamentales de la composición”. Es decir, Orozco no “calcaba” las formas de los bocetos sobre la pared, bóveda o cúpula, únicamente marcaba los puntos y líneas principales de la composición y sobre estas coordenadas construía libremente las figuras, previamente trabajadas en estudios, “sabiendo con exactitud, en centímetros, el alcance de las modificaciones del momento y conservando un cabal dominio sobre el total de la composición”.<sup>98</sup> Para el artista, era imposible prever completamente una obra de pintura mural porque las “relaciones entre la pintura mural y la arquitectura sólo pueden ser resueltas directamente sobre el terreno y en el momento mismo de la ejecución”.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> José Clemente Orozco, “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años” (1947) en *Textos de Orozco*, con un estudio y un apéndice por Justino Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1955 (Estudios y Fuentes del Arte en México IV), 76.

<sup>99</sup> José Clemente Orozco, “Fragmentos de una carta al señor Rafael García Granados” (1941) en *Textos de Orozco*, 66.

Esta manera de concebir el trabajo de pintura mural explica la función de los diversos tipos de bocetos. Se encuentran los bosquejos generales donde ensaya ideas generales hasta alcanzar la precisión en lo que quiere decir, como es el caso de *Alegoría* (Fig. 10); dibujos a escala -“semejante al que hace un arquitecto para planear la construcción del edificio o el de un topógrafo para levantar el plano de un terreno”- como el mencionado *Yunque y pancartas* (Fig. 58) y el *Pedestal de justicia* (Fig. 56); proyectos compositivos donde se resaltan los puntos de intersección y las líneas principales, como el *Bosquejo general* a lápiz (Fig. 41); y estudios particulares de cada figura, cuya versión definitiva se resolverá directamente sobre el muro, ganando en expresión y soltura. Algunas de ellas implicaron un reto creativo especial y su proceso de definición revela adecuaciones significativas, es el caso de los estudios de representación del petróleo, que se transfiguró de un rostro humano de gestos malévolos a una máscara de fuego monstruosa, o bien la calavera a la que le añadió un apéndice. Otros dos ejemplos importantes son la transfiguración de la máscara del cobre y del jaguar, donde ensayó distintos niveles de abstracción.

### Arquitectura y pintura mural

José Clemente Orozco reconoció los retos artísticos y técnicos de los inmuebles donde pintaba: un edificio colonial o moderno, al interior o a la intemperie, en muros cóncavos, bóvedas, cúpulas u otro tipo o forma de superficie. Cada proyecto pictórico contó con una solución particular que dialogaba con las formas arquitectónicas y consideraba las cualidades de la luz, proporciones, distancias y

ambiente.<sup>100</sup> La acusada sensibilidad espacial de Orozco fue reconocida por arquitectos vanguardistas como Frederick John Kiesler, Frank Lloyd Wright, su paisano y amigo Luis Barragán y por Mario Pani, quien le encargó murales para la Escuela Nacional de Maestros (1947-48), el Conservatorio Nacional de Música (1948) y el Centro Urbano Presidente Alemán (1949).<sup>101</sup>

En cuanto al arquitecto Antonio Muñoz García, no hay indicios de que considerara murales en sus proyectos, interviniera en la asignación de encargos de murales o mantuviera comunicación profesional con los artistas que pintaron en los edificios que construyó, tampoco con Orozco. Como en la mayoría de sus programas murales, en la SCJN el artista generó un proyecto para un espacio arquitectónico terminado. La Sala de Pasos Perdidos se ubica en el núcleo de la estructura y su forma es consecuente con el patrón cuadrangular del inmueble. Para llegar a este espacio, se debe caminar del perímetro hacia el centro del edificio, ya sea ascendiendo la escalera principal o bien recorriendo los pasillos norte y sur que abren dos ingresos a la Sala a través de puertas. Si bien este espacio cuenta con ventanas y luz artificial, la iluminación es exigua. Adicionalmente, tres de los cuatro muros donde se pintaron murales tienen columnas situadas a corta distancia, lo cual afecta la continuidad visual del espacio pictórico, que también se ve reducido por revestimientos de cantera de aproximadamente dos metros de alto. En cuanto al muro ubicado sobre la escalera, se encuentra libre de interferencias, pero sólo puede

---

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> De sus colaboraciones con el arquitecto Pani, Orozco sólo pudo concluir el programa mural de la Escuela Nacional de Maestros.

apreciarse a unos diez metros de distancia. En suma, las condiciones de visibilidad de los muros donde pintó Orozco son limitadas y el pintor debió resolver los retos que supuso este espacio arquitectónico.

En cuanto a la técnica, una circunstancia determinante para el proyecto mural de Orozco fue que el edificio de la SCJN está construido con concreto armado, un material moderno y durable pero inadecuado para la pintura al fresco dada su poca capacidad de absorción. Ante esta situación, el artista decidió realizar sus murales sobre bastidores transportables, compuestos por armazones de acero revestidos de alambre, con una capa de cemento, cal y arena. Esta técnica, que permite pintar murales sin necesidad de un edificio, fue utilizada por Diego Rivera en 1931, en paneles murales realizados para el MoMA. Orozco recurrió a bastidores en *Catarsis*, *Dive Bomber and Tank* y en el programa mural de la SCJN. Para ello, se apoyó en el conocimiento técnico de Andrés Sánchez Flores, asistente de Rivera. Los murales transportables planteaban un reto creativo para Orozco, quien no se sentía cómodo “independizando” la pintura del muro.

Lo grave es que ya no se trata de una pintura directa que forme parte de la misma construcción arquitectónica, sino un postizo, una especie de máscara o vestido que por su independencia pierde mucho de su función orgánica propia. Además, lo delgado del aplanado no permite un tratamiento profundo como en un muro verdadero.<sup>102</sup>

Por esta razón, en la SCJN se esforzó en evitar que los bastidores se percibieran como agregados, aunque para un observador cuidadoso no pasen inadvertidos. El artista arraigó sus pinturas al muro con profundidades visuales e imágenes que interactúan

---

<sup>102</sup> *Ibid*, 80.

con elementos arquitectónicos. Por ejemplo, en el mural ubicado sobre la escalera, la bandera desplegada del primer plano abre un espacio que se prolonga hacia el vano pictórico que marca la frontera entre dos dimensiones. Esta “puerta” es un elemento clave en la conformación de la experiencia espacial del espectador.

El umbral interactúa de dos formas con el inmueble: primero, las travesaños de color rojo proporcionan una referencia directa al esqueleto de acero que sostiene al edificio de la SCJN. Segundo, el espacio abierto localizado debajo del mural, correspondiente al cubo de la escalera, se aúna a la perspectiva pictórica en la medida en que el ojo del espectador capta el espacio que se prolonga hasta la calle (Av. Pino Suárez). De este modo, se crea una identidad entre el entorno pictórico y el mundo objetivo. En cuanto a los elementos iconográficos que se vinculan a la arquitectura, nótese el costado derecho de esta misma pintura, donde dos hombres sostienen esforzadamente una viga que se conecta con la nervadura del techo (Fig. 59). Orozco dotó a cada escena del programa en la SCJN una arquitectura particular que contribuye poderosamente a la creación de significados. Lo mismo había hecho antes en los murales de la Biblioteca Baker de Dartmouth College (1932-34), como ha demostrado Leonard Folgarait en su lectura de la arquitectura pintada en los paneles.<sup>103</sup>

En el máximo tribunal de Justicia, Orozco se valió del espacio arquitectónico e

---

<sup>103</sup> Leonard Folgarait, “Orozco’s use of architecture in the Dartmouth mural” en *Mexican muralism, a critical history*, Edited by Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley and Leonard Folgarait, University of California Press, 2012, 95-106.

incorporó las entrañas mismas de la construcción (Figs. 7 a y b). El artista usó la estructura que sostiene a la SCJN como un recurso narrativo que subraya el decaimiento y debilidad de los cuerpos que la rodean, incapaces de mantenerse en pie. Los obreros intentando sostener una viga es elocuente paradoja de la contradicción que plantea la pintura al edificio. Estas imágenes tienen un sentido crítico y producen el efecto contrario de dos pinturas en Darmouth College agrupadas bajo el tema del “Hombre moderno industrial” (Figs. 60 y 61). En éstas, mimetizó el cuerpo de los trabajadores industriales con la estructura de un edificio, creando un paralelismo entre la recia corporalidad humana y el andamiaje de acero de las construcciones modernas. En la SCJN los cuerpos y la estructura son incompatibles. Los primeros blandos y flexibles, la segunda rígida y estática.

Por su parte, los murales norte y sur *-La Justicia-* asumen la simetría arquitectónica de la SCJN (Figs. 3 y 4). En cada caso, la composición integra los vanos situados al centro de los muros: los dinteles brindan una base que “sostiene” las figuras monumentales que atraviesan el espacio y las jambas funcionan como punto de apoyo para las diagonales que organizan las escenas laterales. En los murales encontramos espacios interiores y abiertos, ambos de carácter público. Imperan los espacios que sugieren oficinas de gobierno, donde suceden actos delictivos. La joven *Iustitia* y la Justicia indolente se ubican en una plaza, que sin embargo se siente opresiva por la oscuridad del fondo y las columnas dispuestas diagonalmente que acotan la profundidad (Fig. 62). Un aspecto relevante de estos murales es que los efectos de “realidad” y “actualidad” señalados por la visión satírica, se ven reforzados con la representación de los espacios que ocupan los personajes. Esto se logra mediante la conexión entre pintura y realidad que propicia el vano en el muro.

Cada mural cuenta con una puerta que permite el tránsito entre la Sala de Pasos Perdidos y los corredores donde originalmente se localizaron las cuatro salas de audiencia con sus respectivos despachos. La vida en las oficinas y pasillos debe entenderse como “paralela” a la de la pintura, donde la acción sucede predominantemente “al interior”. En la pintura, los malhechores se esconden detrás de escritorios y actúan entre legajos de expedientes judiciales. Mediante este efecto de realidad/ficción, los murales que muestran el lado oscuro (y humano) de la justicia confrontan directamente a quienes se internan en los espacios del edificio, en particular a quienes trabajan en la SCJN. Como veremos, hubo indignación en la Suprema Corte por los murales, una reacción surgida de las identidades generadas desde el arte.

En otro nivel de lectura se encuentra la relación entre la estructura compositiva y la arquitectura del edificio. Las pinturas concuerdan con la masa del inmueble mediante la reiteración de líneas horizontales que interactúan con verticales. Las diagonales son el elemento medular en la geometría propuesta por Orozco, estas líneas ordenan las acciones de los habitantes pictóricos -el felino y los hombres-. En un escrito de 1947, el artista describió dos maneras de pintar un mural: conservando la arquitectura o destruyendo la arquitectura. Usando la terminología de Jay Hambidge, Orozco llamó a estas maneras estática y dinámica, respectivamente.

Las pinturas estáticas se identifican con lo que tiene de estático una construcción arquitectónica y obedecen más a las leyes de gravedad, parecen tener cimientos como el edificio mismo. (...) Las pinturas dinámicas están organizadas de tal manera que parecen cambiar completamente el mecanismo estructural del edificio y en este caso el resultado total debe mejorar o superar el valor estético que tiene la arquitectura en sí; de otra manera no habría razón para el dinamismo creado. Podría hablarse de una manera mixta,

en donde parte de la pintura sería de carácter estático y parte dinámico.<sup>104</sup>

Las imágenes “estáticas” se asientan sobre el suelo con la misma fuerza que los muros o que se apoyan en elementos arquitectónicos, el Hospicio Cabañas cuenta con algunos ejemplos de esta manera de pintar. En cambio, su pintura “dinámica” alteró la concepción espacial de los edificios, una muestra de ello se encuentra en la cúpula del paraninfo de la Universidad de Guadalajara. El pintor modificó la experiencia espacial de la Sala de Pasos Perdidos, generando el dinamismo que unifica su programa plástico.

La simetría inversa que establecen las alegorías en su proyección diagonal sobre las puertas y el salto -también diagonal- del jaguar hacia el lado izquierdo de la sala, confieren un movimiento centrífugo a la mirada del espectador: en el muro sur, el gigante que salta envuelto en llamas se mueve hacia *Las riquezas nacionales*; el felino del muro oriente proyecta su salto hacia el muro norte y el justiciero de este espacio dirige su acción hacia el mural poniente. En este mural de tema laboral, el umbral rojo del fondo jala la mirada hacia la perspectiva del fondo, tal como las escaleras dirigen hacia el vestíbulo y posteriormente a la calle. La percepción del espectador se sitúa en el centro de un cuadrángulo con un movimiento perpetuo que va de sur

---

<sup>104</sup> Orozco, "Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años", 82. En el Ashram de Eva Sikelianos en Nueva York, Orozco conoció a Mary Hambidge, viuda del geómetra y artista canadiense Jay Hambidge, fallecido en 1924. Hambidge había realizado investigaciones en Grecia para determinar la existencia de las proporciones de la Simetría Dinámica en los templos y ánforas griegas; publicó varios libros con sus conclusiones y editó *The Diagonal*, en 1919 y 1920. En la década de 1920, se publicaron varios artículos sobre la Simetría Dinámica en revistas de arte. Vid. Jacqueline Barnitz, "Los años délficos de Orozco" en *Orozco, una relectura*, 115.

a oeste, oeste a norte, norte a este y hacia el fondo de este mural, que se integra con el vano de la escalinata. El dinamismo no es circular, sino que invoca una fuerza centrífuga.

La composición de los murales plantea fuerzas dirigidas a todas las direcciones posibles: hacia los lados en sentidos opuestos (muros norte y sur), arriba y abajo (muro oriente), adelante y atrás (muro poniente). Los murales norte y sur -*La Justicia*- cuentan con elementos iconográficos que generan inestabilidad y que contribuyen a la dinámica pictórica: la viga que amenaza al monumento a la Justicia en el muro sur, las estructuras que parecen derrumbarse hacia el fondo del muro norte. El movimiento implícito en los cuatro murales de la Sala de Pasos Perdidos participa del incesante tránsito humano en el vestíbulo y la escalera principal. Simultáneamente, las pinturas permanecen ancladas a la arquitectura, integradas a la estructura del edificio.

En un célebre ensayo que probablemente data de los años treinta, Jorge Cuesta habló de la relación entre arquitectura y pintura mural de Orozco, comparando su labor con el trabajo escultórico.

Ha sido una viva preocupación de Orozco vincular de tal modo su pintura mural a la arquitectura de cuyas superficies se sirve, hacerla penetrar tan profundamente en sus masas, que resulte inseparable de su materia como las formas de la escultura lo son del mármol que las recibe. La pintura mural es para Orozco el hallazgo del cimiento geológico que requiere. Ella le permite que la participación de su espíritu en el mundo

exterior sea una participación en la piedra.<sup>105</sup>

Para el poeta, el arraigo estructural de la pintura a la superficie es un medio de expresión de belleza. Orozco agradecería las palabras de su amigo porque para él fue esencial que su pintura funcionara *en profundidad*, en tres dimensiones.<sup>106</sup> A mediados de los años veinte, escribió a Charlot que “la única emoción que debe generar y transmitir [una pintura] debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica”.<sup>107</sup> El artista estudió concienzudamente las posibilidades de construcción geométrica con rectángulos, cuadrados y especialmente diagonales: “sin diagonales no hay geometría, pura mecánica”.<sup>108</sup> En este proceso, los murales de la New School for Social Research (1930-31) marcan un punto de inflexión. Aquí, Orozco enfrentó los límites de un estrecho espacio de cuatro paredes con los principios de la geometría

---

<sup>105</sup> Jorge Cuesta, “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?” en *Jorge Cuesta. Ensayos críticos*, Introducción de María Stoppen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1991, 226.

<sup>106</sup> Jean Charlot, “José Clemente Orozco: su obra monumental” (1928) en *José Clemente Orozco, el artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, 1923-1929 y tres textos inéditos*, México, El Colegio Nacional, Siglo XIX editores, 1993, 177. Charlot explica qué debe entenderse por pintura en profundidad: “equilibrando por volumen y por espacio entre los volúmenes, sin creer útil el recortar en forma de rompecabezas el plan mismo de la pintura”.

<sup>107</sup> Orozco, “Texto inédito 2” en *Ibid*, 138.

<sup>108</sup> *Cuadernos de Orozco. Seis libretas desconocidas donde el muralista revela sus secretos de la pintura y el color*, Edición e introducción de Raquel Tibol, México, Planeta, 2010, 99. Estos apuntes de estudio, elaborados entre 1931 y 1934, permiten advertir la profundidad con que el pintor reflexionó acerca de las posibilidades del lenguaje visual. Para nuestro tema resultan importantes dos capítulos: “2. De la estructura” y “3. De la diagonal”.

dinámica de Hambidge, creando rectángulos “de cuadrados alternos” que brindaran una estructura “matemática”, sólida y estática a la pintura, como el edificio (Fig. 63).<sup>109</sup>

Para Orozco, “el secreto de la belleza” y la calificación de “clásico” en las artes dependían de la estructura geométrica que detentaran.<sup>110</sup> La base histórica y científica aportada por la teoría de Hambidge fue importante para nuestro artista porque le aportó un fundamento teórico a las nociones de *clásico* y *belleza* en el arte. Estas cualidades se expresaban mediante una geometría que lograra la armonía entre elementos estáticos y dinámicos, es decir una *simetría dinámica*. En su *Autobiografía*, Orozco explicó en detalle los postulados de Hambidge, quien diferenció dos tipos de arte: el dinámico y el estático. El arte egipcio y griego en su época de madurez

---

<sup>109</sup> Laurence P. Hulburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1991, 51. *The Elements of Dynamic Symmetry* (1926) reúne una serie de conferencias impartidas en 1916 por Hambidge sobre composición pictórica, así como ideas planteadas por el autor en la revista mensual *The Diagonal* (Yale University Press), de la que fue editor. José Clemente Orozco explicó la teoría del géometra de la siguiente forma:

“[la idea de Hambidge] consistía en descubrir las relaciones que existen en el arte y la estructura de las formas naturales en el hombre y en las plantas y luego, basándose en datos históricos y mediciones directas en templos, vasos, estatuas y joyas, precisar con exactitud científica la construcción geométrica de las obras del arte helénico. [...] El nombre de simetría dinámica es la interpretación que hace Hambidge del griego “conmensurable en poder o en cuadrado”, dado por los filósofos helénicos a las relaciones que existen entre las superficies de los rectángulos “raíz cuadrada”, o sea, aquellos cuyo lado menor es la unidad y los dados mayores la raíz cuadrada de dos, tres, cuatro cinco.” José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970 (Serie crónica), 100-101.

<sup>110</sup> Orozco, *Autobiografía*, 102 - 103.

correspondían al primer tipo y el arte de los demás pueblos al segundo.<sup>111</sup> Según esta teoría, las formas del arte dinámico contenían “en sí mismas, por su estructura, el principio de acción, de movimiento y por lo tanto pueden crecer, desarrollarse y multiplicarse de un modo semejante a las del cuerpo humano y a las de los demás seres vivientes”.

La concepción de arte dinámico de Hambidge recupera los principios de la espiral logarítmica –constante en el crecimiento de su radio- que encontró en sus investigaciones del arte griego del siglo V a.C. Las geometrías dinámicas – explica Orozco - tienen por base el cuadrado y su diagonal y la diagonal de la mitad del cuadrado. El mexicano refiere al diálogo *Teeteto* de Platón que sirvió al geómetra para demostrar que los rectángulos “dinámicos” y sus infinitas divisiones armónicas eran el fundamento compositivo del arte griego. Con ello, Hambidge legitimó la base cultural de este sistema de proporciones. Orozco creía que el ritmo y armonía que producen estas composiciones es “cabalmente lo que entendemos por belleza. Esto constituye la supremacía del arte egipcio y del griego clásico sobre todos los demás”.<sup>112</sup> Como expresión de la belleza, la simetría dinámica requiere de la conciencia del artista, que ejecuta su obra a partir de un plan geométrico preciso. Pero el apego a las “recetas” no aseguran el valor de la obra de arte, al respecto

---

<sup>111</sup> *Ibid*, 101.

<sup>112</sup> *Ibid*, 102. En cambio, dice Orozco, el arte estático, “corresponde a la estructura del mundo inanimado, como los cristales” y está constituido por elementos fijos que no tienen posibilidades de crecimiento excepto por la adición externa de elementos igualmente pasivos, tal es el caso del arte árabe, chino, hindú, romano, gótico, asirio, bizantino, entre otros.

Orozco comentó los fracasos del arte romano y renacentista, incluso moderno, en su intento de conseguir un arte dinámico con “un compás y una regla”. El mexicano atribuye a Hambidge la idea de que una obra logra trascender cuando contiene elementos dinámicos que aparecen “espontáneamente” debido a la intuición y genio del artista.<sup>113</sup>

Después de trabajar en la New School, Orozco abandonó los rígidos lineamientos de la simetría dinámica, pero conservó los fundamentos de este aprendizaje en su obra posterior, e indudablemente los encontramos en los murales de la SCJN. En estas pinturas, “el secreto de la belleza”, resguardado en la geometría, interactúa con una enorme expresividad pictórica. La tensión entre estructura y lenguaje es característica de la obra de Orozco y Raquel Tibol, acertadamente, vio en este “ordenado desorden” el sustento de la libertad creativa del artista.

A partir de los murales de Dartmouth] Orozco trabajará con gran libertad en un ordenado desorden de significación simbólica y complicada estructura que depara sensaciones de estabilidad y equilibrio. Estructura sintética, recorte de formas, sentido geométrico habrán de fundirse con expresiones más libres, exentas de médula geométrica. La estructura es concebida como sustento de la libertad.<sup>114</sup>

### Color y técnica

La homogeneidad del plan cromático del programa mural facilita la comunicación entre paneles. La paleta del pintor incluyó negro, blanco, azules, ocre y rojos. Existe una sutil diferencia entre los murales dedicados a los temas de la Justicia y del

---

<sup>113</sup> *Ibid*, 102 - 103.

<sup>114</sup> Raquel Tibol, “Introducción” en *Cuadernos de Orozco*, 20.

Trabajo y el mural que representa el artículo 27 constitucional. Los primeros están resueltos en tonalidades de grises y su combinación con rojos, ocre y azules. En el gran mural apaisado el artista usó adicionalmente el color verde y amarillos brillantes. En los cuatro murales son muy notorios los trazos en negro que dibujan las figuras y objetos y el uso extendido de blanco.

En 1947, en el marco de su homenaje nacional, Orozco comentó el aspecto técnico de su quehacer como muralista. Reconoció cuatro fuentes de aprendizaje: el tratado de pintura de Cennino Cennini, el conocimiento transmitido por los albañiles que lo apoyaban en sus obras, el examen de frescos antiguos y virreinales en México y su propia experiencia directa, “mediante multitud de ensayos y pruebas”.<sup>115</sup> Una vez encaminado en la técnica mural, también se apoyó en el libro del artista alemán Max Doerner, *The Materials of the Artist and Their Use in Painting* (1921).<sup>116</sup>

*El libro del arte* de Cennini, escrito a principios del siglo XV, fue una fuente de conocimiento práctico para los primeros muralistas pues los instruyó paso a paso en el arte de pintar un fresco, moler los pigmentos, lograr sombras mediante el uso de “verdaccio”, aplicar las capas de color y otras habilidades técnicas y plásticas. Los artistas mexicanos modernos que recuperaron la tradición del fresco renacentista

---

<sup>115</sup> José Clemente Orozco, “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”, 74

<sup>116</sup> Renato González Mello, “José Clemente Orozco en blanco y negro” en *El color en el arte mexicano*, George Roque coordinador, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, 225.

comenzaron centrándose en el perfeccionamiento del modelado de las figuras y la aplicación de numerosas veladuras o transparencias para fusionar los pigmentos y evitar los contrastes de luces y sombras, tal como indicaba Cennini.

Cuando hayas pasado dos o tres veces cada color –sin salirte de los límites de los colores, es decir, sin quitar el lugar de uno para darlo a otro, sino cuando se juntan-, debes esfumarlos y unirlos bien.<sup>117</sup>

Durante la década de los veinte predominó el apego a la tradición clásica de pintura al fresco.<sup>118</sup> Pero en la década de los treinta Orozco comenzó a experimentar con los contrastes entre blanco y negro, creando opacidades y por lo tanto contraviniendo las recomendaciones de los tratadistas. Ciertamente, Cennini autorizaba los retoques con témpera para terminar el fresco al *secco* pero condenaba la aplicación directa del blanco o negro.<sup>119</sup>

En Guadalajara, en la pared del estrado del Paraninfo de la Universidad, el artista pintó con gruesas pinceladas negras y blancas.<sup>120</sup> Renato González explica que Orozco tomó esta decisión porque para este mural requería “dibujar”, es decir poner sobre la pared “una gigantesca caricatura”.<sup>121</sup> Con ello establecía la diferencia de esta

---

<sup>117</sup> Cennino Cennini, *El libro del arte*, Buenos Aires, Argos, 1947, 83.

<sup>118</sup> Al respecto consultar Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985.

<sup>119</sup> Cennini, *El libro del arte*, 27.

<sup>120</sup> González Mello, “José Clemente Orozco en blanco y negro”, 234.

<sup>121</sup> *Ibid*, 235.

imagen respecto de la alegoría pintada en la cúpula, donde se atuvo al procedimiento tradicional de modelar las figuras y respetar las tareas en el muro húmedo. Los murales de la Suprema Corte muestran un procedimiento similar, con sus diferencias. Las caricaturas de los muros norte y sur tienen una vocación gráfica, expresada en la libertad de los trazos negros y áreas de blanco aplicados sobre fondos oscuros en donde se distingue el *verdaccio*. En los mismos tableros, irrumpen presencias alegóricas trabajadas con transparencias de complejidad cromática. Existe la misma convivencia entre tratamiento “gráfico” y “pictórico” en los muros oriente y poniente. En el tablero relativo al artículo 123 las carnaciones de los obreros del primer plano contrastan con el grafismo plano prácticamente monocromático del personaje situado detrás de la bandera. En *Las riquezas nacionales* el animal es un dibujo mientras que el resto de los personajes están modelados a partir de veladuras. Estos contrastes en el lenguaje plástico contribuyen a dar complejidad a las obras, creando ambigüedades en la representación, entre “realismo e idealismo” si usamos los términos de Justino Fernández.<sup>122</sup>

#### Cancelación del proyecto original y polémicas en torno a los murales

El 2 de junio de 1941 se celebró la ceremonia de inauguración de la nueva sede de la SCJN. Ese día asistieron representantes de los poderes federales: Manuel Ávila Camacho, presidente de la República, Salvador Urbina, presidente de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y Esteban García de Alba, presidente de la Comisión Permanente del Congreso Federal (Fig. 64). El edificio estaba concluido, así como la

---

<sup>122</sup> Justino Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, México, Librería de Porrúa Hnos. y Cía., 78.

decoración mural asignada a Orozco (Figs. 65 y 66).<sup>123</sup> Como vimos, un par de meses antes de la inauguración del inmueble Orozco supo que no continuaría pintando en la SCJN. Paradójicamente, a principios de 1945 se contrataría al estadounidense George Biddle para que pintara un mural *–La guerra y la paz–* en la Suprema Corte de Justicia (Fig. 67).<sup>124</sup> El pintor fue parte del grupo de muralistas que decoraron el edificio del Departamento de Justicia en Washington D.C. y era hermano de Francis Biddle, poderoso procurador general de Justicia de Estados Unidos durante los años de la guerra y un anticomunista que participaría como el principal juez norteamericano en el tribunal internacional de Núremberg. El propio Biddle entendió la comisión del mural como un acto político del gobierno de Ávila Camacho.

Me ofrecieron el trabajo durante la guerra, cuando México sintió que sería un gesto de amabilidad invitar algunos artistas americanos a trabajar ahí.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Después de Orozco y Tamariz otros artistas recibieron comisiones para realizar murales y esculturas: En 1945, mural de George Biddle con esculturas de Helena Sardeau; En 1952, estatua de Manuel Crescencio Rejón por Carlos Bracho; En 2000, mural de Héctor Cruz García; En 2006, murales con el tema de la Justicia, de Luis Nishizawa, Leopoldo Flores, Ismael Ramos y Rafael Cauduro y una estatua del jurista Emilio Rabasa Estebanell; En 2010, murales de Santiago Carbonell. Adicionalmente, en los corredores están colocados numerosos retratos de los hombres y mujeres que ejercieron –o ejercen– el cargo de ministro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Otras obras que se encuentran dentro del edificio son: relieves en bronce de José María Morelos y Venustiano Carranza, en la oficina del ministro presidente, y un cuadro que representa a Benito Juárez, ubicado en el Salón del Pleno.

<sup>124</sup> Helena Sardeau, esposa de George Biddle, realizó las esculturas en bronce que se encuentran al pie del mural, rodeando el marco de la puerta.

<sup>125</sup> *Oral history interview with George Biddle, 1963, Archives of American Art, Smithsonian Institution.* Tape 2, 23. <http://www.aaa.si.edu/files/resources/OHProgram/PDF/biddle63.pdf>

El encargo a Biddle formó parte de la política de diplomacia cultural del nuevo gobierno de Ávila Camacho. Desde su campaña política, el presidente mandó señales que apuntaban a contener e incluso revertir el radicalismo revolucionario de su antecesor. En los primeros meses de 1941 el ambiente político era abiertamente anticomunista. Esto pudo haber afectado la continuidad del encargo a Orozco, a quien la opinión pública asociaba con ideologías de izquierda.<sup>126</sup> En una reseña dedicada a los murales de la Suprema Corte de Justicia, un reportero del diario *Novedades* encontró en las pinturas “un sello ‘rojo’ subido”.

En un interior hay un amontonamiento de seres caídos. Medio los envuelve una bandera roja. Una de las figuras empuña la hoz y sobre el conjunto un enorme brazo saca un pico. (...) ¿Quiere decir esto que la bandera roja, el pico y la hoz, emblemas del comunismo, son los atributos de la verdadera justicia?<sup>127</sup>

En esta nota, se asociaba con ironía al comunismo con la idea de “verdadera justicia”. El membrete de “comunista” se imponía al pintor porque, erróneamente, se le agrupaba con otros artistas militantes de izquierda, como David Alfaro Siqueiros, quien en 1941 se encontraba exiliado en Chile tras su participación en un atentado contra Trotsky en mayo del año anterior. Asimismo, la cercanía de Orozco con el ex presidente Cárdenas pudo incomodar a Ávila Camacho, quien buscaba deslindarse de su antecesor.

---

<sup>126</sup> Los titulares del *Excélsior*, un periódico conservador, daban el tono: “Más protestas de maestros por la ola comunista. De diversos lugares del país llegan adhesiones a la Campaña Antirroja” (21 mayo 1941). O bien: “Campesinos azuzados por comunistas combatieron con soldados. Pequeño pueblo es ahora foco de agitadores” (3 junio 1941)

<sup>127</sup> Autor desconocido, *Novedades*, 25 mayo 1941, primera sección, 10.

Poco después del recorte impuesto al contrato original, Orozco enfrentó un escándalo en torno a sus murales. Durante la segunda quincena de mayo de 1941 se hizo pública la inconformidad de trabajadores de la Corte contra los murales por encontrarlos “ofensivos para la Justicia”.<sup>128</sup> El descontento se recogió en medios impresos: *Novedades*, *El Nacional*, *La Prensa*, *Así*, *Hoy*, *Combate*. Algunos abogados opinaron que las pinturas eran feas e irreverentes y corrió el rumor de que los indignados solicitarían al presidente de la República que se destruyeran los murales.<sup>129</sup> Cabe notar que entre los detractores de las pinturas de Orozco consignados en las fuentes públicas no se mencionan ministros o políticos de alto rango. Los diputados dijeron desconocer las pinturas.<sup>130</sup> Sólo una reseña recoge los nombres de un puñado de “licenciados” así como de otros “opinantes” dedicados a diversas actividades dentro y fuera de la Suprema Corte.

Fueron ellos los señores Celso Guadarrama L., empleado particular; Joaquín Menchaca, farmacéutico; Pedro López Loredo, empleado; Pedro Santamaría, empleado; Cipriano Sánchez Sánchez, corredor sin título; Ricardo Marcial, chofer y las señoritas Juana Díaz y Socorro Martínez, ambas mecanógrafas particulares.<sup>131</sup>

En tono despectivo, *Combate* publicó: “pequeña revolución contra sus pinturas. Revolución de farmacéuticos, tinterillos y señoritas mecanógrafas”.<sup>132</sup> En este

---

<sup>128</sup> “Indignación por los frescos de la Suprema Corte” en *La Prensa*, 10 mayo 1941, 2.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> “Los debatidos frescos de la Corte”, *Novedades*, 25 mayo 1941.

<sup>131</sup> “Indignación por los frescos de la Suprema Corte”, 2.

<sup>132</sup> Orozco Valladares, *Orozco*, 409.

contexto, se mencionaban personalidades del medio intelectual y artístico que respetaban la obra de Orozco, entre ellos: Pablo Neruda, Octavio Paz, León Felipe, César Garizurieta, Alfredo Zalce, José Bergamín, Antonio Acevedo Escobedo.<sup>133</sup> Asimismo se informó de la creación de una comisión que dictaminaría los murales, compuesta por Manuel Toussaint, Justino Fernández, Antonio Castro Leal, Francisco Díaz de León, Juan de la Encina, Xavier Icaza, José Gorostiza, Manuel Rodríguez Lozano y “otros”.<sup>134</sup> Entre éstos nombres, se destaca el escritor y abogado Xavier Icaza, quien por su influencia política y particularmente por su posición en la Suprema Corte de Justicia, de la que fue ministro de 1934 a 1940, debió jugar un papel efectivo en la lucha de fuerzas que permitieron el resguardo de los murales de Orozco.<sup>135</sup> Icaza pertenecía a la aristocracia cultural y tenía en estima la obra de Orozco, aunque sus afectos artísticos y personales eran más proclives a Diego

---

<sup>133</sup> “Orozco y la destrucción de su obra en el nuevo Palacio. Es factible que una Comisión dictamine sobre la decoración mural que pretenden repudiar algunas personas. El Nacional abre una encuesta”, *El Nacional*, 22 mayo 1941, 8.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> “Xavier Icaza y López Negrete” en *Suprema Corte de Justicia de la Nación. Ministros, 1917-2004. Semblanzas. Tomo I*. 2ª edición. Compilación a cargo de Alicia Bravo Rodríguez, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2005, 349-352. Lázaro Cárdenas nombró al abogado Xavier Icaza ministro numerario de la SCJN, en la Sala del Trabajo. Fue fundador de la Escuela Libre de Derecho e impartió cátedra de Derecho Obrero en la Universidad Gabino Barreda (después Universidad Obrera, de la que Icaza fue miembro del consejo de administración). En 1933 colaboró con la Conferencia General de Obreros y Campesinos. Cuando salió de la SCJN, en 1940, se desempeñó como director general de educación extraescolar y estética de la Secretaría de Educación Pública. Fue abogado consultor de presidentes: Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz.

Rivera.<sup>136</sup> En 1934, el abogado publicó en la revista *Futuro* un texto pleno de admiración por la obra de Orozco, a propósito de los murales en Dartmouth College. Aquí describió al pintor como un “espíritu libre” capaz de realizar “una completa revisión de valores y [mostrar] el fracaso ruidoso de instituciones tradicionales”.<sup>137</sup> En esa época, Icaza señalaba al pintor como un aliado en la tarea de “trazar el camino” de México, que tenía entre sus objetivos normar la conducta de los estudiantes y obreros hacia un “horizonte rojo”, es decir de la izquierda socialista y sindicalizada.<sup>138</sup> Esta opinión, así como el apoyo del magistrado al pintor, debe verse a través del filtro de la estrecha relación ideológica y política que Icaza mantenía con Vicente Lombardo Toledano, que entonces dirigía la Confederación de Trabajadores

---

<sup>136</sup> Serge I. Zaïteff, “Estudio preliminar” en *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1995 (Colección Rescate). Los maestros literarios de Xavier Icaza fueron Alfonso Reyes, Mariano Silva y Aceves y Pedro Henríquez Ureña. Formó parte del grupo reunido en torno a la efímera revista *La Nave* (mayo 1916), entre quienes estaban Julio Torri, Carlos Díaz Dufoo Jr. y Mariano Silva y Aceves. Fue asistente asiduo de las tertulias organizadas por Pablo Martínez del Río, a las que asistían, además de los “navistas”, Enrique González Martínez y Rafael Cabrera, entre otros. En esta etapa, Icaza estudiaba especialmente la literatura y cultura inglesas. En 1920 se trasladó a Xalapa, donde se interesó por cuestiones sociales e impartió cursos de Derecho. Allí conoció a Manuel Maples Arce, colaboró en la revista *Horizonte* y participó con los estridentistas en un programa editorial del gobierno del estado. Como abogado tuvo una exitosa trayectoria profesional, declarándose socialista y obrerista en los años treinta. Trabajó estrechamente asociado con Vicente Lombardo Toledano como aliado ideológico en la política laborista, asiduo colaborador de la revista *Futuro* y jefe editorial de la Universidad Obrera. Xavier Icaza fue un prolífico escritor de ensayo político y jurídico, crónica, novela y poesía. Sus críticos destacan especialmente *Panchito Chapopote*, de 1928, donde ensaya una narrativa vanguardista. En su obra literaria, trató especialmente temas de veta popular y sentido social. Según puede leerse en las cartas reunidas por Serge Zaïteff, Icaza fue amigo de Diego Rivera y escribió sobre su obra, ambos pertenecían al círculo de Genaro Estrada y Alfonso Reyes, 7 a 17.

<sup>137</sup> Xavier Icaza, “La magna obra de Orozco” en *Futuro*, 1 marzo 1934, 14.

<sup>138</sup> Xavier Icaza, “El problema de la hora” en *Ibid*, 7.

de México (CTM). A su vez, Lombardo fue un referente político e intelectual para Orozco en los años veinte; para 1940, el artista mantenía el respeto y admiración al maestro.<sup>139</sup>

Al calor de la polémica, las primeras declaraciones públicas de Orozco evadieron las justificaciones, apeló a la libertad creativa y el poder su obra de defenderse por sí misma.

Allí está mi obra. Ella habla por mí. En lo que atañe a lo pintado en el Palacio de Justicia, no se puede decir que he engañado a nadie. Yo mostré los proyectos y pinté porque tuve libertad para hacerlo.<sup>140</sup>

El periódico *El Nacional* organizó una encuesta sobre la decoración de Orozco en el Palacio Judicial. Jorge Juan Crespo de la Serna declaró: “El propio Miguel Ángel vio también apedreada su estatua de David por el populacho florentino”.<sup>141</sup> Justino Fernández, el más aguerrido defensor de los murales, expuso sus argumentos en una carta publicada en la sección que el historiador Rafael García Granados suscribía en el periódico *Excelsior*. La defensa de Fernández se fundaba en la necesidad de comprender la calidad alegórica de la pintura, con el fin de acceder al mensaje –que Fernández asocia con “valores espirituales”- expresado por encima de la forma.

---

<sup>139</sup> En los años veinte Orozco formó parte del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, dirigido por Lombardo. Renato González cita un testimonio que confirma que en los años cuarenta el pintor “tenía admiración por el fundador de la CTM, que lo consideraba el político más honesto y preparado de México.” Renato González Mello, *La máquina de pintar*, 290.

<sup>140</sup> Orozco Valladares, *Orozco*, 408.

<sup>141</sup> “La encuesta de El Nacional sobre la decoración de Orozco en el Palacio Judicial” en *El Nacional*, 24 mayo 1941.

“[los detractores de los murales] lanzaron su torcida imaginación a volar y los resultados de sus interpretaciones de las pinturas en cuestión son desastrosas: por ejemplo, dicen que allí hay representada ‘la figura de un esqueleto con un numero inconcebible de costillas’ (!) o este otro: ‘la figura de un lagarto que entrando a rastras al recinto de la Ley, pretende simbolizar el oro, que rastrea para cumplir una tarea innoble’ (!) o este otro: ‘que la justicia se simboliza en la figura de un tigre fiero abatiendo al indio’ (!). [...] Orozco es suficientemente conocido y estimado aquí y en el extranjero como uno, si no el más grande, de los dos o tres mayores pintores contemporáneos, y lo es, fundamentalmente, porque es un espíritu que late al unísono con su época en forma consciente y profunda y transforma esa conciencia en obras de arte. Su pintura es simbólica. Por medio de alegorías expresa generalmente valores espirituales indiscutibles, y quizá esto moleste a los señores abogados [...] Las pinturas de Orozco en la Suprema Corte son obras de plenitud del artista, de valor universal, de significación en la historia del arte [...] palpitantes creaciones del espíritu contemporáneo [...]”.<sup>142</sup>

García Granados, concedió espacio a esta carta en su columna, pero opinaba en sentido contrario a Fernández. Confesaba no formar parte “de los ungidos que comprenden a la trinidad de genios integrada por Orozco, Picasso y Rivera” y acusaba de “snobismo modernista” la sentencia de que la pintura simbólica “expresa valores espirituales indiscutibles”. Cerraba su comentario dando la razón a los señores abogados pues, al igual que ellos, pensaba que el Palacio del Poder Judicial no era “el sitio adecuado para ridiculizar a la Justicia” y menos para “representar la figura humana descarnada (sin) el número de costillas con que la dotó el Creador”.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Rafael García Granados, “Abogados iconoclastas. Observadores incomprensivos”, columna “Nuestra ciudad” en *Excelsior*, 26 mayo 1941, 4.

<sup>143</sup> Se refiere a la representación del oro, *Ibidem*. En 1941, Rafael García Granados era el presidente de la Sociedad de Estudios Cortesianos, que tuvo a su cargo evaluar el proyecto mural de Orozco para el ex templo de Jesús Nazareno.

Incomodó la desacralización de la representación de la Justicia, se tomó como una burla al Supremo Tribunal.

Los inconformes rechazaron las deformaciones expresivas de los personajes mostrados en los murales, las reseñas usan los calificativos de “incomprensible”, “desorientador”, “desconcertante”, “grotesco” e “innoble” para describir esta situación.<sup>144</sup> El reportaje de *La Prensa* sintetizó el sentimiento general: “debieron haberse usado otras figuras y sobre todo, otra técnica que no fuera grotesca”.<sup>145</sup> En una entrevista, Orozco respondió a las impugnaciones. Por un lado -explicó- modificó la convención alegórica para representar a la “justicia humana”, en contraposición a la Justicia, entendida como idea impecable e inalcanzable. Orozco no desdeñó el lenguaje alegórico para comunicar valores inmanentes, pero sí desafió a la tradición retórica clasicista que, en su opinión, resultaba inoperante para los fines de su expresión artística.

Si hubiera pintado a la clásica matrona de senos turgentes, balanza y espada, tocada con un gorro frigio con brillantes colores de litografía, seguramente esas gentes que han levantado una tempestad en un vaso con agua me hubieran aplaudido. Pero se trataba de representar la justicia humana y la justicia humana, es la justicia humana. Tiene, ni más ni menos, los defectos, grandezas y miserias que acompañan la humana condición. Los que protestan no entienden o no quieren entender los motivos alegóricos de los murales.

---

<sup>144</sup> *La Prensa*, 10 mayo 1941 y *El Nacional*, 14 julio 1941.

<sup>145</sup> “Indignación por los frescos de la Suprema Corte”, 2.

En el contexto de esta discusión se denominó “la técnica” al estilo expresivo de Orozco. Al respecto, el artista intuyó una incompreensión insalvable para quienes carecían de sensibilidad artística.

¿Sabe usted qué es lo que en verdad los ofende? Tal vez menos los temas de los frescos que la técnica, en cierto modo atrevida [...] Es, quizá, una manera un poco violenta. La llaman revolucionaria y no lo es. Es, simplemente, arte.<sup>146</sup>

Al artista le pareció importante establecer su completa responsabilidad: “en ningún caso hubiera aceptado” la imposición de un tema por parte de su empleador. Sin embargo, recordemos que también informó de unos proyectos que fueron aprobados.<sup>147</sup> La presión de la opinión pública llevó al pintor a dar explicaciones para defender sus murales ante la instancia oficial. En junio, en una carta enviada al funcionario de Hacienda Manuel J. Sierra, el artista insiste que, en términos de comprensión del asunto, eligió “símbolos demasiado claros” –como los colores nacionales y la bandera roja- para facilitar la lectura de parte del público.

Tablero oriente: alegoría del artículo 27 constitucional. Este tablero, lo mismo que el otro del lado opuesto y que es alegoría del artículo 123, no parece presentar dificultades para su comprensión por parte del público. Hay símbolos demasiado claros, como los colores nacionales y como la bandera roja que representa los derechos del trabajador en todas partes del mundo civilizado.

Los dos tableros norte y sur tienen el mismo tema: La justicia persiguiendo y castigando al que viola la ley o se burla de ella, tema que me parece el más apropiado para un palacio que alberga a los tribunales. La justicia está representada por una figura humana de carácter heroico, armada y por un rayo de fuego que cae de lo alto. Todas las figuras de

---

<sup>146</sup> Así, 31 mayo 1941.

<sup>147</sup> “Los debatidos frescos de la Corte”.

los dos tableros son perfectamente claras para cualquier persona que ponga un poco de atención al examinarlas.

Adicionalmente explica que para valorar integralmente su obra deben considerarse, más allá del tema, las cualidades plásticas y expresivas.

[...] es bien sabido que el tema en las artes plásticas es un medio y no un fin. Una pintura, una escultura o un edificio no tienen por función establecer, desarrollar, probar o propagar tal o cuál tesis [...] Indudablemente el tema es parte absolutamente esencial y orgánica de la obra plástica, pero no es la única, siendo las cualidades formales y la pasión que las mueve, más importantes aún.<sup>148</sup>

En síntesis, la opinión pública que se manifestó en contra de los murales de la SCJN objetó dos aspectos: primero, la alteración de la convención simbólica de la Justicia como matrona de la Ley, que se tomó como irreverencia contra el Tribunal; y segundo, el uso de imágenes “grotescas” que mostraban cuerpos irracionales e “incomprensibles”. Cabe notar que tanto la defensa de Fernández como la respuesta de Orozco piden comprensión para la manera personal –y moderna- en que se presenta la configuración alegórica. En el caso del pintor debe atenderse a su insistencia en afirmar la posibilidad de una lectura compartida de sus murales, a partir del uso de símbolos conocidos por todos – “los colores nacionales y la bandera roja” – y la elección de temas de actualidad revolucionaria como son los artículos constitucionales.

Después de la inauguración del edificio la polémica sobre la “fealdad e irreverencia” de los murales se acalló durante unos meses para resurgir en marzo de 1942 en la

---

<sup>148</sup> Orozco Valladares, *Orozco*, 409.

revista *Así*, cuyo jefe de redacción era Edmundo Valadés. En un artículo titulado “Los frescos de Orozco valen bolillo!” se impugnó nuevamente el estilo del pintor pero esta vez se ensañaron particularmente con el aspecto técnico, con acusaciones de “especialistas” que ponían en duda la “honradez profesional” del pintor.<sup>149</sup> En el artículo, que se publicó sin firma ni se mencionan los nombres de los atacantes, se presentaron cinco objeciones a los murales: uno, los frescos no son frescos, son pinturas al temple, por lo tanto “en VEINTICINCO AÑOS a lo más, la pintura de Orozco habrá desaparecido y sus colores habrán cambiado”; dos, los frescos se borran solos pues, se dijo, el pintor había pintado sobre “yeso frío y al temple” y por lo tanto, los negros se transformarían en blancos y los blancos en grises y después “nadie podrá reconocer lo que los cuadros representaban”. En este punto, se expresó una molestia muy evidente por el hecho de que Orozco pintara con blanco, “violando el precepto fresquista que estipula el uso del muro blanco con ese objeto, con lo que sólo demuestra ignorar la técnica de pintura al fresco”; tres, el pintor desprecia a los espectadores, porque “en algunos puntos sus obras están sin terminar en absoluto”. Se le reclamó que pintara personajes “sin cabeza” o dejara las cosas “apenas esbozadas” y se preguntó “¿Acaso será que Orozco no sabe dibujar?”; cuatro, el artista no sabe composición. Se usó como ejemplo de mala composición la bandera roja del mural sobre los obreros, “donde se ve a las claras que Orozco, no sabiendo qué hacer con ese espacio que le quedaba vacío, pintó una bandera, mal pintada”; cinco, hay formas que no se reconocen. En este punto, se alegó que el pintor “debiera cuidar en dar forma a sus figuras”. El ataque concluyó con un

---

<sup>149</sup> Autor desconocido, “Los frescos de Orozco valen bolillo!” en *Así*, 6 mayo 1942, 42 - 43.

dictamen: Orozco es un excelente caricaturista, pero es un mal pintor. El golpe contra el pintor estaba dirigido específicamente a su calidad como *artista*.

En el siguiente número de la revista, se publicaron los nombres de “pintores y aficionados” que opinaban sobre los murales. Entre ellos Diego Rivera, quien agregó al debate: “Orozco sabe lo que hace”. Por su parte, Jesús Nieto, quien dijo haber sido compañero de Orozco en la Academia de San Carlos, validó las críticas, denominó la obra del jalisciense “amplificación de caricaturas”, asegurando que la obra no se terminó pues sobre los muros se aprecian bocetos al temple y no frescos porque “pintó en la pared tal como estaba, no sobre la cal fresca como debe hacerse”. Nieto concluyó: “desde el punto de vista estético, los frescos de Orozco no valen nada”. El pintor “José Renault” -Josep Renau- atacó fuerte a Orozco, confirmando que los murales “no son frescos” sino pintura al temple, que la obra quedó inconclusa y que el artista no tomó en cuenta la arquitectura para hacer esos murales porque “hay que verlos de cerca”. Además, agregó que los pretendidos frescos “ya se están agrietando y en las grietas puede apreciarse el blanco de la pared, porque la pintura no penetró”. El español José Bardasano también fue duro cuando declaró: “ni son frescos, ni son pintura, ni son murales”.<sup>150</sup> Como ya vimos, las decisiones de Orozco de realizar retoques con témpera sobre el fresco *-fresco secco-* y aplicar blanco sobre los muros no fueron soluciones improvisadas sino, al contrario, meditadas y perfeccionadas a partir de la experimentación en obras anteriores, acordes con la necesidad expresiva del artista. A la suspicacia ante la pintura al *secco* se aun  el

---

<sup>150</sup> Autor desconocido, “ Valen bolillo los frescos de Orozco? Pintores y aficionados opinan sobre los murales de la corte” en *Así*, 14 marzo 1942.

rechazo al lenguaje expresivo del pintor. Las figuras fragmentadas, resueltas como esbozos o con deformaciones y alteraciones contrarias al paradigma objetivo eran inaceptables para los inconformes, así como el uso de caricaturas en la pintura mural. Orozco respondió a esta polémica en tono complaciente.<sup>151</sup> Le pareció muy bien “que toda obra de arte sea discutida y comentada apasionadamente”, especialmente en virtud de que se vivía una “época de cambios radicales que afecta a todas las expresiones del alma humana”; el arte debía formar parte del cambio profundo en el mundo moderno, donde “todo lo que se aceptaba como bueno, está en crisis”. Cuando aludió directamente a las críticas a sus murales las menospreció por carecer de fundamento - “en realidad esas opiniones tienen escasa importancia”- . Únicamente se interesó por la opinión de Renau -“un pintor que desconozco en absoluto”- porque impugnó la principal característica del fresco: que la pintura penetre en el muro.<sup>152</sup> El pintor desestimó ese alegato retando al quejoso a que le “dispensara el honor de una demostración detallada de su teoría” y concluyó la discusión afirmando: “yo estoy muy satisfecho de mis frescos (...) pero especialmente estoy satisfecho de la pintura como realización plástica”.<sup>153</sup> Después de la intervención de Orozco se silenciaron las agresiones contra sus murales de la SCJN. Como vimos, el pintor era concienzudo en dar solución a retos técnicos y artísticos: qué hacer ante la disyuntiva de un muro que no absorbe la pintura

---

<sup>151</sup> Ulises Monferrer, “El pintor J. Clemente Orozco responde a sus impugnadores” en *Así*, 28 marzo 1942, 38 - 39.

<sup>152</sup> Durante 1940, Renau formó parte del equipo que realizó un mural en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, parece improbable que Orozco lo “desconociera en absoluto”.

<sup>153</sup> Monferrer, “El pintor J. Clemente Orozco responde a sus impugnadores”, 39.

adecuadamente o cómo enfrentarse a espacios arquitectónicos complicados, integrando las partes del programa mural a través del color y logrando estabilidad compositiva sin sacrificar el movimiento.

Finalmente, unas palabras más acerca de esta discusión pública, que explican la reactivación tardía de la pugna del grupo de artistas contra los murales de la SCJN, así como el énfasis sobre las opiniones negativas de los españoles. En abril de 1943, el periodista Horacio Quiñones publicó en un par de números de *Así* un largo artículo titulado *Vita Nova*.<sup>154</sup> El subtítulo reza: “Que es una encarecida súplica a los refugiados españoles para que dejen a los muertos enterrar a los muertos y miren con confianza el futuro”.<sup>155</sup> El asunto se resume en tres partes: primera, el rechazo “vigoroso” de la “prensa mexicana” a la admisión en el país de refugiados españoles; segunda, “el sentimiento de superioridad de los españoles” exiliados ante la cultura mexicana; tercera, la incompreensión de la mayoría de los refugiados de la circunstancia mexicana, lo cual les impide iniciar una “nueva vida”.<sup>156</sup> El artículo reprocha la “pedantería” de los hispanos en sus juicios a los pintores y periodistas mexicanos. En este punto, Quiñones confiesa que él mismo organizó la encuesta que expuso objeciones a los murales de Orozco; de paso comenta que la obra de Diego Rivera también sufrió la censura de “los pintores españoles”.<sup>157</sup> El periodista recurre

---

<sup>154</sup> Horacio Quiñones, “*Vita Nova*” en *Así*, artículo en dos partes publicadas 10 abril y 17 abril 1942.

<sup>155</sup> *Ibid*, 10 abril 1942, 26.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Dice: “En un reportaje que luego tuvo sus resonancias, expuse la opinión ambiente entre los españoles, que los frescos de Orozco valían puro bolillo. Y después siguió la encuesta según la cual

a la fórmula chauvinista-revolucionaria para afirmar la originalidad y valía de los exponentes del arte nacional y descalificar las críticas de extranjeros.

mientras los pintores españoles no entiendan el programa agrario de la Revolución Mexicana, Diego será para ellos un enigma y su pintura no será 'pintura' [...] Y mientras los pintores españoles no entiendan las circunstancias en que se firmó la Constitución de 1917, no entenderán tampoco a Orozco.<sup>158</sup>

El artículo ejemplifica el desajuste del *statu quo* mexicano ante el arribo de refugiados españoles. También demuestra cómo la escandalosa crítica a los murales de la SCJN responde a una lucha de poder que entonces se libraba en el medio cultural.<sup>159</sup> De ahí que la discusión artística se desestimara desde un principio. Quiñones propuso a Orozco como una figura consolidada que repelía los asaltos de los invasores con su mero prestigio en la escena nacional.<sup>160</sup> Recordemos que, en 1943, Orozco sería uno

---

los pintores españoles ratificaron esa opinión" en Quiñones, "*Vita Nova*", 10 abril 1942. Acerca de las objeciones a la pintura de Rivera: "que no era pintura ni fresco [...] que carece de profundidad y que usa colores planos" en "*Vita Nova*", *Así*, 17 abril 1942, 19.

<sup>158</sup> *Ibid*, 20.

<sup>159</sup> *Vid.* Testimonios sobre el exilio español en la obra de Dolores Pla Brugat, *El aroma del recuerdo: narraciones de españoles republicanos refugiados en México*, México, INAH, 2003; Pla Brugat, *El exilio español en la Ciudad de México: legado cultural*, México, Turner, 2015.

<sup>160</sup> El pintor que aquí se presentaba como muro de contención más tarde serviría como figura de mediación: Así organizó un homenaje a Orozco al que asistieron los "rivales" Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morín. Según las crónicas, la izquierda y la derecha dejaron de lado sus diferencias para celebrar al artista, dedicando el convite a recordar sus tiempos estudiantiles. "Gómez Morín y Toledano a la misma mesa", *Así*, 3 abril 1943.

de los fundadores de El Colegio Nacional, una institución cultural oficial que agrupó a la crema y nata de la intelectualidad mexicana.<sup>161</sup>

En cuanto a los motivos de dos pintores con méritos propios como Bardasano y Renau para enfrascarse en esta polémica, cabe reflexionar.<sup>162</sup> Su reacción defensiva puede atribuirse a la hostilidad social que percibían en su contra, aunque también existían diferencias artísticas que contribuirían a la controversia. José Renau, uno de los grandes cartelistas de la República, inició su labor como muralista cuando trabajó con Siqueiros en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas. Las preferencias de Renau apuntaban a lo pictórico, así como a la supresión de un “estilo personal” en aras de la creación colectiva.<sup>163</sup> José Bardasano, otro afamado cartelista ligado artística e ideológicamente al periódico *El Socialista*, se dedicó en México a la pintura de caballete y a la ilustración de libros (con Fernández editores), nunca pintó un

---

<sup>161</sup> El Colegio Nacional se creó en mayo de 1943 y sus miembros fundadores fueron: Mariano Azuela, Antonio Caso, Alfonso Caso, Carlos Chávez, Ezequiel A. Chávez, Ignacio Chávez, Enrique González Martínez, Isaac Ochoterena, Ezequiel Ordóñez, José Clemente Orozco, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Manuel Sandoval Vallarta, Manuel Uribe Troncoso y José Vasconcelos.

<sup>162</sup> Bardasano, ganador de la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934 y favorito para ganar el primer premio en 1936, cuando empezó la guerra en su país. Renau, director general de Bellas Artes en el gobierno frentepopulista de Francisco Largo Caballero, fue el encargado de organizar el pabellón de la España republicana en la Exposición de París de 1937, nombró a Picasso como director del Museo del Prado y posteriormente le solicitó una obra para el Pabellón, que resultó en el *Guernica*.

<sup>163</sup> Sandra Zetina Ocaña, *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros: Explosión en la ciudad y su materialidad*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, 41 y ss.

solo mural.<sup>164</sup> ¿Es creíble que incomodara a los españoles que Orozco no se apegara al “dogma” del *verdadero fresco*? Improbable, pues ninguno tenía suficiente conocimiento del fresco clásico ni la experiencia para discutir al respecto con Orozco, una autoridad en la materia. Tiene más sustancia la censura de Renau a la relación arquitectura-pintura en los murales del SCJN porque su punto de referencia es el proyecto artístico que dirigía Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas, donde la plástica asume el movimiento del espectador. El valenciano menosprecia los murales de Orozco en la SCJN porque –dice- el visitante debe adaptarse a su pintura y no a la inversa. En el ataque de los españoles también debió contar el factor ideológico, como una reacción a las evidentes reticencias de Orozco a proclamar significados políticos para sus representaciones.

Considero que la incomprensión de los pintores que impugnaban a Orozco se basa principalmente en la concepción que cada creador tenía, y podía ejercer, de la “libertad artística”. En este ir y venir de recriminaciones e intereses encubiertos, recordemos que Orozco habló de crisis en el arte, rebajando la pintura mural actual a “pasquín” o propaganda, con lo cual marcaba su distancia del realismo pictórico y la retórica socialista que practicaban los artistas con un compromiso político de izquierda; pero, sobre todo, defendía, sin manifestarlo abiertamente, su convicción de ejercer una libertad creativa fincada en la expresión plástica cimentada por la tradición occidental; así como en la posibilidad de dar un sentido personal a la

---

<sup>164</sup> Paradójicamente, el cartelista socialista pintó cuadros afines al impresionismo y recurrió a temas costumbristas, retratos y bodegones. Información sobre José Bardasano en el sitio “Guerra Civil Española día a día” <http://guerracivildiadia.blogspot.mx/2012/10/jose-bardasano-1910-1979.html> Consulta febrero 2014.

invención alegórica. Orozco buscaba mostrarse independiente de las “cúpulas” culturales que se disputaban posiciones de poder y aspiraba a afirmar su posición de pintor moderno.

## Capítulo 2. Arte público y alegoría: Mito, Justicia e Historia.

Este capítulo está dedicado al análisis e interpretación del programa mural que pintó José Clemente Orozco en la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Comenzaremos con unas consideraciones acerca de la naturaleza de la alegoría en la obra de Orozco, para continuar con el análisis de los murales del programa, según el orden marcado por el movimiento de un espectador imaginario, en su recorrido por la Sala de Pasos Perdidos. El primer mural que se observa al ascender las escaleras principales es el dedicado al artículo 27 constitucional, conocido como *Las riquezas nacionales*; a continuación, están los murales enfrentados que encuentra el espectador cuando gira a la derecha y a la izquierda, son aquellos que tratan el tema de la Justicia. Finalmente, se presenta la lectura del mural sobre el artículo 123, denominado *Movimiento social del trabajo*, ubicado encima de las escaleras de acceso al espacio vestibular que alberga los cuatro murales. Las distintas lecturas posibles para cada mural conforman la densidad significativa de las representaciones.

El programa mural de la SCJN asume la vocación de tribuna pública del muralismo y, por lo tanto, sus imágenes entretejen un repertorio de tópicos que encontramos en debates y reflexiones del ámbito intelectual, artístico y político contemporáneo. De este modo, las interpretaciones que se proponen en este capítulo, exploran regiones de la historia de las ideas, delimitadas por el contexto histórico, los intereses intelectuales de Orozco y por la comunidad de pensamiento de la que formó parte. Entre los temas fundamentales que encontramos representados en las pinturas murales está: el reconocimiento del subsuelo como nuevo elemento en el imaginario patrimonial, la idea de “riqueza” asociada a la identidad nacional, el alcance de la

reforma social revolucionaria en la Constitución de 1917 y la comprensión del presente y del devenir a partir del mito y la filosofía de la Historia. Estas pinturas también muestran identidades con el imaginario liberal expresado en la caricatura política de finales del porfiriato, así como con tópicos abordados por pensadores de la generación del artista, como José Juan Tablada, José Vasconcelos, Diego Rivera, Vicente Lombardo Toledano y los entonces jóvenes Justino Fernández y Edmundo O'Gorman, quienes alentaron nuevas perspectivas intelectuales hacia el inicio de los años cuarenta.

Sobre los significados en la obra de Orozco

En 1939, el escritor MacKinley Helm escribía un libro sobre arte moderno en México, que llegaría a ser bastante influyente entre el público norteamericano. Su inmersión en el ambiente artístico e intelectual mexicano lo acercó a varios artistas. Tras conocer a José Clemente Orozco, concluyó, con un dejo de irritación, que el artista era más emoción que razón:

Orozco no es, en comparación con Rivera, un hombre de intelecto. Es difícil concebirlo más que como un pintor [...] Cuando llega a hablar –no es un lógico, sino un artista– no habla tanto de juicios como de estados emocionales. Sus sentimientos lo llevan a contradicciones y algunas veces a la pura ininteligibilidad.<sup>165</sup>

Desde el punto de vista del tema, el escritor juzgó el trabajo del pintor “un poco confuso” y narró cómo, cuando se le preguntaba al pintor acerca del significado de sus murales, este disfrutaba “la oportunidad de responder de forma arbitraria,

---

<sup>165</sup> MacKinley Helm, *Mexican painters. Rivera, Orozco, Siqueiros and Other artists of the social realist school*, New York, Dover Publications, Inc., 1989, 64-66. Traducción IRM. Este libro se publicó originalmente bajo el sello editorial de Harper & Brothers en 1941, con el título *Modern Mexican Paintings*.

enigmática, tanto como disfruta escuchar y leer interpretaciones especulativas sobre su trabajo". Helm valoró positivamente el contenido pictórico de la obra de Orozco, y su posición "libre" de radicalismos políticos; sin embargo, es palpable su desconcierto ante la ambigüedad significativa.

sería agradable darse por vencido tratando de encontrar un patrón más allá de la significación plástica en algunos de los diseños oscuros de Orozco. Entonces, el espectador podría dejarse ir con placer del puro contenido pictórico, que liberaría (al espectador) para la experiencia estética de un alto grado. Pero el problema es que los murales casi "representan" algo e inquietan la mente y no lo harían si obviamente no "significaran" nada en absoluto. Es irritante ser capaz de aprehender la presencia de un significado intelectual, aunque sea vago, y sin embargo no poder comprenderlo.<sup>166</sup>

Luis Cardoza y Aragón muestra otra cara de la moneda. El crítico y poeta no encuentra sólo "emoción" en el expresionismo de Orozco, tampoco quiere encontrar -como Helm- una relación lineal entre las representaciones, las explicaciones, las "intenciones" y los "significados". Cardoza reconoce los matices presentes en la complejidad artística de José Clemente Orozco, advirtió de la dificultad de encontrar en su obra explicaciones plenamente satisfactorias. Para referirse al trabajo del artista, el crítico imaginó un laberinto con tantos caminos como salidas posibles. En *La nube y el reloj* (1940), escribió:

Cuando queremos determinar las razones de su universalidad, nos encontramos en el laberinto, sin atinar a escoger con precisión algún camino. Todos los caminos nos parecen viables, ser los verdaderos, los que habrán de conducirnos al corazón de su misterio. Para algunos, es un claro ejemplo del inspirado. Para otros, un claro ejemplo del razonador, del intelectual puro. Ambas soluciones se ofrecen demasiado limitadas y parciales,

---

<sup>166</sup> *Ibidem.*

extremadamente simplistas. A la postre, nos prueban, con su oposición, que la riqueza de Orozco es tan vasta y trascendente que propone las más variadas soluciones.<sup>167</sup>

Casi cincuenta años después de que se publicaron estas líneas de Cardoza y Aragón, Octavio Paz destacaba la forma en que Orozco creaba “íconos de la interrogación humana, íconos de la transfiguración”.<sup>168</sup>

En 1934, en ocasión de un comentario a los frescos en Dartmouth College, el pintor afirmó que en cada pintura siempre hay una “IDEA, nunca un relato (*STORY*). La idea es el punto de partida, la primera causa de la de la construcción plástica y está presente todo el tiempo como energía creando materia”. Esta idea detona y organiza toda la estructura de un programa mural; si los espectadores ven ahí historias y asociaciones literarias, éstas “sólo existen en la mente del espectador, la pintura actuando como estímulo”. Las ideas no se ven en la pintura, pero se perciben. El pintor dice seguir a la tradición, aprendiendo “la lección de los maestros”, como el único camino en la línea de la cultura.<sup>169</sup> Orozco establece la naturaleza dual de su pintura identificándola con la configuración alegórica: representa una cosa y significa otra;<sup>170</sup> asimismo sitúa a sus imágenes en un plano distinto a la anécdota y a

---

<sup>167</sup> Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México, Landucci / Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2003, 310.

<sup>168</sup> Octavio Paz, “Ocultación y descubrimiento de Orozco” en *Octavio Paz. Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas*, 252.

<sup>169</sup> Orozco, “The Orozco Frescoes at Dartmouth” (1934?) en *Textos de Orozco*, 50 - 51. Traducción IRM.

<sup>170</sup> Samuel R. Levin, “Allegorical Language” en *Allegory, Myth and Symbol*, 23.

la alusión literaria. Indudablemente se apoya en Platón, el “primer alegorista”, para dar nueva vida a concepciones acerca de la verdad y las ideas.

Al inicio de los cuarentas, las reseñas periodísticas sobre las pinturas murales en la SCJN encontraban alusiones puntuales a aspectos relacionados con las discusiones sobre la justicia en México. En cierto sentido, estas interpretaciones automáticas fueron inducidas por el propio pintor, quien, *explicó* en un documento oficial que sus pinturas “no parecen presentar dificultades para su comprensión por parte del público” porque hay “símbolos demasiado claros, como los colores nacionales y la bandera roja que representa los derechos del trabajador en todas partes del mundo civilizado” y también se puede ver a la “justicia persiguiendo y castigando al que viola la ley”.<sup>171</sup> Con estas descripciones, el artista apelaba a la capacidad de reconocimiento del espectador de imágenes conocidas “en todas partes del mundo civilizado”, como las banderas con colores que señalan a determinadas ideologías o a personificaciones de la Justicia con sus atributos, como la balanza, la espada y la antorcha. En su carta, Orozco dirigió la atención hacia los símbolos para validar sus murales ante su mecenas institucional, así como para establecer la intención “edificante” demandada al arte público. Parafraseando la expresión de Octavio Paz: es el rostro mostrado a la multitud en la plaza. En los términos de Benjamin, el mundo del símbolo es la claridad que se destaca sobre “el fondo oscuro de la alegoría”.<sup>172</sup> En el juego de luces y sombras entre el símbolo y la alegoría, la segunda excluye una relación directa entre la cosa representada y “lo que significa”.

---

<sup>171</sup> Orozco Valladares, *Orozco. Verdad cronológica*, 409.

<sup>172</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 153.

Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera [...] todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta a santificarlos.<sup>173</sup>

De ahí que, al analizar los murales de la SCJN, podemos entender que sus alegorías no se sujetan necesariamente al tema que el autor postuló en sus definiciones públicas. En mayo de 1940, José Clemente Orozco abordó este problema en una carta de respuesta a alguien que le solicitaba luces sobre su obra en Guadalajara. El pintor reconocía que entendía que el público “se interesa mucho por los temas usados en las pinturas murales”, pero consideraba difícil ofrecer explicaciones porque él era pintor, no “historiador, ni sociólogo ni un ‘revolucionario’ ni un hombre de ciencia”. Esta declaración es fundamental para entender las características de la invención alegórica de Orozco. Como artista, se hace responsable del contenido expresivo de la obra. En su opinión, el tema no era “de ninguna manera el arte mismo” pues de una obra “puede haber tantas explicaciones de la misma como espectadores contemplen [...] muy diferentes y aún opuestas”.<sup>174</sup> Orozco concibió la pintura como un “poema” que está hecho de relaciones entre las formas, que comprenden el color, tono, proporción, línea y otros valores formales.<sup>175</sup>

### *Las riquezas nacionales o Artículo 27*

---

<sup>173</sup> *Ibid*, 167.

<sup>174</sup> Orozco, “Carta a Manuel Garibi Tortolero (2 mayo 1940)” en Orozco Valladares, *Orozco. Verdad cronológica*, 389.

<sup>175</sup> Orozco, “Orozco ‘explica’” (1940) en *Textos de Orozco*, 63.

El mural que se conoce como *Las riquezas nacionales* conforma una escena organizada en franjas horizontales, consecuentes con un muro apaisado de 11.12 metros de largo por 3.25 metros de alto (Fig. 1). Se ubica en el costado oriente de la Sala de Pasos Perdidos. El mural comprende dos espacios: suelo y subsuelo. El subsuelo predomina en extensión pictórica y complejidad iconográfica. Sobre el horizonte marcado por la corteza terrestre, se elevan macizos rocosos de perfiles geométricos y un cielo con nubes densas y grises. Arriba y abajo se conectan mediante la figura imponente de un felino de colores pálidos con manchas romboidales en el pelaje, cuyo cuerpo se extiende diagonalmente por efecto de un salto, situándose casi al centro del mural. Las patas rematan en descomunales garras en forma de gancho y la cabeza, sumamente estilizada y resuelta en términos gráficos, es puntiaguda. En ella se reconoce el trazo de dos óvalos que demarcan sus ojos, así como los medios círculos de las fosas nasales. Las fauces abiertas ostentan dientes afilados y colmillos enormes. El fiero animal tiene el lomo cubierto por un largo paño tricolor -verde, blanco y rojo- que se ondula para sugerir movimiento. El cromatismo de la tela marca una división tajante entre la superficie terrestre y las entrañas de la tierra. En el subsuelo yacen cinco entes antropomorfos. El centro y eje de la composición lo establece un rostro o máscara de fuego con las órbitas vacías y oscuras, que se posa sobre tubos de los que fluyen chorros negros que semejan colmillos. A ambos costados de la cabeza inflamada se ubican cuatro personajes, dos de cada lado. En el extremo superior derecho de este grupo hay una daga metálica gris claro, en cuyo mango se reconoce a una persona embozada, de género indeterminado, con los ojos cerrados. Su cuchilla atraviesa al ente central para ubicarse entre los dos personajes del lado izquierdo del mural. Debajo del arma, una paleta de amarillos y ocre cálidos y brillantes da forma a un extraño esqueleto humano recostado sobre su

columna vertebral, carente de extremidades y con un número fantástico de costillas que generan un túnel torácico, dentro del cual se arrastra un reptil -lagarto o dragón-. La calavera exhibe una gran nariz aguileña y las oquedades de sus ojos y boca se tuercen en una mueca. En la franja inferior izquierda, piezas desarticuladas de metal oscuro de formas y tamaños variados sugieren un cuerpo humano postrado y vulnerable a las llamas que arden en el fondo. Sobre éste se ubica la mole corpulenta, aunque incompleta, de un hombre de epidermis rojiza, que mantiene una pose rígida, casi marcial. Yace boca abajo y su rostro impassible –probablemente una máscara- está ornamentado con elementos curvilíneos. En la capa más superficial hay raíces con bifurcaciones, dos de ellas se extienden horizontalmente y se transfiguran en las siniestras extremidades del sombrío personaje del centro.

En mayo de 1941, un periodista entrevistó a José Clemente Orozco en el edificio de la Suprema Corte. Señalando el muro central, el artista explicó: “Esta es una alegoría del artículo 27 de nuestra Constitución que, como es sabido, se refiere a que la tierra y todos los elementos del suelo pertenecen a la nación... El cobre, el oro, la plata, el petróleo, la tierra verde de sementeras, las profundas raíces de los árboles, las gemas preciosas [...]”.<sup>176</sup> Orozco estableció la identidad de los personajes del subsuelo: el oro, la plata, el petróleo y el cobre. Se deduce que el quinto es el hierro. Asimismo, señala otro elemento: las “raíces de los árboles”. Pero la “tierra verde de las

---

<sup>176</sup> Ulises Monferrer, “Los frescos de Orozco, amenazados. Habla el pintor. Entrevista exclusiva”, *Así*, Num. 29, 31 mayo 1941, 57.

sementeras” y las “gemas preciosas” no se encuentran en este paisaje simbólico.<sup>177</sup> En la Suprema Corte de Justicia, Orozco usó un procedimiento metonímico para personificar los metales y el hidrocarburo, recurriendo a relaciones de proximidad entre lo representado y lo real: la plata es fría y gris, el oro brilla con refulgencias amarillas y rojas, el hierro es resistente, el petróleo fluye y se inflama, el cobre es rojo-anaranjado. Como personajes, tienen connotaciones negativas: el petróleo es una criatura macabra y amenazante, el hierro una estructura abatida e inútil, el oro un despojo inhumano infectado de codicia y envidia, la plata un arma letal con una figura inanimada y el cobre un ente inmóvil y vulnerable.<sup>178</sup> La visión general del mural genera inquietud, que se potencia en cada uno de los elementos iconográficos: desde los entes fragmentados y comprimidos, hasta la bandera que carece de emblema. Hay sintonía entre el arriba y el abajo: el paisaje exterior es estéril y en el subsuelo yacen cadáveres o seres atrapados, los más de ellos con los ojos cerrados, oscuros o vacíos. Este paisaje subterráneo expresa la poética de la obra, es el espacio simbólico.

En 1940 el petróleo, imagen central y significativa, es una calavera que advierte de la percepción social que se tiene del hidrocarburo – amenaza, peligro, fatalidad- e ineludiblemente atañe a la condición humana. La desgracia también se manifiesta

---

<sup>177</sup> En dicha entrevista se entrecruzan los comentarios del artista con los del periodista, generando confusión acerca de la autenticidad de algunas explicaciones atribuidas a Orozco. Al parecer, el periodista Monferrer “completaba” las apreciaciones del pintor.

<sup>178</sup> En ciertas tradiciones occidentales, como la cristiana, el dragón o lagarto simboliza envidia, traición y codicia e incluso se le identifica con el diablo.

en el oro, la plata y el hierro, con esqueletos, calaveras y un puñal. Así describió el mural Justino Fernández:

El oro que atrae con su dorado brillo, no representa sino la muerte más muerte (...) la cadavérica cabeza, con perfil del clásico usurero (...) la plata se envuelve en su propia frivolidad –especie de espuma de mar o plumas de avestruz- y deja adivinar sus seductoras formas de mujer, pero cual momia egipcia parece dormir eterno sueño; es una figura inanimada –sin alma- muerte también, con el oro, empaquetada y exangüe. El acero [hierro] se reduce a varios fragmentos, desperdicios de maquinaria, cosas inútiles esparcidas en el rescoldo de un fuego lento, inofensivas e inservibles. El cobre es el único metal que guarda dignidad (...) En el centro (...) el elemento más codiciado en nuestros tiempos: el petróleo (...) un monstruo ígneo [y] fantástico que se consume a sí mismo.<sup>179</sup>

El historiador del arte nota que la personificación del oro exhibe el “perfil del clásico usurero”. Este comentario asocia la calavera con la representación peyorativa del judío prestamista, un estereotipo de añeja tradición occidental que, a fines de los años treinta, se multiplicaba en la prensa antisemita (Fig. 68 y 69).<sup>180</sup> En cuanto al lagarto que reptaba dentro del esqueleto, Orozco parece recurrir a la imagen, originada

---

<sup>179</sup> Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 109 y 110.

<sup>180</sup> El estereotipo del judío usurero data del medioevo y fue retratado a finales del siglo XVI por William Shakespeare en el personaje Shylock en *El mercader de Venecia*. La nariz prominente y el tipo de ojos que vemos en el oro son análogos a los rasgos fisonómicos de caricaturas antisemitas que se difundieron en los años treinta, v.g. en la publicación nazi *Der Stürmer*, un tabloide antisemita y nazi publicado entre 1923 y 1944 en Alemania que denostaba a los judíos representándolos con cuerpo de gusano o serpiente. Al pintar el mural, Orozco añadió una nariz a una calavera que trabajó en varios bocetos: Aunque el cambio iconográfico del boceto al mural llama la atención, no se puede asociar a un comentario antisemita dado que en los escritos y obra del pintor no se ha encontrado ningún indicio de este prejuicio. Quizás de este modo comentaba el antisemitismo que campeaba en buena parte de la sociedad mexicana de esos años. Sobre este tema, se pueden consultar los estudios de Daniela Glazer, *El exilio incómodo: México y los refugiados judíos*, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011 y Claudio Lomnitz, *El antisemitismo y la ideología de la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

en relatos de la Antigüedad, de un terrible reptil que custodia objetos de oro.<sup>181</sup> Probablemente, también aludiría con esta imagen a los dragones creados por Julio Ruelas en 1905. Uno de ellos custodia un tesoro en el óleo sobre tela *El sueño de Athos* (Fig. 70), un cuadro presentado en la Exposición de Pintura y Escultura de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1906, motivando una polémica entre Gerardo Murillo y los críticos, que mereció un lugar en la *Autobiografía* de Orozco;<sup>182</sup> el otro, es un esqueleto, en el grabado *La escalera del dragón* (Fig. 71). La daga, que simboliza a la plata, es un elemento común en el repertorio iconográfico de Orozco. En su obra vemos numerosos cuchillos/dagas que comunican destrucción, muerte o traición, como en el óleo sobre tela en el que retrata a *Zapata* (1930) con un arma afilada cercana a su rostro, anunciando la traición que provocaría su muerte (Fig. 72). Acerca del panorama general del mural, conviene destacar que el crítico Fernández invoca

---

<sup>181</sup> Hesíodo relata en su *Teogonía* que la diosa marina Ceto, en unión con el dios Forcis, procreó “un terrible reptil que en sombrías grutas de la tierra, allá en los extremos confines, guarda manzanas completamente de oro” (Hesíodo, *Obras y fragmentos, Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, Editorial Gredos, 1990 (Biblioteca Clásica Gredos, 13), 340). Este reptil se ha identificado en otros relatos con el dragón Ladón de las Hespérides, que contaba con cien cabezas y fue vencido por Hércules. Acerca del tópico del reptil que resguarda oro, también debe mencionarse la empresa de Jasón y los argonautas, quienes deben obtener el vellocino de oro protegido por un dragón, según se relata en séptimo libro de *Las metamorfosis* de Ovidio.

<sup>182</sup> González Mello, *La máquina de pintar*, 32-33. Según relata González, Murillo fustigó a Ruelas diciendo que *El sueño de Athos* mostraba una escena de “fantasía infantil” ejecutada en un periodo de “inconsciencia”; cuando los críticos defendieron a Ruelas, buscaron en su cuadro “una racionalidad narrativa y se negaron a la interpretación simbólica. Es la pintura moderna que busca acabar con la pintura “literaria”. En su *Autobiografía*, Orozco escribió que “Murillo criticaba el decadentismo armado con “el arco iris de los impresionistas”, estos últimos enemigos clásicos de la pintura como “lenguaje” de símbolos”.

diversos vicios -frivolidad, artificio, inutilidad, codicia, esterilidad, fragmentación-, pero también encuentra un elemento que se resiste a la decadencia: el cobre.

Si bien el artista se refirió a este mural como una alegoría del artículo 27 constitucional, el título que prevalece es *Las riquezas nacionales*. Esta denominación se deriva de los términos del análisis que Justino Fernández publicó sobre esta pintura en 1942.<sup>183</sup> El historiador del arte identificó como “riquezas nacionales” a los personajes del subsuelo.

Tenemos, pues, en conjunto, en las pinturas de la Suprema Corte; un concepto y crítica del proletariado, un concepto y crítica de la justicia y, por último, un concepto y valoración de las riquezas nacionales [...].

En las conclusiones, Fernández sintetizó el sentido del programa mural en los siguientes términos.

Las riquezas nacionales y la conciencia; los obreros luchando por sus derechos; la justicia metafísica fulminando a los malvados y la justicia de los hombres [...] son los temas que llenan los tableros que Orozco pintó en la Suprema Corte.<sup>184</sup>

La riqueza de la nación

Los primeros párrafos del primer capítulo del artículo 27 constitucional, en su texto original de 1917, dice:

La propiedad de tierras y aguas y comprendidas dentro de los límites del territorio nacional, corresponde originariamente a la Nación, la cual, ha tenido y tiene el derecho

---

<sup>183</sup> Justino Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 107-111.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 109 y 111.

de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyendo la propiedad privada. Esta no podrá ser apropiada sino por causa de utilidad pública y mediante indemnización.

[...]

Corresponde a la Nación el dominio directo de todos los minerales o substancias que en vetas, mantos, masas o yacimientos, constituyan depósitos cuya naturaleza sea distinta de los componentes de los terrenos, tales como los minerales de los que se extraigan metales y metaloides utilizados en la industria; de los yacimientos de piedras preciosas, de sal de gema las salinas formadas directamente por las aguas marinas. Los productos derivados de la descomposición de las rocas, cuando su explotación necesite trabajos subterráneos; los fosfatos subseptibles [*sic*] de ser utilizados como fertilizantes; los combustibles minerales sólidos; el petróleo y todos los carburos de hidrógeno sólidos, líquidos o gaseosos.

Son también propiedad de la Nación las aguas de los mares territoriales en la extensión y términos que fija el Derecho Internacional; las de las lagunas y esteros de las playas; las de los lagos inferiores de formación natural [...]; las de los ríos [...] las aguas que se extraigan de las minas [...] y los cauces, lechos y riberas de los lagos [...]

En los casos a que se refieren los dos párrafos anteriores, el dominio de la Nación es inalienable e imprescriptible, y sólo podrán hacerse concesiones por el Gobierno Federal a los particulares o sociedades civiles o comerciales constituidas conforme a las leyes mexicanas [...]<sup>185</sup>

En el Congreso Constituyente de 1917, un nutrido grupo de diputados turnó una iniciativa que señalaba al artículo 27 como “el más importante de todos los contenidos en la Constitución”;<sup>186</sup> una convicción fundada en que en él se establecen

---

<sup>185</sup> “Artículo 27”. Departamento de Documentación Legislativa del SIID (Sistema Integral de Información y Documentación) de la Cámara de Diputados:  
<http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/spi/DPI-ISS-07-05.pdf>

<sup>186</sup> Fernando Serrano Migallón, *Historia mínima de las constituciones de México*, México, El Colegio de México, 2013, 370.

los fundamentos sobre los cuales descansa todo el sistema de los derechos que pueden tenerse a la propiedad raíz (u originaria) comprendida dentro del territorio nacional. La iniciativa del artículo que presentó Venustiano Carranza, atendiendo al espíritu de las reformas juaristas, subrayaba la necesidad de agilizar los procedimientos de expropiación y acotar de manera más precisa los derechos de propiedad tanto de las corporaciones religiosas como de los extranjeros y de las sociedades anónimas.<sup>187</sup>

En el debate constituyente, oradores como Andrés Molina Enríquez expusieron que “la cuestión agraria era el problema capital de la revolución y el que más debía interesar al Constituyente, porque estaba en la conciencia de todos los revolucionarios”.<sup>188</sup> De esta preocupación, nació la definición de los principios y bases generales para la restitución o dotación de tierras a los pueblos como para el fraccionamiento de las grandes propiedades rurales. Los proyectos sociales representados por las distintas facciones revolucionarias que participaron en el debate constituyente, así como el capitalismo agrario perfilado en la Constitución de 1854, confluyeron en un acuerdo fundamental: que la propiedad *originaria* de tierras y aguas (incluido el mar territorial) y bienes del subsuelo (minerales y petróleo), corresponden a la Nación. Con ello se reforzaba el principio de que la propiedad, y la explotación de los minerales subterráneos, estaría sujeta a las modalidades

---

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *Ibid*, 372.

dictadas por el *interés público*.<sup>189</sup> Las primeras tres reformas y adiciones al artículo 27 se implementaron por iniciativa de Lázaro Cárdenas, para consolidar los objetivos revolucionarios asumidos por su gobierno. La modificación de diciembre de 1934 – que transformó 6 párrafos iniciales y 18 fracciones- buscó dar impulso al reparto agrario y fortalecer el capitalismo en la agricultura. En 1937, se modificó la fracción VII, para establecer que los asuntos de límites en los terrenos comunales serían de jurisdicción federal. Finalmente, la adición al párrafo VI de fines de 1940, respondió a la necesidad del Estado de consolidar su hegemonía en las relaciones de propiedad y asegurar su control sobre el petróleo.

En la historia, cada época tiene una idea particular de la riqueza. Para el caso mexicano, Richard Weiner ha estudiado las percepciones públicas de la riqueza, desde las concepciones de Alexander Von Humboldt -quien describió la gran riqueza de México a partir de la abundancia de recursos naturales- hasta las opiniones de los “científicos” del Porfiriato.<sup>190</sup> Weiner explica que “los porfiristas

---

<sup>189</sup> *Ibid*, 373.

<sup>190</sup> Richard Weiner, “El declive económico en el siglo XIX. Una perspectiva cultural” en *Signos históricos*, Núm. 12, julio-diciembre 2004. Consulta marzo 2014 en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/signos/cont/12/art/art3.pdf>. Para una revisión contemporánea de la obra de Humboldt: Richard H. Weiner, *La riqueza legendaria de México: lectura selectiva del legado del Ensayo de Humboldt. Economía, ciencia y política. Estudios sobre Alexander von Humboldt a 200 años del Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, editado por José Enrique Covarrubias y Matilde Souto Mantecón, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Mora, 2013. Sobre el tema de la percepción de riqueza en México ver también Pedro Salmerón Sanginés, “El mito de la riqueza de México. Variaciones sobre un tema de Cosío Villegas” en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de*

rechazaron los conceptos de riqueza de la época colonial mercantilista-fisiocrática, que enfatizaban la tierra, los recursos naturales y el comercio. En vez de eso, se adhirieron a las concepciones del siglo XIX, que remarcaron el trabajo especializado, el capital y la tecnología”.<sup>191</sup> Los “científicos”, dice el historiador, concebían la riqueza del país como materia transformada y no como materia prima; como trabajo y tecnología, no como medio natural. Por ello para la ideología hegemónica no constituía ninguna afrenta a la Nación seguir los pasos del periodo juarista en términos de política minera, abriendo la industria cada vez más al exterior o emitiendo un Código Minero como el de 1884, donde no se menciona el principio de la Nación como propietaria del subsuelo.

En el siglo XX hubo cambios en esta construcción cultural. En general, existe la percepción de que México es rico en recursos naturales, pero está aún más extendida la idea de que la “riqueza” que éstos generan no favorece a los mexicanos, sino a los extranjeros que la extraen, la transforman y la sacan del territorio nacional, tal como sucedió en tiempos virreinales. En el horizonte de ideas que intervinieron en la redacción de los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917, se encuentra la participación decisiva del diputado Pastor Rouaix, quien relata que en el esquema de sometimiento que se impuso desde la Conquista una variante determinante fue la del capital económico del subsuelo nacional.

---

México, Vol. 26, documento 315. Edición digital.  
<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc26/315.html> Consulta septiembre 2013.

<sup>191</sup> Weiner, “El declive económico en el siglo XIX”.

El subsuelo mexicano es uno de los más favorecidos en el mundo por la Naturaleza con yacimientos metalíferos y combustibles fósiles, lo que ha colocado a nuestra patria en el primero puesto como productor de plata de todos los tiempos, y en lugar prominente para todos los metales que pueda necesitar la industria.<sup>192</sup>

La integración del subsuelo a la retórica constitucional se abordó por su relación con otra categoría fundamental para entender la idea de riqueza en el siglo XX, la de patrimonio nacional. Venustiano Carranza se encargó de legitimar en el plano jurídico a las materias primas del subsuelo como parte de la Nación.<sup>193</sup> Para ello aludió a la herencia de la Corona española, específicamente las Ordenanzas de Aranjuez publicadas por Carlos III en 1783, que sentaban el principio jurídico fundamental acerca de que la propiedad absoluta de todo lo descubierto –incluidas las minas– correspondía a la Corona, es decir al Real Patrimonio.<sup>194</sup> En 1917 se esgrimió que el estatus del subsuelo como territorio nacional descendía de los

---

<sup>192</sup> Pastor Rouaix, *Génesis de los artículos 27 y 123 de la Constitución política de 1917*, Segunda edición, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1959, 38.

<sup>193</sup> El Código de Minería de 1884 había cedido el dominio del Estado sobre el subsuelo, lo mismo que el espacio comprendido dentro de su propiedad, a los dueños nacionales o extranjeros, de los terrenos (en 1892 y 1904 leyes de minería confirman esta tendencia). De este modo se legitimaron las primeras concesiones importantes a extranjeros para extraer petróleo del subsuelo mexicano. Sin embargo, el 25 de noviembre de 1909 se expidió la Ley Minera de los Estados Unidos Mexicanos, que estableció de manera clara y concreta el dominio de la Nación sobre los yacimientos minerales. Con el principio constitucional del artículo 27, que establece que los bienes del subsuelo corresponden a la Nación y que su explotación estaría siempre sujeta a concesión, se elevaba a rango constitucional el artículo 1º de la Ley Minera de 1909 y se incorporaba el petróleo a este régimen de propiedad.

<sup>194</sup> Irma Beatriz García Rojas, *Historia de la visión territorial del Estado mexicano. Representaciones político-culturales del territorio*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. “Capítulo III. Una visión territorial nacionalista”.

derechos patrimoniales de los reyes españoles, transferidos a la Nación.<sup>195</sup> La interpretación jurídica elevada a rango constitucional también respaldó la Ley del petróleo de diciembre de 1925, cuya traducción a *vox populi* leía: “Las riquezas del país sólo al pueblo le pertenecen”.<sup>196</sup> Este argumento, ayudó a construir la legitimidad de la expropiación de la industria petrolera en 1938 y la tercera reforma al artículo 27, que adicionó el párrafo sexto del artículo para quedar en los siguientes términos:

Tratándose del petróleo y de los carburos de hidrógeno sólidos, líquidos o gaseosos, no se expedirán concesiones y la Ley Reglamentaria respectiva determinará la forma en que la Nación llevará a cabo las explotaciones de estos productos.

En ocasión de la expropiación petrolera, el filósofo, filólogo y jurista Antonio Gómez Robledo afirmó que detrás de la decisión del presidente Cárdenas se encontraba “toda la historia nacional” desde que las Ordenanzas de Aranjuez atribuyeron al Estado “ciertas substancias preciosas del subsuelo”. Este antecedente, dijo Gómez Robledo, marca “el origen más cierto del Derecho Petrolero en México y el título más

---

<sup>195</sup> Serrano Migallón, *Historia mínima de las constituciones...*, 371-172.

<sup>196</sup> La frase entrecomillada corresponde a la declaración que hizo Luis Napoleón Morones al respecto de la Ley para *El Universal*, 17 enero 1926. Esta Ley precisaba que correspondía a la Nación el dominio inalienable e imprescriptible de toda mezcla natural de carburos de hidrógeno situada en su yacimiento; además consideró de utilidad pública a la industria, incluyendo en ella el descubrimiento, la captación, la conducción por oleoductos y la refinación del petróleo. Y establecía la cláusula Calvo, que obligaba a los extranjeros a renunciar a la protección de sus gobiernos en caso de cualquier controversia jurídica sobre derechos o bienes en México. También la Ley contemplaba la prohibición a los extranjeros para adquirir propiedades en las zonas fronterizas y en las costas.

puro de justicia que, desde lo alto de la historia, defiende el derecho del México de hoy”.<sup>197</sup>

El recuento de materias primas del país era envidiable según un análisis del año 1934 publicado en la revista *Futuro*, que ubicaba a México en los primeros lugares de productividad metalífera a nivel mundial.

Cuando se habla de los recursos naturales de México, lo primero que se recuerda es la minería, que desde la Conquista atrajo a tantos aventureros. Data de esa época la fama mundial que tiene México como país minero. Casi nadie ignora, en efecto, que entre los países productores de plata, ocupa el primer lugar, desde 1919 hasta la fecha [...] En cuanto el oro [...] ocupando el cuarto lugar desde 1919 a 1930 y en 1931 el quinto [...] en plomo [...] ocupando el segundo lugar desde el año de 1922 hasta el de 1931, sin interrupción; el cobre, 6º lugar en 1931, y zinc, 8º lugar.<sup>198</sup>

Esta percepción positiva del capital natural contrasta con las opiniones del economista e historiador Daniel Cosío Villegas, expuestas en su ensayo “La riqueza legendaria de México” (1939).<sup>199</sup> La concepción de riqueza en México –dice Cosío– es un engaño generado en el siglo XVI por “motivo de lucro”, es decir por la codicia de los conquistadores, que persiste hasta la actualidad gracias a cualquier extranjero que ha visto en el país “una fuente de abastecimiento”. Cosío niega que en el país

---

<sup>197</sup> Antonio Gómez Robledo, “La cuestión petrolera. La legislación colonial” en *El Nacional*, 31 marzo 1938.

<sup>198</sup> Javier Guerrero, “Los nuevos metales industriales y su producción en México” en *Futuro*, núm. 3, 1 enero 1934, 11.

<sup>199</sup> Daniel Cosío Villegas, “La riqueza legendaria de México” en *El Trimestre Económico*, Vol. 6, No. 21 (1) (abril-junio de 1939), 58 - 83.

exista una gran riqueza natural y aún menos económica y afirma que a lo largo de la historia esta idea sólo ha servido para justificar invasiones y rapiña, hacer un uso político de ella y postergar el desarrollo del país. Ante el panorama desolador que describe, el intelectual se pregunta ¿cuál es la riqueza de México?

José Clemente Orozco partió de la misma pregunta que Cosío para imaginar su alegoría en la SCJN. Mientras que la reflexión del economista e historiador descompone la noción de riqueza y al final arguye que, acaso, la única de México podría ser la social; Orozco evade las explicaciones utilitarias, deliberadamente revirtiendo la noción económica de riqueza. Su postura es crítica de la idea de progreso que sobreestima la técnica, las herramientas y la explotación de materias primas. Así mismo, la posibilidad de identificar a la “Nación” en el contexto de la alegoría presenta dificultades, que no se solucionan con la imagen de una bandera tricolor.

Como ningún otro texto constitucional, el artículo 27 comprende un inventario de la riqueza natural del territorio nacional: mares, lagunas, esteros, ríos, cauces, lechos, playas, lagos, rocas, metales, minerales, petróleo, tierras, etcétera. La asociación de los bienes naturales con los escenarios de propiedad y explotación, establece el papel que juegan en el desarrollo económico nacional. Por el contrario, el mural *Las riquezas nacionales* expone un panorama que disocia a la naturaleza del trabajo humano, los recursos permanecen en el subsuelo, no han sido extraídos ni producen ningún tipo de riqueza. Justo frente a estas imágenes, encontramos el mural *Artículo 123*, cuya representación separa al proletariado de su razón de ser como fuerza social, pues ninguno de los hombres en esta pintura es capaz de trabajar,

transformar, producir. Como veremos en el próximo capítulo, a partir de la crítica que imprime en ambos murales, Orozco articuló alegorías que hablan de una transformación profunda de valores en el ser humano.

### Subsuelo y revolución en el imaginario público

En el arte mexicano del siglo XX, la primera representación del subsuelo como factor fundamental en el desarrollo nacional se encuentra en los murales que pintó Diego Rivera en la Escuela Nacional de Agricultura de 1923 a 1927. El argumento de este programa mural establece una analogía entre la evolución natural y la transformación social. Así como hacen erupción los volcanes, germina la vegetación o maduran los frutos, así mismo se sacude la conciencia sociopolítica del campesinado, asume su papel revolucionario y encauza sus energías hacia el progreso social y económico. En esta visión, incluso la sangre de los mártires agrarios contribuye, como en un ciclo natural, a la continuidad de la vida. Rivera simbolizó las fuerzas naturales mediante mujeres desnudas que se mueven en las profundidades, aguardan el momento de maduración, florecen o participan en los procesos telúricos (Fig. 73). El artista describió a sus habitantes del subsuelo como “espíritus que usan sus fuerzas para ayudar al hombre”.<sup>200</sup> La naturaleza beneficia al ser humano cuando la tecnología y el trabajo humano la someten y transforman. Así se aprecia en el mural principal, donde la fuerza del agua y del viento se convierten –mediante la acción de un molino de viento y un dínamo– en energía para una familia. En este mismo mural encontramos la alegoría de *La tierra fecunda*, expresada

---

<sup>200</sup> Diego Rivera *apud* Raquel Tibol, *Los murales de Diego Rivera*, México, RM / Universidad Autónoma de Chapingo, 2002, 88.

por el colosal cuerpo de una mujer embarazada recostada sobre el terreno, cuyos pies se funden con su entorno natural. Rivera comunica fertilidad, abundancia y creación a través de la representación del cuerpo femenino. La multitud de mujeres en los muros son potencias creadoras que cumplen con una misión determinada por el influjo de la naturaleza. Estas imágenes son optimistas, hablan de una fe invariable en la evolución social y natural, así como en la tecnología y el trabajo. Rivera cree en la abundancia de la naturaleza mexicana, que se ofrece a sus habitantes para ser transformada en riqueza agrícola, hidráulica y metalúrgica.

La alegoría de la tierra fecunda de Rivera inspiró al artista comunista José Chávez Morado cuando pintó su primer mural, *La lucha antiimperialista en Veracruz* (de 1934) en muros de la Escuela Normal de Maestros de Jalapa (hoy Unidad de Economía y Estadística de la Universidad Autónoma de Veracruz) (Fig. 74).<sup>201</sup> El tema que eligió fue la ocupación norteamericana de Veracruz en 1914, como una acción preventiva para proteger sus intereses petroleros en la zona, como los numerosos pozos de la Mexican Petroleum Company. La representación de Chávez Morado muestra la bahía donde se desarrolla el suceso bélico. En un primer plano, se muestra por un lado las víctimas de la agresión del invasor y, por el otro, el vínculo solidario entre el obrero - que sostiene el libro rojo- y los agraristas. Un corte en el subsuelo descubre el gran cuerpo moreno de una mujer encinta y maniatada. Es una alegoría del petróleo. Este personaje se relaciona con otros tres que le brindan una salida a su condición subyugada: una mujer acompaña a un niño que cierra la válvula del ducto

---

<sup>201</sup> Guillermina Guadarrama, "José Chávez Morado: el ambiente escolar y la vocación artística" en *La pintura mural en los centros de educación de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 2003.

por donde se extrae el crudo y un joven se dispone a cortar las ataduras que someten a la mujer. La connotación étnica de la presencia alegórica habla del petróleo como *patrimonio nacional*, descrito en el artículo 27 constitucional.

A diferencia de las metáforas creadas por Diego Rivera, la mujer que simboliza al petróleo ve restringido su potencial de prosperidad debido a que su condición de prisionera, es decir alienada por intereses ajenos del grupo social que tiene derechos legítimos sobre ella. En el mural de Chávez Morado, la ambición imperialista humilla y oprime, pero en el contexto de violencia se incluye una visión de un futuro promisorio. El artista diseñó poco después una versión gráfica de este mismo asunto, con distintos elementos (Fig. 75). Aquí, el relieve topográfico sigue la forma de una gigantesca mujer indígena atada de pies y manos. En la superficie hay un campo de extracción petrolera donde *tamemes* acarrean materia prima supervisados por un capataz extranjero que descansa tranquilamente. Este grabado se publicó en 1936 en la revista *Frente a Frente* de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), con un texto:

Debe pugnarse por un nacionalismo (...) que postule un nuevo sentido de patria, considerada como unidad económica que excluya toda explotación y predominio extranjeros y que haga posible la auto-determinación de los grupos nacionales.<sup>202</sup>

La gráfica de Chávez Morado comunica la percepción que predominaba en la opinión pública acerca de las compañías petroleras, como la Huasteca Petroleum Co. y la Compañía de petróleo El Águila: depredación y actitud abusiva del capital

---

<sup>202</sup> Vicente Casarrubias, "Antiimperialismo en la escuela socialista" en *Frente a Frente*, núm. 2, abril 1936, 10.

humano y natural. En esta valoración, no eran sólo los extranjeros los “vampiros”, también las autoridades locales y hasta federales. Se dijo que el dueño de la Huasteca Petroleum Co. financió la rebelión de Victoriano Huerta (en complicidad con el gobierno norteamericano) y la de Manuel Peláez en la Huasteca, a fin de mantener el control de la región petrolífera.<sup>203</sup> El resentimiento hacia el extranjero incluía una sensación de humillación y despojo y una concepción de saqueo al patrimonio nacional. La situación se plasmó en la literatura, como la sátira vanguardista *Panchito Chapopote* (1928) de Xavier Icaza ilustrada por Ramón Alva de la Canal y la novela de tintes trágicos de Bruno Traven, *La rosa blanca* (1929), ambas obras desarrollan su trama en el estado de Veracruz. En la primera, Icaza lleva su crítica al terreno cultural, exponiendo el desgraciado desajuste en la forma de vida del recién enriquecido Panchito Chapopote y de su pueblo, Tepetate.

Ya no es el antiguo Tepetate pintoresco y risueño. Lo atraviesa amplia carretera asfaltada. No más casas de palma, sino casonas galeras de tablón. Hoteles más caros que el Ritz; veinte *dollars* cama. Comida yanqui, costumbres ayancadas. Lonches. Quick lunch. Free lunch. Banana lunch.<sup>204</sup>

Las chapopoterías pasaron de ser tierras estériles a codiciados campos de extracción de oro negro. Este tipo de explotación aniquiló el ritmo “natural” de la provincia mexicana y forzó un nuevo orden materialista: “*Business, business and business. Time*

---

<sup>203</sup> Luis Avelino Sánchez Graillet, “Apuntes sobre la formación de la idea del petróleo como patrimonio nacional de México” en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Pablo Escalante Gonzalbo, coordinador, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, 98 - 99.

<sup>204</sup> Xavier Icaza, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, México, Editorial Cvltvra, 1928, 64.

*is money: evangelio sajón impuesto al mundo*".<sup>205</sup> Entre las numerosas expresiones culturales que retratan los males atraídos por la ambición del petróleo,<sup>206</sup> resulta elocuente un poema firmado por Solón de Mel (seudónimo del poeta y novelista Guillermo de Luzuriaga y Bribiesca) e inspirado en el célebre verso de *La Suave Patria* de López Velarde, publicado en 1921 en la revista *El Maestro*: "El niño Dios te escribió un establo y los veneros de petróleo el Diablo". La primera estrofa por Solón de Mel dice:

Gangrena de codicia y de maldad  
para la patria puncionada ... herida.  
Oro negro que eres para mi tierra  
riqueza que la tiene empobrecida  
*casus belli* de ambiciones en guerra  
cáncer que en purulenta acuosidad  
eres fiebre en el pulso de la vida.

Y en la última:

Mas si por esto el Gran Vampiro Rubio  
para su grandeza y deleite -dominándonos-  
te habrá de succionar:  
evapora tu efluvio  
densifica tu aceite  
vuélvete a petrificar!<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> *Ibid*, 29.

<sup>206</sup> Ricardo Pérez Montfort, "La creatividad popular y el 18 de marzo de 1938" en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, (Colección Miguel Othón de Mendizábal), 1994, 161 – 191.

<sup>207</sup> *El Universal Ilustrado*, 1929.

La maldición de México es poseer el objeto de deseo del imperialismo norteamericano y británico (“Gran Vampiro Rubio”). La imagen de riqueza sometida o maldita denuncia condiciones económicas y políticas negativas, pero también alude a la encrucijada en que se encontraba el país. Desde 1921, el conflicto se centró en determinar si México podía modificar la naturaleza de sus relaciones económicas y sociales a la luz de los artículos constitucionales. El concepto de soberanía nacional - “la que reside en el pueblo y se ejerce por medio de sus órganos constitucionales representativos”<sup>288</sup>, se vería afectada si el Estado permitía violaciones a los derechos de propiedad, concesión y explotación consagrados en la Constitución de 1917.

Además del ramo petrolero, el conflicto se manifestó en el ámbito de la minería. Desde el periodo virreinal la plata fue considerada la mayor riqueza de los territorios de ultramar, pero no fue sino hasta la Constitución de 1917 cuando se reconocieron las prerrogativas de la Nación sobre la explotación de este metal. La minería metalífera se transformó entonces en un foco de atención del sentimiento y las políticas nacionalistas y anti-extranjeras.<sup>289</sup> La percepción de que la riqueza argentífera no se quedaba en el territorio mexicano ni beneficiaba a los mexicanos es

---

<sup>288</sup> *La soberanía nacional*, colaboración Sergio Rodríguez, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2005 (Serie grandes temas del constitucionalismo mexicano), 19. El concepto de soberanía nacional se expone en los artículos 39, 40 y 41 de la Constitución Política.

<sup>289</sup> Elizabeth Emma Ferry, “El lenguaje del patrimonio en una cooperativa minera guanajuatense” en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Pablo Escalante Gonzalbo, coordinador, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, 123. Agradezco a Sandra Rozental la recomendación de esta lectura.

uno de los aspectos más notables del imaginario de la plata. En julio de 1934, se publicó en *El Noticioso* de Guanajuato una carta abierta de mineros titulada “Lamento Proletario”:

los mineros mexicanos seguimos siendo la bestia de carga y seguimos produciendo como antaño, pues con la diferencia de que nosotros podíamos disfrutar de nuestra plata y oro como cosa nuestra, pero con la llegada a nuestro país de estos avaros insaciables todo acabó... si al latifundista hay que quitarle la tierra en beneficio de las mayorías, igualmente debe hacerse con estos acaparadores de los fondos mineros que son los peores explotadores del trabajo humano.<sup>210</sup>

Al formular su petición en términos que incluyen los objetivos de la Revolución, la fuga de oro y plata del país, y la avaricia y mal comportamiento general de los explotadores de metales, los autores de esta carta esperaban combinar la causa de los trabajadores con la idea de que el subsuelo mexicano debe pertenecer a los mexicanos.

En el terreno del arte, a diferencia de la representación de la industria petrolífera, la mayoría de las imágenes de la minería no aluden directamente a la intervención extranjera en esta rama económica ni pretenden personificar a los metales (con excepción de la obra que analizamos). El énfasis se centra en las malas condiciones de trabajo de los mineros y la inequidad económico-social que promueve esta industria. A mediados de la década de los veinte, en el Patio del Trabajo de la Secretaría de Educación Pública, Diego Rivera pintó la entrada y la salida de la mina (Fig. 76). Su crítica social se condensa en la imagen de un minero que es revisado por capataces, en una composición que alude a la Crucifixión. En la siguiente década

---

<sup>210</sup> *Ibid*, 132.

artistas de filiación comunista pintaron murales con un mensaje ideológico directo, pues muestran el subsuelo como ámbito de agravio a la causa del proletariado. En los muros del Mercado Abelardo Rodríguez, la norteamericana Grace Greenwood y Antonio Pujol, miembros de la LEAR, representaron la vida de los mineros (Figs. 77 a 79). Estos artistas rechazaron las alegorías porque el objetivo era pintar “la realidad actual de la explotación, la miseria y el atraso social” tal como la habían atestiguado tanto Pujol como Greenwood, quien conoció la vida de los mineros de Real del Monte.<sup>211</sup> En sus pinturas, la artista se ocupa de la sustracción de recursos minerales, de los accidentes en las minas y de la transformación del mineral en plata fundida. En el mural, el encargado de la mina cuenta los lingotes de plata y en la casa de moneda los banqueros hunden sus manos en un arca de monedas mientras un obrero los observa enfadado. El ciclo termina con una revuelta social en una fábrica de armamento. Pujol pintó las minas como concavidades que aprisionan/consumen el cuerpo de los hombres, convirtiéndose en verdaderas sepulturas. El pintor incluso dispersó fragmentos del cuerpo de un trabajador como si se tratara de la veta de un mineral (Fig. 79). El minero destrozado proclama una muerte estéril, como yerma es la tierra que lo contiene. Fernando Gamboa describió estos murales.

La vida trágica de los mineros – que él vio de cerca- llena de angustia, de silicosis, de miseria, de obscuridad y de hambre, está allí traducida en formas plásticas, reclamando ya el lugar que le corresponde entre lo que debe tomarse por pintura revolucionaria.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> James Oles, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000 (Círculo de Arte).

<sup>212</sup> Fernando Gamboa, “El soldado Antonio Pujol. Pintor mexicano” en *Frente a Frente. Órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, No. 9, mayo de 1937, 14 - 15.

Entre 1938 y 1942, Pablo O'Higgins realizó un mural relativo a *La expropiación petrolera* en el Centro Escolar Estado de Michoacán, donde trató el tema de la expropiación a través de imágenes de denuncia social; por ejemplo, la de un campesino que es obligado a ceder sus terrenos. Fieles a la ideología política que profesaban, Greenwood, Pujol y O'Higgins representaron la *realidad* de la injusticia social a partir de la descripción visual de ambientes laborales en los que, a diferencia de lo que sucedió en el campo con el ejido (incorporado a la Constitución en enero de 1934), no existe la propiedad colectiva de los medios de producción. En sus murales, estos artistas mostraron al subsuelo como un escenario de conflicto y explotación de clase, que pone en evidencia la perversión capitalista en las relaciones sociales de producción. De ahí que la composición centre la atención en la fuerza de trabajo, las condiciones en que este se realiza y en la inequitativa distribución de la riqueza en una economía capitalista.

Moisés González Navarro consideró que, durante el cardenismo, hubo cierta sanción extraoficial al marxismo – especialmente en la defensa del ejido y ciertos aspectos de la educación socialista-, y aun cuando tuvo entre sus objetivos proveer bienestar a las masas campesinas y grupos obreros -con la “aplicación tenaz y radical de los artículos 27 y 123 constitucionales, apoyándose con frecuencia en la terminología marxista”- nunca pretendió renunciar a una estructura capitalista para el país.<sup>213</sup> El historiador reconoció que el régimen de Cárdenas tuvo “la doble significación de haber hecho más radical la revolución y, simultáneamente haber

---

<sup>213</sup> Moisés González Navarro, “La ideología de la Revolución Mexicana” en *Historia Mexicana*, Vol. 10, No. 4, 1961, El Colegio de México, 635.

incrementado su antítesis". Un corolario en su análisis de la ideología revolucionaria dice:

En las últimas dos décadas la Revolución acentuó uno de sus objetivos en perjuicio del otro: el fortalecimiento de una burguesía nacional sobre un proletariado que colaborara en esta empresa bien protegido por las garantías sociales establecidas en la Constitución de 1917.<sup>214</sup>

Arnaldo Córdova llegó a una conclusión similar acerca de la política de masas del cardenismo. Para este autor, el reformismo social permitió a los gobiernos revolucionarios el dominio de la sociedad mexicana. Con Cárdenas, el radicalismo de ciertas reformas, y del discurso, acrecentaron el conflicto social; pero también, mediante el control de las masas, el presidente salvaguardó la unidad y dirección del Estado posrevolucionario, protegió el aparato productivo de la sociedad, así como las relaciones de propiedad existentes, y confirmó, con ello, el dominio histórico de la burguesía.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> González Navarro, *Ibid*, 636.

<sup>215</sup> Arnaldo Córdova "México: revolución burguesa y política de masas" en *Cuadernos Políticos*, número 13, editorial Era, julio-sept de 1977, 85-101. Dice Córdova: "La expansión del capitalismo produce la sociedad de masas, pero la sociedad de masas aparece desde su nacimiento como una sociedad violentamente contradictoria en cuyo seno se escenifica un conflicto permanente entre los nuevos sectores sociales (masas asalariadas) y las estructuras económicas de las sociedades nacionales. En estas condiciones, se vuelve indispensable un Estado capaz de regular las tensiones sociales, controlar y dirigir el ascenso de las masas y, al mismo tiempo, proteger el aparato productivo de la sociedad y las relaciones de propiedad que se condensan en torno a él; estas son tareas que, por lo demás, se llevan a cabo con el concurso y con el apoyo de las masas trabajadoras o no se llevan a cabo de ninguna manera y el mismo Estado acaba por desintegrarse."

Orozco creó su alegoría *sui generis* del artículo 27 constitucional a partir de las líneas que establecen a los recursos naturales del subsuelo como bienes que pertenecen a la Nación. Dejó fuera de su visión artística cualquier referencia a la propiedad – individual o comunal- de tierras y aguas o la expropiación, restitución, dotación o fraccionamiento de tierras.<sup>216</sup> El pintor también rechazó –a través de un paisaje conformado por personajes de carácter *masculino*- la seductora y fértil metáfora femenina que habla de los recursos de la naturaleza, y en particular de la agricultura, como dones que aseguran la continuidad de la vida humana o como medios de restitución social. El programa mural de la SCJN no invoca la cuestión agraria; en cambio, las representaciones muestran una conciencia de que, en ese momento, los temas sensibles para el Estado eran: afianzar su dominio sobre las “riquezas nacionales”, el desarrollo industrial y la expansión del mercado nacional.

Es evidente que los personajes de *Las riquezas nacionales* guardan afinidades con imaginarios colectivos que condenaron el papel que las industrias de extracción minera y petrolífera jugaron en la evolución de la justicia en México hasta 1940. Cabe especificar que las figuraciones antropomorfas del mural evidencian una reprobación de tipo moral. La plata y el oro evocan traición, avaricia y muerte; el petróleo amenaza e intimida, en sentido opuesto a la mujer-petróleo, vulnerable y secuestrada, representada por Chávez Morado. El hierro es un artefacto dislocado que recuerda la desesperanza que imprimió Orozco a la maquinaria, antigua y moderna, en otros murales, como en *Catarsis*, el Hospicio Cabañas y *Dive Bomber and*

---

<sup>216</sup> En el mural, las dos raíces que se extienden debajo de la superficie son insignificantes.

*Tank*. El cobre, una entidad expectante, aguarda el momento propicio para erguirse sobre la tierra, pero, por lo pronto, yace inmóvil.

En el gran mural, la única figura con libertad de acción es un animal cuyo cuerpo se encuentra cubierto por un paño tricolor. La asociación con la bandera nacional suscitó el optimismo de quienes vieron allí arrojo nacionalista, entre ellos José Pijoán.

¡Que venga un filósofo o un pensador para decirlo más claro! El jaguar mexicano brinca la bandera defendiéndola –hay que defenderla como un jaguar-. Debajo están las riquezas del subsuelo.<sup>217</sup>

Esta mirada atribuye un acto defensivo a ese brinco del jaguar, aludiendo a la reciente expropiación de la industria petrolera. El periodista Horacio Quiñones brinda otro ejemplo de percepción pública: un ícono del universo indígena y de carácter defensivo ante la agresión/intervención externa.

El tigre o leopardo estilizado tras la bandera es un símbolo por indígena nacionalista de México defendiendo su justicia y sus intereses de la agresión extraña.<sup>218</sup>

El contexto histórico en que se genera la representación consiente esta interpretación enraizada en un imaginario local. Por su parte, Justino Fernández entendió al “tigre” como una proyección de “la conciencia nacional, elevándose sobre las miserables

---

<sup>217</sup> José Pijoán (*Excélsior*, 23 octubre 1941) *apud* Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 193.

<sup>218</sup> Horacio Quiñones, “La Justicia en el Nuevo Palacio de la Suprema Corte” en *Hoy*, no. 223, 31 mayo 1941, 54.

riquezas materiales [...] por encima de todo, la afirmación de nuestra conciencia”.<sup>219</sup> Fernández diferencia la conciencia que se eleva de una materialidad que conlleva codicia. Según estas lecturas, la figura felina tiene un carácter nacionalista en el mural. En el próximo capítulo se verá cómo esta alegoría también comprende una propuesta humanista y universal.

## Tiempo y mito

Las imágenes de los primeros proyectos de *Las riquezas nacionales* muestran íconos fragmentados de distintas civilizaciones, que impiden la apariencia de totalidad y de “plenitud del ser” que el canon clasicista mostraba como “lo humano”. Es importante notar que cuando Orozco pintó el mural eliminó todo rastro del caos –o disposición “cubista”, en el sentido propuesto por James Oles<sup>220</sup> que proyectó en el papel y, al contrario, fijó estratos horizontales claramente delimitados. Sin embargo, mantuvo la fragmentación y la condición enigmática entre los personajes del mural.

La conformación del mundo subterráneo en *Las riquezas nacionales* refiere a un corte geológico. Las capas son coherentes, hay límites definidos entre cada estrato y el

---

<sup>219</sup> Fernández, José Clemente Orozco. *Forma e idea*, 110.

<sup>220</sup> A propósito de *Dive Bomber and Tank*, James Oles explica que Orozco desarrolló la imagen del montón de basura en la década de los 20s, como símbolo de las fuerzas destructivas de la modernidad. Para ello usó un estilo marcado por la fragmentación de formas y espacio, en parte derivado del cubismo, como un recurso retórico que rechazaba tanto la abstracción total como el discurso didáctico. Vid Oles, James, “Orozco at War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)” en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College, W.W. Norton & Company, 2002, 188.

orden espacial que guardan los personajes del subsuelo sugiere una relación estrecha entre ellos. Desde finales el siglo XVII, la geología se adentró en la estructura interior del planeta y ensayó teorías acerca del “pasado” inscrito en las formas terrestres.<sup>221</sup> Un *Tratado de Geología* de finales del siglo XIX explica que la observación cuidadosa de las rocas estratificadas enseña la relación de unas masas con otras, su contemporaneidad o las épocas relativas de su formación.<sup>222</sup> Desde la óptica del paradigma científico, la situación espacial de cada personaje del subsuelo en el mural *Las riquezas nacionales* revela una determinación temporal, así como una conexión con las masas que lo rodean. El artista organizó la concepción espacio-temporal del mural mediante un tipo de esquema geológico con el que debió estar familiarizado por su entrenamiento como perito agrícola en la Escuela de Agricultura (Fig. 80).<sup>223</sup> Este orden también remite al método estratigráfico usado por la arqueología para establecer cronologías a partir de la ubicación subterránea de vestigios del pasado antiguo.

Las capas subterráneas que pintó Orozco en su mural están plasmadas según una lógica que asume la comprensión de un tiempo de larga duración. Paradójicamente,

---

<sup>221</sup> En el arte del Renacimiento: representación de las capas geológicas: *San Francisco recibiendo los estigmas* (1430-32) de Jan Van Eyck, *Bautismo de Cristo* (1474-75) de Andrea del Verrochio asistido por Leonardo da Vinci, *Pallas y el Centauro* (c.1482) de Sandro Boticelli, *San Jerónimo leyendo en el campo* (1480-85) de Giovanni Bellini, *Lot huyendo de Sodoma junto a sus hijas* (c.1496) de Alberto Durero.

<sup>222</sup> Mariano Bárcena, *Tratado de Geología*, México, Secretaría de Fomento, 1885, 202. Agradezco a Rafael Guevara Fefer el préstamo de este tratado.

<sup>223</sup> Orozco se graduó como perito agrícola en 1901. Examen profesional en Archivo General de la Nación, Administración Pública Federal siglo XIX, Instrucción Pública y Bellas Artes (125), caja 213 expediente 22.

el esquema geológico, que remite al concepto temporal según un paradigma científico, introduce el relato mítico en el programa mural de la SCJN.<sup>224</sup> Es indudable la coincidencia entre los metales aludidos en *Las riquezas nacionales* y aquellos mencionados en un antiguo mito de origen griego, el de las Edades del Hombre o de las Cinco Razas, postulado por Hesíodo en *Los trabajos y los días* en el siglo VIII a. C. y recuperado por Ovidio (siglo I d. C.) en las *Metamorfosis*.<sup>225</sup> El relato inicia postulando que los dioses y los mortales tuvieron un mismo origen, durante el dominio del dios Cronos. Éste creó la Edad de Oro, un tiempo en que los inmortales vivían en armonía con los seres humanos, quienes desconocían la vejez, la enfermedad, la guerra o el hambre. Cuando Cronos fue depuesto por su hijo Zeus, la edad ideal finalizó y se instauró la Edad de Plata. Los hombres de plata, seres de espíritu infantil y enfrascados en peleas, descuidaron sus obligaciones con los inmortales y fueron castigados con el exterminio. Entonces se crearon los hombres de bronce, unos vigorosos guerreros que también se extinguieron debido a su soberbia y espíritu bélico. A continuación, surgieron los héroes, una generación de semidioses justos y valientes, algunos de los cuales murieron y otros se retiraron a

---

<sup>224</sup> Como se verá a continuación, mi lectura recurre a la mitología clásica grecolatina. Sin embargo, cabe advertir que en la mitología mesoamericana el jaguar juega un papel protagónico en el mito de la Creación, que habla de la sucesión de cuatro eras con desenlaces catastróficos y finalmente de la instauración de la era del quinto sol. Guilhem Olivier explica que Tezcatlipoca transformado en jaguar también participa en el relato del fin del mundo, es decir el término de una era tras la caída de Tollan. Esta asociación del jaguar con el fin de las eras también se encuentra entre los mayas. Dice el estudioso que en las narrativas indígenas “el jaguar interviene frecuentemente al final de los ciclos temporales”. Guilhem Olivier, “Tepeyóllotl, “Corazón de la montaña” y “Señor del eco”: el dios jaguar de los antiguos mexicanos” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 28, 1998, 104-105.

<sup>225</sup> El mito de las edades del hombre se encuentra en el Libro I de *Las metamorfosis*. Ovidio propone cuatro edades porque, a diferencia de Hesíodo, omite la Edad de los Héroes.

vivir a los confines de la Tierra. Finalmente, se creó la Edad de Hierro, que Hesíodo propuso como su actualidad. En ella, los hombres están obligados a trabajar para conseguir el sustento y abundan las luchas fratricidas, la maldad y la envidia. Esta Edad, como las anteriores, está condenada a desaparecer por razón de su propia injusticia.

Tras cada cambio de era, Hesíodo explicaba en su relato: “la tierra sepultó también a esta estirpe”.<sup>226</sup> Esta imagen literaria converge con la visión “geológica” de nuestro mural; también hay coincidencias en las representaciones -literarias y plásticas- que expresan degradación y declive moral. El mito clásico postula a la primera edad -de Oro- como una especie de Paraíso, que no perdura y va corrompiéndose cada vez más en las siguientes etapas hasta llegar a una amarga situación contemporánea. El mural *Las riquezas nacionales*, sin embargo, no es fiel al esquema clásico. Las personificaciones de metales conforman imágenes inquietantes: plata-daga, bronce-guerrero paralizado y hierro-ente desarticulado. El oro, a diferencia del mito original, invoca un panorama negativo: un esqueleto invadido por un dragón que expresa codicia en la tradición simbólica judeocristiana. Adicionalmente, el pintor añadió la Edad del Petróleo, cuya centralidad en la composición implica protagonismo y, temporalmente, es el presente. Esta etapa también invoca un estado de decadencia que, si nos atenemos al relato antiguo, es superable si se restituye la

---

<sup>226</sup> Hesíodo, *Los Trabajos y los Días*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Ed. Gredos, 1983, *Erga*, 157-167.

justicia entre los seres humanos.<sup>227</sup> Es importante señalar que la Justicia, como valor moral, juega un papel en la versión romana del mito. Ovidio habla de la titánide Astrea, diosa de la Justicia -también identificada con *Iustitia*-, quien convivió con los seres humanos durante la Edad de Oro.<sup>228</sup> A medida que aumentaban los vicios y se daba un declive moral, Astrea fue alejándose de los mortales hasta que, finalmente, “abandonó las tierras empapadas de muerte” y subió a los cielos, donde se desdobló en dos signos zodiacales, Virgo y Libra.<sup>229</sup> El mito del retorno a la Edad de Oro, un tema que se recuperó en el Renacimiento, involucra el regreso de Astrea, la Justicia, al mundo de los hombres.<sup>230</sup>

Las evocaciones modernas del mito de las Edades del Hombre suelen concentrar su interés en la Edad de Oro, que ha servido a una variedad de visiones utópicas situadas en el pasado o en el futuro. En el siglo XX mexicano, José Vasconcelos y Diego Rivera se valieron del esquema general del mito de Hesíodo para imaginar una reconquista de la edad dorada. El filósofo se inspiró en el mito para exponer

---

<sup>227</sup> Como se verá en el siguiente capítulo, el felino situado sobre el petróleo introduce en el mural una vía para trascender el fatalismo de las eras.

<sup>228</sup> Miguel Ángel Elvira Barba consigna a Astrea como hija de Zeus y Temis. Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex ediciones S.L., 2013. (Sílex Arte), 74.

<sup>229</sup> Ovidio (*Las metamorfosis*, Libro I, 150) *apud Ibidem*. La iconografía de Astrea es la de una mujer desnuda o semidesnuda, en ocasiones alada, que porta alguno, o un par, de los siguientes atributos: una antorcha, un rayo, una espada y una balanza. Elvira menciona que Ripa consignó como atributos de esta diosa: “el traje blanco, los ojos vendados, el hacha con varas para azotar (es decir, las *fascas*), la llama, el avestruz, la espada y la balanza”, *Ibid*, 74.

<sup>230</sup> Elvira Barba nos recuerda el cuadro de Salvator Rosa, *El retorno de Astrea* (ca. 1640). *Ibidem*.

ideas sobre la relación entre la Tierra, el tiempo, las razas y el destino de la civilización humana. En *La raza cósmica* (1925), afirmó su “creencia en los imperios étnicos de la prehistoria” (considerando a Lemuria y la Atlántida) que definen la cultura humana. Su teoría postula cuatro razas contemporáneas: roja, negra, blanca y amarilla. Por sí misma, cada raza tiene límites en su evolución biológica y cultural. La raza cósmica –una síntesis racial- conforma la civilización del futuro: el mestizo que hará suyo “el tesoro de todas las [razas] anteriores”. Vasconcelos asimila la noción de superposición de estratos terrestres -y la teoría de la deriva continental de Wegener<sup>231</sup> a su explicación de la evolución de las razas: “Es fácil suponer que en determinada región de una masa continua se desarrollaba una raza que después de progresar y decaer era sustituida por otra”. E insiste:

Explica mejor el proceso de los pueblos esta profunda teoría ocultista que las elucubraciones de los geólogos.<sup>232</sup>

Para el filósofo, el relato mítico expresa mayor verdad que el discurso científico y racional; sólo mediante la narrativa mitológica puede vislumbrarse su utopía, una

---

<sup>231</sup> Alfred L. Wegener (1880-1930) fue un astrónomo, geofísico y meteorólogo alemán que publicó su influyente “teoría de la deriva continental o las translaciones continentales” en *La génesis de los continentes y los océanos* en 1915, con reediciones en 1920, 1922 y 1929. En 1924 la Revista de Occidente publicó una edición en español, donde se lee en la presentación, firmada por la Sociedad científica Antonio Alzate: “la parte más sobresaliente [de la teoría de Wegener] es la admisión de grandes movimientos horizontales a la deriva que los bloques continentales han verificado en el transcurso de los periodos geológicos y hoy día continúan efectuando, probablemente” Wegener, *La génesis de los continentes y los océanos*, Versión española de la tercera edición alemana por Vicente Inglada Ors, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1924, 11. El geofísico alemán denominó *Pangea* al súper continente original.

<sup>232</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, Agencia mundial de Librerías, París, 1925, 1.

en donde las diversas capacidades raciales se integran en un “hombre nuevo”, el mestizo.

Cerca de una década después de la publicación de *La raza cósmica*, Diego Rivera presentó su aspiración a una Edad dorada en sus murales de Detroit, pintados entre 1932 y 1933. En el Instituto de Artes de esa ciudad, Rivera representó las cuatro materias primas esenciales para crear el acero usado en las plantas automotrices de la compañía Ford: arena, carbón, mineral de hierro y piedra caliza. Asoció cada uno de estos materiales con una raza: amarilla, negra, roja y blanca (Figs. 81 y 82). El pintor estableció analogías basándose “en cualidades plásticas de color y forma, así como funciones históricas”. La raza negra representa el carbón; la amarilla, la arena; la roja, el hierro y la blanca, la cal. Según explicó Rivera, reunió a la arena con la raza amarilla por ser la más antigua y la más numerosa; a la raza roja el mineral de hierro porque sus cristales le recordaban la decoraciones indias; la labor de la raza negra la encontró similar a la fuerza que el carbón mineral le da al acero; y el carácter disciplinado y organizado de la raza blanca la comparó con la piedra caliza, que reúne a los distintos agentes en la elaboración del acero.<sup>23</sup> El esquema se complementa con imágenes adicionales: un bebé en gestación en el subsuelo se nutre de la tierra que cuenta con estratos de materias primas; la interdependencia entre el Norte y el Sur del continente americano explicada mediante la extracción de materias primas (hule) y su procesamiento en plantas industriales (de la empresa de Ford). En Detroit, Rivera mantuvo la congruencia con el corolario de los murales de

---

<sup>23</sup> Davis *apud* Linda Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industry murals*, New York, The Detroit Institute of Art, W.W. Norton & Company, 1999, 92.

la ex hacienda de Chapingo: el ser humano se beneficia de la naturaleza transformada por la tecnología. A este postulado añade la correlación esencial entre los recursos naturales y la humanidad planteada en términos de raza unida a rasgos de carácter y configuración de las materias primas. Como a Vasconcelos, el esquema mítico permitió a Rivera postular una identidad esencial entre la naturaleza geológica, las materias primas que provee la Tierra y las razas de la humanidad. Cabe destacar que también supone una visión del futuro, en el que cada elemento humano cumple con su papel constructivo. La síntesis se expresa en el muro Este: un bebé que se nutre de la riqueza del sustrato natural se convertirá en el ser humano (integrado) del futuro.

La distinción racial es parte fundamental de los argumentos de Vasconcelos y Rivera. Es improbable que Orozco basara el significado de *Las riquezas nacionales* en el elemento racial –a excepción del cobre-, aunque llama la atención que los colores asociados a los personajes –amarillo, blanco, negro, rojo- sugieran “pigmentos raciales”. En cambio, como en las obras mencionadas de Vasconcelos y Rivera, las representaciones de Orozco recurren a la integración de eras, estratos terrestres, seres humanos y civilización. En último término, en las obras comparadas se impone un esquema de identificación entre naturaleza y ser humano que remite al origen de esta relación en un tiempo ancestral, partícipe de una dimensión mítica anterior a la Historia, que abre una perspectiva “dorada” hacia el futuro. Debe señalarse que el mural de Orozco es ambivalente a este respecto: las figuras antropomorfas *son* naturaleza y, simultáneamente, advierten de la ruptura del ser humano con su entorno natural, un quiebre que guarda estrecha relación con la ausencia de justicia moral. Una distinción de la forma en que el mito antiguo sirvió como sustrato de

invención alegórica para Orozco es que el relato no presentó una edad dorada. La integración del mito al programa de la SCJN sirve para mostrar el tiempo presente y fundar una crítica a la civilización moderna. Sin embargo, una vía de redención humana se abre paso entre las crudas imágenes del mural, aunque a primera vista esta posibilidad no sea evidente.

En el escenario del fatalismo de dimensiones míticas que resuena en *Las riquezas nacionales* se destacan dos imágenes que conjuran la decadencia y proyectan esperanza hacia el futuro: una es la personificación del cobre; otra, el animal que salta por encima de los seres degradados del subsuelo. Acerca del cobre, recordemos que Justino Fernández calificó a este personaje como “el único metal que guarda dignidad”. El cobre es un ente vivo, fuerte, íntegro; en abierto contraste con sus compañeros subterráneos (Fig. 83). En un panorama donde abundan los vicios - frivolidad, artificio, inutilidad, codicia, esterilidad, fragmentación- sólo el cobre plantea una salida, a pesar de la inmovilidad impuesta por la posición horizontal en la que se encuentra. Su identidad étnica está determinada por su faz, comparable a la estética de máscaras rituales de culturas indígenas americanas, una característica que activa diversos escenarios intelectuales. No parece fortuito que este personaje se oponga directamente al petróleo.

La lectura de un “duelo” entre el guerrero cobrizo y el monstruo del petróleo guarda sugerentes correspondencias con otra lucha de fuerzas telúricas imaginada para una obra literaria de carácter simbólico esotérico, escrita por un intelectual cercano a nuestro pintor en la década de los veinte. Me refiero a José Juan Tablada y *La resurrección de los ídolos* (1924). El pintor debió conocer esta novela, de la que podría

entender el simbolismo oculto en sus imágenes porque - puede asegurarse, según demuestra Fausto Ramírez-, él mismo usó en su obra conceptos de la tradición ocultista y en especial de la teosofía, probablemente inspiradas por el libro *Los grandes iniciados* (1889) de Edouard Schuré.<sup>234</sup>

*La resurrección de los ídolos* expone la convicción teosófica de su autor, así como sus inquietudes políticas y sociales. Según revela el argumento, el subsuelo es un espacio fundamental porque es allí donde se resguardan “todos los secretos del pasado” así como “tesoros científicos y materiales”; además, conforme avanza el relato, se descubre que el mundo subterráneo “parecía tener conciencia y estremecerse” ante la lucha de dos fuerzas que se desenvolvían en su seno. Allí se enfrentaban la Ciencia, que es Amor y desinterés, y el Mal, que es ambición material y odio. Estas fuerzas también se expresaban en la superficie: la Ciencia mediante la labor “altruista” de un maestro, un arqueólogo y, en el pasado, con el dios civilizador Quetzalcóatl; mientras que el Mal se ubicaba entre “los petroleros de Wall Street, los malos hijos de la patria” y el siniestro Mago Negro Tezcatlipoca. Las imágenes literarias encuentran un eco pictórico en el mural *Las riquezas nacionales*: el petróleo, atributo del maligno, surgía de la tierra como “vómito negro de chapopote”, como “sangre de piedra”. Durante el relato, Tablada deja ver su enojo ante un Estado que

---

<sup>234</sup> Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra de Orozco” en *Orozco, una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 82-84. Ramírez se pregunta si el idealismo de Orozco tiene un matiz misteriosófico; “es decir, si su espiritualismo hunde sus raíces en el interés generalizado por la tradición esotérica”, 84. Al respecto, es importante anotar la advertencia del autor: “y si bien sostengo la hipótesis de que Orozco manejó conceptos relacionables con la teosofía o la tradición ocultista, me guardo de afirmar que haya sido un practicante o adepto enteramente convencido”, 88.

detiene la investigación arqueológica (y por lo tanto el encuentro con la Ciencia) por servir a los intereses de las empresas petroleras. En el desenlace apoteósico de la novela, un temblor abre la tierra permitiendo que los ídolos antiguos –“durante años piedras sin vida”- se pongan de pie y descarguen su furia sobre los seres humanos, guiados por el oscuro y siniestro Tezcatlipoca. En *Las riquezas nacionales*, el cobre sugiere una cualidad ancestral, primitiva y mítica, que crea un dique al avance de una modernidad económica dominada por el materialismo y la ambición del gran monstruo de la era contemporánea. La vida que late en su cuerpo permite pensar que el guerrero cobrizo podría liberarse de su tumba y, como un gigante dormido que despierta, levantarse del suelo para librar más batallas. El concepto del arte que proponía el simbolismo de la generación de Orozco –los mismos simbolistas atraídos por la experiencia esotérica- se expresa en metáforas que apelaban a la espiritualidad “en un mundo presa del materialismo”; este cariz espiritual, considera la experiencia mística, la videncia y la revelación de los altos destinos a que debía abocarse la humanidad.<sup>235</sup>

Las correspondencias trazadas entre *Las riquezas nacionales* y el mito de las Edades del Hombre, así como entre las imágenes simbólicas de Tablada y Orozco, avienen la invención alegórica de Orozco con prácticas culturales de su tiempo. Por un lado, reiteran su relación con el simbolismo y el misticismo estético aprendidos en su juventud; por el otro, lo vinculan, nuevamente, con una práctica extendida en el arte moderno: el uso de mitos clásicos como materia prima para la creación de mitologías

---

<sup>235</sup> *Ibid*, 81.

que rebaten el paradigma racionalista y objetivo para presentar una cara más auténtica de la realidad humana. Son innumerables los artistas contemporáneos a Orozco que recurren a relatos míticos de filiación grecorromana para expresar su presente, en términos públicos o privados.<sup>236</sup> Es paradigmático el caso de Pablo Picasso, especialmente a partir de la década de los treinta, cuando realizó decenas de aguafuertes de pasajes de las *Metamorfosis*, numerosos grabados del Minotauro y representaciones de seres como Baco, Pan, faunos, centauros, etcétera, así como de una variedad de asuntos clásicos. Los críticos encontraron en estas imágenes – principalmente gráficas- tantos simbolismos políticos como obsesiones personales y hasta íntimas.<sup>237</sup> Para este artista, el clasicismo fue un elemento de equilibrio que, simultáneamente, potenció la libertad metafórica de su obra. Orozco también acudió a la cantera de la mitología clásica para imbuir a sus creaciones de densidad significativa y, especialmente, para permitir que sus obras dialogaran con otras de contemporáneos intelectuales que, como él, fundaron en la cultura latina un principio de universalidad.

### *La Justicia*

---

<sup>236</sup> Una relación detallada del uso de mitología clásica en el arte moderno se encuentra en: José María Blázquez Martínez, “Mitos clásicos en la pintura moderna”, *Anales de Historia del Arte*, 2000, 10, 247-281. Disponible en <http://revistas.ucm.es> Consulta 4 julio 2017.

<sup>237</sup> José María Blázquez Martínez, “El mundo clásico en Picasso” en *Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones*. Pdf en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) Consulta 4 julio 2017. También puede consultarse el ensayo de Jennifer Stager, “Cuerpos destrozados por placer: clasicismo y monstruosidad en las ilustraciones de Picasso para las *Metamorfosis* de Ovidio” en *Picasso y Rivera. Conversaciones a través del tiempo*, México, INBA - Museo del Palacio de Bellas Artes / Los Angeles County Museum of Art, 2017, 142-153.

“La Justicia” comprende dos murales realizados en tableros rectangulares colocados sobre muros con una altura de 3.25 metros. Estos murales están uno frente al otro, ubicados al norte y sur de la Sala de Pasos Perdidos (Figs. 3 y 4). Orozco planeó de forma análoga este par de murales en cuyo eje central se sitúa un vano enmarcado en cantera con una puerta de madera. Esta característica divide la composición en dos partes que encuentran el equilibrio mediante la tensión dinámica que generan diagonales que parten del marco de la puerta. Asimismo, el rectángulo pictórico tiene dos secciones horizontales, establecidas por diferencias cromáticas en el fondo -señalan distintos tiempos del proceso de realización mural- cuya línea demarcatoria está a la altura del borde superior de la puerta, por encima de la cabeza de los personajes de a pie. En el mismo espacio pictórico conviven dos figuras retóricas: sátira y alegoría. La sátira postula una crítica puntual y concreta a una situación contemporánea mientras que la alegoría confiere un sentido abstracto al significado. Orozco distingue cada intención a partir de diferencias en la escala y el tratamiento pictórico de los personajes. A ras de suelo, la sátira expone a torvos personajes embozados, captados *in fraganti* participando en actos criminales o bien atemorizados, intentando huir de un castigo inminente. La alegoría se expresa por medio de personajes masculinos monumentales que portan una espada flamígera y un hacha y “vuelan” impulsados por potentes llamaradas, amenazando a los delincuentes. En la mayor parte de ambos murales predominan tonalidades de la gama de grises a blanco, excepto por áreas breves de color rojo que destacan determinados elementos: el fuego, un sillón y un gorro. También se distinguen pinceladas de azules, verdes y ocre.

En el muro sur, Orozco acudió a dos figuras convencionales para representar el concepto de Justicia. Como *Iustitia*, con una iconografía asociada a las helénicas Astrea, Themis y Dice, y acompañada de su atributo imprescindible: la balanza; y como la republicana *Mater* de la Ley, que carga una espada y un rollo.<sup>238</sup> Están situadas en un espacio exterior, al fondo se reconoce un pórtico en una disposición irregular y desequilibrada, sostenido por una suerte de pilastra con capitel de orden jónico. Ambas figuras fueron caricaturizadas por el pintor. *Iustitia* forma parte de una turba que huye, abre la boca en un gesto de sorpresa y usa un antifaz negro, viste toga y una diadema con puntas. Esta mujer carga la balanza, que soporta en uno de sus platos la pata de un burro (Fig. 62).<sup>239</sup> Más arriba, ubicada en un pedestal neoclásico, la Justicia, figurada como matrona romana, se encuentra sentada sobre una silla, durmiendo indolente debajo de una viga que amenaza con caerle encima. Muestra impudicamente los pies y aunque aún sostiene la espada coercitiva y el pergamino de la razón legal, éstos están a punto de deslizarse de sus manos. La joven *Iustitia* está rodeada de abogadillos de traje y sombrero con los rostros cubiertos por antifaces oscuros, uno de ellos la toma del brazo y otros corren intentando ponerse a salvo. Entre ellos se distinguen dos: uno barbado y calvo, que en vez de mano tiene una pata de burro que posa en la balanza de la diosa; y otro que ha sido alcanzado

---

<sup>238</sup> Jaime Cuadriello, "Viejos ídolos para nuevas deidades: La Constitución de 1824" en *La Constitución Mexicana y sus alegorías*, México, Poder Judicial de la Federación, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2006, 42 - 47.

<sup>239</sup> Un burro Magistrado simboliza la Ineptitud según los *Emblemas morales* (siglo XVI) de Juan de Horozco Covarrubias. Vid Salvador Cárdenas, *Simbología del poder judicial en México. Orígenes, historia e iconografía*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2009, 104.

por la columna de fuego. En esta escena hay montones de legajos y expedientes judiciales regados, algunos incendiándose.

En el otro extremo del mismo muro la acción se desarrolla en un espacio cerrado. Al fondo se aprecia una pared proyectada en diagonal sobre la que se apoya un mueble alto que marca otra línea diagonal, pero en sentido contrario al muro, generando una sensación de inestabilidad. En el primer plano hay un estante con anaqueles, los superiores vacíos y los inferiores con libros y expedientes que también están volcados desordenadamente por el suelo. A su lado se encuentran tres personajes desnudos: dos inclinados y otro recostado. Uno de ellos carga una soga, el segundo usa antifaz y gorro frigio color rojo pálido y aprieta con sus manos el frágil brazo de un joven que desfallece tirado en el piso.<sup>240</sup> Sobre el vano de la puerta irrumpe en la escena el torso gigante de un hombre con rostro adusto, que se proyecta hacia delante dejando a su paso una estela de fuego. Cierra una mano formando un puño y con la otra sostiene un hachón encendido de punta afilada.

El muro norte también se define mediante juegos de espacios opuestos. De un lado, exterior; del otro, interior. Al fondo encontramos estructuras –anaqueles vacíos y habitaciones- que dibujan líneas horizontales, verticales y diagonales, algunas de ellas encontradas. A la derecha de la puerta, un grupo de delincuentes con rostros deformes –dos de ellos con traje y sombrero- son captados en flagrancia: reteniendo a una persona cubierta y amarrada, cargando un saco con el botín. Intentan huir de

---

<sup>240</sup> Cabe notar las similitudes entre la pose y actitud de la víctima de la violencia con un personaje que cumple el mismo papel en el cuadro *La calunnia de Apeles* (1494) de Sandro Botticelli.

la intensa llamarada, pero uno de ellos es atravesado por ella. A la izquierda de la puerta, en un espacio interior, se lesiona la dignidad del poder judicial mediante de la imagen de un sillón de magistrado derribado, mancillado. Este sillón, propio de la tradición simbólica judicial, se destaca porque está forrado de tela roja y decorado con una estrella dorada. Siete personajes se reúnen en torno a una mesa, uno de ellos se encuentra tirado en el piso y otro de ellos tiene embozada la cara con una máscara. El gigante volador de este muro blande un hacha que sostiene con ambas manos.

Acerca de estos murales, José Clemente Orozco explicó que el tema desarrollado fue el de la Justicia. Las figuras humanas monumentales de carácter heroico y alegórico representan a la Justicia que persigue y castiga a quien viola la ley.

Los dos tableros norte y sur tienen el mismo tema: La justicia persiguiendo y castigando al que viola la ley o se burla de ella, tema que me parece el más apropiado para un palacio que alberga a los tribunales. La justicia está representada por una figura humana de carácter heroico, armada y por un rayo de fuego que cae de lo alto.<sup>241</sup>

El saneamiento de la actividad judicial es la máxima de éstos murales. La esencia atemporal de la justicia penetra a la realidad objetiva para castigar a delincuentes del ámbito judicial. En palabras del artista, el uso que dio a las alegorías tradicionales de la Justicia serviría para expresar la imperfección de la justicia de los hombres.

[...] es la justicia humana. Tiene, ni más ni menos, los defectos, grandezas y miserias que acompañan la humana condición.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Orozco, "Carta a Manuel J. Sierra" (24 junio 1941) en Orozco Valladares, *Orozco*, 409.

<sup>242</sup> Ulises Monferrer, "Los frescos de Orozco, amenazados", 57.

Actualmente, estos murales se conocen como “La Justicia”.

### Caricatura política y expresionismo pictórico

En su discurso inaugural de la SCJN, el presidente Ávila Camacho habló de la justicia en México. Identificó el espíritu de la Revolución con el “anhelo de justicia del pueblo mexicano” y dio ejemplos de la expectativa de justicia que se tenía en el país: “protección del individuo bajo el amparo de la Constitución [...] cuidado y protección de los bienes [...] protección de la libertad, [del] producto íntegro del trabajo, la vida y dignidad humana”. Concedió unas líneas a recordar que la justicia “no sólo debe tener por mira el interés privado, sino también el interés común, de acuerdo con los preceptos normativos de los artículos 27 y 123 de nuestra Carta Magna”.<sup>243</sup> El Presidente identificaba el acatamiento de la legalidad con el cumplimiento de justicia en México, pero sus palabras expresaban más una aspiración que una realidad. La ocasión alentó reflexiones públicas sobre el estado de la justicia en el país, que hablaban del descrédito del aparato judicial y del escepticismo generalizado en la percepción de justicia.

La palabra del titular del Poder Ejecutivo ha avivado una esperanza que agonizaba desde hace muchos años en nuestra conciencia, acostumbrados a ver doblegarse la frente altiva del magistrado, ante el capricho del poderoso y acostumbrado a contemplar la burla de la ley, el atropello del derecho y el triunfo de la iniquidad.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> “Discurso pronunciado por el C. Presidente de la República, General de División Manuel Ávila Camacho, en la ceremonia de inauguración del Palacio de la Suprema Corte de Justicia” (1941), 3 y 5. Archivo histórico de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

<sup>244</sup> Carlos Franco Sodi, “Revolución y justicia” en *Así*, No. 31, 14 junio 1941, 8. Otros testimonios elocuentes en “Dignificación de la Justicia” y “¡Falta inaugurar la Justicia!” en *Todo*, 12 junio 1941.

Aun cuando la función jurisdiccional debía separarse de la política, siguiendo el principio de división de poderes, lo cierto es que seguía pensándose que gobierno y jurisdicción eran una misma cosa. En febrero de 1934, el Partido Nacional Revolucionario había afiliado a todos los empleados y funcionarios del gobierno, incluyendo a los ministros de la Suprema Corte de Justicia. Entonces, el Partido aclaró que los magistrados y ministros del Poder Judicial colaborarían haciendo estudios como miembros del Instituto de Estudios Sociales, Económicos y Políticos y que la SCJN no quedaría supeditada a los acuerdos del Partido para conservar su independencia.<sup>245</sup> La subordinación del poder judicial al Ejecutivo se acentuó aún más cuando ese mismo año Cárdenas ratificó la reforma de 1928 conforme a la cual los ministros eran designados por el presidente de la República, con aprobación del Senado; se suprimieron lo que se denominaba las “investiduras judiciales vitalicias”, es decir la inamovilidad judicial, por lo que ministros, magistrados y jueces de distrito durarían en su cargo durante seis años, los mismos que el presidente y los senadores.<sup>246</sup>

El fin de la inamovilidad judicial estableció un claro desequilibrio entre los poderes, provocando críticas que se centran en el hecho de que los ministros perdían “la más preciosa garantía de independencia del juzgador” y se les colocaba bajo la

---

<sup>245</sup> Cabrera Acevedo, Lucio, *La Suprema Corte de Justicia durante el gobierno de Portes Gil, Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, (1929-1934)*, 145. Estas noticias se publicaron el 26 y 27 de febrero de 1934 en el periódico *El Universal*. Consulta abril 2013, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/2/934/9.pdf>

<sup>246</sup> Genaro David Góngora Pimentel, “Presentación” y Lucio Cabrera Acevedo, “Introducción” en Lucio Cabrera Acevedo, *La Suprema Corte de Justicia durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas (1935-1940)*, Tomo I, México, Poder Judicial de la Federación, 1999, 19-23.

influencia directa del Ejecutivo.<sup>247</sup> Hasta 1944 Manuel Ávila Camacho revirtió esta reforma y devolvió a los ministros la investidura vitalicia. Por ello, en 1941 era común pensar que los altos funcionarios de la Corte estaban subordinados a las decisiones del presidente.

Constitucionalmente, el Poder Judicial es el encargado de frenar a los otros dos Poderes, aunque en la práctica de la vida política mexicana haya adquirido la preeminencia el Ejecutivo con todos sus vicios y excesos de autoridad que ello acarrea.<sup>248</sup>

La prensa asoció el traslado físico de la Corte con la oportunidad de una renovación moral. Los frescos de José Clemente Orozco se sumaron a esta ecuación: “se supone que el nuevo albergue del Poder Judicial –decorado con los frescos de José Clemente Orozco- coincida con la purificación de los tribunales”.<sup>249</sup> Para enfrentar el tema de la Justicia, el artista violentó los símbolos que consagran las virtudes y legitiman los actos del poder judicial, que comunican su decoro y autoridad; también pintó a personajes robando, asesinando y conspirando dentro del espacio judicial. Quizás sin proponérselo, las imágenes críticas de Orozco contribuían a los propósitos autoritarios de Cárdenas, cuyo fin era subordinar al poder judicial al Ejecutivo. En esta estrategia, el encargo al pintor puede interpretarse como un acto de dominio del presidente, sobre los magistrados de la Suprema Corte. Aun cuando el pintor evitaba la referencia a sucesos específicos, así como arremeter contra alguien

---

<sup>247</sup> “La reforma judicial del General Cárdenas como Presidente electo de la República” (*El Universal*, 13 de septiembre de 1934) en *Ibid*, 26.

<sup>248</sup> *Excélsior*, 3 junio 1941.

<sup>249</sup> “Solemne acto de inauguración” en *Excélsior*, 24 mayo 1941.

reconocible o la investidura magisterial, como lo hizo Honoré Daumier en su serie *Les gens de justice* (1840s) y como el propio Orozco no tenía empacho en hacer con los dignatarios de la institución eclesiástica; por ejemplo, en sus caricaturas de *La Vanguardia* (1915), en sus murales de la Escuela Nacional Preparatoria (1926) y del Palacio de Gobierno en Jalisco (1936-37).

Como en otros recintos judiciales, en la decoración mural de la SCJN están presentes las alegorías conocidas y fundamentales de la Justicia. Pero sus imágenes se encuentran despojadas de solemnidad y dignidad y, contrario a la naturaleza abstracta de la alegoría, se muestran como personajes que exhiben su más pedestre humanidad. El artista justificó su provocación explicando que no pintaba para el “público [que] esperaba la cansada representación de antiguas copias grecolatinas”.<sup>250</sup> Desde el inicio de su trayectoria profesional, el pintor desdeñó la eficacia simbólica de las alegorías establecidas y encontró en el lenguaje de la caricatura política los recursos para asociar conceptos abstractos como Ley, Justicia y Libertad a la realidad del país; las caricaturas de la prensa de oposición también lo instruyeron en el código de autocrítica liberal. Orozco aprovechó uno de los principales recursos de la sátira: alterar el código de representación que hace de la alegoría una “ilusión compartida”.<sup>251</sup> Fausto Ramírez explica la forma en que la caricatura “desinfla” a la alegoría:

---

<sup>250</sup> Orozco Valladares, *Orozco*, 409 - 410.

<sup>251</sup> Fausto Ramírez, “Reflexiones sobre la Alegoría de la Constitución de 1857 de Petronilo Monroy” en *La Constitución Mexicana y sus alegorías*, 73.

Para significar el poco respeto de los gobernantes por la Ley Suprema que los legitimaba, la caricatura se valió del recurso del desenmascaramiento reductor, la negación del marco de referencia consagrado, provocando la ruptura de la ilusión, la re-cosificación literal. La cancelación momentánea de la carga simbólica habitual da por resultado un descenso –del ideal abstracto- al objeto mondo y lirondo; es una estrategia que supone empequeñecimiento, disminución, reducción extrema y total. La caricatura desinfla así la alegoría, pero conserva el modo fantástico en una clave grotesca y absurda.<sup>252</sup>

A partir de los años sesentas del siglo XIX, los periódicos que suscribían el punto de vista de la facción liberal publicaron caricaturas políticas que, tal como dictaba la tradición del lenguaje satírico, usaban y transformaban alegorías del repertorio clásico para señalar situaciones específicas, de un presente inmediato, valiéndose de significados universalmente comprendidos.<sup>253</sup>

Durante las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del siglo XX se publicaron numerosas caricaturas que muestran a la Constitución de 1857 y a la Patria vulneradas, violentadas, heridas;<sup>254</sup> como se constata en periódicos de oposición al lerdismo como *El Ahuizote* (1874-1876) y al porfirismo como *El Hijo del Ahuizote* (1885-1903) y el semanario *El colmillo público* (1904-1906).<sup>255</sup> Es ilustrativo comparar

---

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000 (Círculo de Arte), 8 – 9; Vid. E. H. Gombrich, “El arsenal del caricaturista” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre teoría del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1968, 163-167.

<sup>254</sup> *Ibid*, 29; Manuel González Ramírez, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. II. La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

<sup>255</sup> Vicente Riva Palacio dirigió *El Ahuizote* y el dibujante era José María Villasana, ayudado en ocasiones por el también caricaturista Jesús Alamilla. Este periódico atacó al presidente Sebastián

las heterodoxas alegorías pintadas en los muros norte y sur de la SCJN con una breve selección de caricaturas alusivas a la Constitución de 1857 publicadas en los periódicos mencionados entre 1874 y 1905. En la historia constitucional, estos años marcan hitos reformistas de importantes repercusiones políticas y sociales. El 25 de septiembre de 1873, el presidente Lerdo de Tejada incorporó a la Carta Magna leyes reformistas que reconocían ciertos derechos a las personas (como la justa retribución por el trabajo o la prohibición de que alguien pactara su destierro, entre otras) y que avanzaban decididamente por el camino de secularización trazado por Benito Juárez. Entre estas leyes se encontraban las que declaraban la independencia entre el Estado y la Iglesia, establecían el matrimonio como contrato civil, prohibían que instituciones religiosas adquirieran bienes raíces, eliminaban el juramento religioso y no reconocían legalmente a las órdenes monásticas. Como respuesta satírica a estas controvertidas reformas, *El Ahuizote* (5 de febrero de 1874) publicó una caricatura que muestra a la Constitución como una mujer en dos situaciones: de un lado como dama digna y entera “como estaba”; y del otro, triste, despeinada y lastimada “como la han puesto”.

---

Lerdo de Tejada de forma inédita en la prensa mexicana, contando con el apoyo de Porfirio Díaz. Para mayor información sobre este periódico se puede consultar Rafael Barajas Durán (el *Fisgón*), *El país de “El Ahuizote”*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. Por su parte, *El Hijo del Ahuizote* fue fundado por Daniel Cabrera y Manuel Pérez Bibbins, junto con Juan Sarabia. En 1902 los hermanos Flores Magón se encargaron de la edición. En este periódico colaboró José Guadalupe Posada. *El colmillo público* fue fundado por el caricaturista Jesús Martínez Carrión y por el editor Federico Pérez Fernández, ambos antiguos colaboradores de *El Hijo del Ahuizote*; Ricardo Flores Magón publicó artículos en este semanario, bajo el pseudónimo de “Anakreon”. Agradezco a Helia Bonilla la información proporcionada. Para profundizar en el *Hijo del Ahuizote* y sus caricaturas, se puede consultar la investigación doctoral de Gretel Ramos Bautista, *La Biblia en el Hijo del Ahuizote: una semblanza del Porfiriato*, Posgrado en Historia del Arte, UNAM, 2016.

El largo proceso que llevó a las reformas constitucionales a los artículos 91 y 96 –del 22 de mayo de 1900-, que implicaron un cambio radical en la estructura judicial federal y la creación de la Procuraduría General de la República, recibió la condena de la prensa de oposición. En esta ocasión, las caricaturas acudieron a la iconografía religiosa para generar un “martirologio” de la Constitución –en *El Hijo del Ahuizote*: “Viernes de Dolores” (8 de abril de 1900), “Febrero 5. San Felipe y Santa Constitución Mártires” (2 de febrero de 1901) y “Los dolores de la Virgen Constitución” (31 de marzo de 1901)- (Figs. 84 a 86). Ramírez ha llamado la atención sobre la reiterada insistencia, en este tipo de caricaturas, de “usar imágenes de cuerpos sujetos a violencias, castigos y vejaciones de toda laya, entre las que sobresalen la crucifixión y el suplicio en la hoguera”. Dicho giro iconográfico en la sátira política pudo formar parte de la censura a la “política de conciliación” del Estado con la Iglesia, instrumentada por el presidente Díaz, e interpretada por sus oponentes como una traición a los principios del Congreso Constituyente de 1856.<sup>256</sup>

Con la reforma de 1904, a los artículos 80 y 81, que aseguraba la permanencia de Díaz en el poder -aumentando el periodo presidencial de cuatro a seis años y creando una vicepresidencia a la medida del Ejecutivo-, voces críticas lamentaban el fatal deterioro de la Carta Magna. Una de ellas, expresada en *El Comillo Público*, publicó el 5 de febrero de 1905 una caricatura en la que la Constitución de 57, un esqueleto colocado en una vitrina, es examinado por Porfirio Díaz, quien carga una

---

<sup>256</sup> Ramírez, “Reflexiones sobre la Alegoría de la Constitución de 1857 de Petronilo Monroy”, 75-76.

llave y enormes tijeras. A esta caricatura la acompaña el dicho: “[...] Y Don Porfirio la mira / Con suma curiosidad / Para ver si aún tiene algo / Que se le pueda quitar” (Fig. 87).<sup>257</sup>

En las caricaturas revisadas, predominan las imágenes que hablan de una victimización de la Ley/Legalidad por parte de los poderosos de la clase política. Con las caricaturas sobre la Justicia sucede algo parecido, como ejemplo dos portadas de *El Hijo del Ahuizote* con caricaturas de *Fígaro* (Daniel Cabrera): “El señor justicia” (6 de septiembre de 1885) donde un gendarme montado sobre la Justicia la somete y su balanza se desequilibra, mientras observan la escena presos de la cárcel de Belén (Fig. 88); “Sobre la Justicia” (4 de noviembre de 1888), la dama alegórica se rinde desesperada ante la desvergüenza de políticos que tranzan: “ego te absolvo” y “yo te reelijo” (Fig. 89).<sup>258</sup> Una caricatura de *El Comillo Público* (3 de noviembre de 1903), expone el grado de decepción en los “Sueños del pueblo”, que muestra cuatro figuras alegóricas: “La libertad sin gorro...ni gorra”, “La Justicia vendada, no vendida”, “El Sufragio libre” y “La ley pareja” (Fig. 90).<sup>259</sup> En este muestrario de

---

<sup>257</sup> Todos estos ejemplos se encuentran ilustrados en el libro de González Ramírez, *Fuentes para el estudio de la Revolución Mexicana. II. La caricatura política*, 8-16. En esta antología de caricatura política de principios de siglo XX, encontramos otras alegorías de la Constitución, entre ellas: “La princesa Constitución” en *El Hijo del Ahuizote*, 8 de julio de 1900; “5 de febrero de 1903” en *El Hijo del Ahuizote*, 8 de febrero de 1903; La Constitución atada por frailes en *El colmillo público*, 27 agosto de 1905, núm. 103; “El sueño clerical” en *El Hijo del Ahuizote*, 31 de agosto de 1902.

<sup>258</sup> Mi agradecimiento para Gretel Ramos, quien generosamente me compartió imágenes y referencias de caricaturas con el tema de la Justicia en *El Hijo del Ahuizote*.

<sup>259</sup> González Ramírez, *Fuentes para el estudio...*, 15.

caricaturas, los pilares republicanos -Justicia, Libertad, Ley, Sufragio libre- suelen alegorizarse como mujeres sometidas y violentadas si se corrompe el ideal o libres e inmaculadas si representan una aspiración. Estas representaciones subvierten la formalidad alegórica, pero no trastornan el ideal. Es decir, las imágenes señalan quiebres, pero los paradigmas se mantienen intactos. Es en este punto donde se diferencia el tratamiento que dio Orozco a las alegorías tradicionales en sus murales.

Entre 1923 y 1924, el muralista pintó a la Libertad, la Ley y la Justicia en la Escuela Nacional Preparatoria (Figs. 91 y 92). Para representarlas usó un lenguaje popular que identifica a los personajes con actores de teatro de carpa que escenifican una parodia.<sup>260</sup> Los atributos son de utilería, la actitud es soez y descarada, todos participan alegremente de la degradación de los conceptos que encarnan. Como en un carnaval, los valores se invierten, la trascendencia se rebaja a ras de suelo y no hay lugar para la solemnidad.<sup>261</sup> En estas imágenes, como en otras alegorías clasicistas que manipulará para obras subsecuentes, no hay victimización. Orozco propone que el ideal se pervierte o se anula si se expresa en términos canónicos. De ahí la importancia que tiene para el artista la renovación del lenguaje como medio de comunicación de valores culturales.

---

<sup>260</sup> En los años cuarenta, Orozco recordaba con nostalgia su asistencia, durante el huertismo, a las funciones en el Teatro María Guerrero, conocido también como María Tepache, en las calles de Peralvillo. Orozco, *Autobiografía*, 38.

<sup>261</sup> El artista comparó a la Revolución con “el más alegre de los carnavales” en *Ibid*, 34.

En los murales norte y sur, el artista expuso su visión crítica a través de la elocuencia satírica de la caricatura política y de un lenguaje plástico expresivo. En 1913, José Juan Tablada estableció dos cualidades esenciales en la gráfica de Orozco: plenitud de movimiento e intensidad de expresión.<sup>262</sup> Tablada menciona, un poco rápido, el interés de su amigo por Heinrich Kley, artista alemán nacido en 1863, que realizó caricaturas de trazo suelto y actitud irreverente; esta mención brinda una pista viable para analizar el desarrollo expresionista de Orozco.<sup>263</sup> El término “expresionismo” implica una distorsión expresiva de la realidad, un gesto pictórico que manifiesta emoción directa, contundente y espontánea.<sup>264</sup> En la historiografía contemporánea, este rasgo de la estética de Orozco se ha relacionado con Grünewald, Goya, El Greco y José Guadalupe Posada.<sup>265</sup> También se han encontrado afinidades entre el arte del pintor mexicano y el expresionismo de Rouault, Munch, Ensor, Grosz y Beckmann, así como con el verismo de Otto Dix. Las semejanzas entre Orozco y los artistas expresionistas no pueden simplificarse en la noción de “influencia”; Octavio Paz, refiere la recreación y transformación del legado expresionista por parte de Orozco como una “consanguinidad artística y

---

<sup>262</sup> José Juan Tablada, “José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer” en *La zarza rediviva. J.C. Orozco a contraluz. Tomo I*, 169.

<sup>263</sup> *Ibid.* Tablada escribió: “Volví a ver a Orozco que ojeaba un álbum del alemán Kley”, 168.

<sup>264</sup> Natalia Carriazo, “Mathias antes de Mathias. Influencia expresionista en Goeritz” en *Los ecos de Mathias Goeritz*, México, INBA, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1997, 31.

<sup>265</sup> Entre los autores que han tratado este aspecto se encuentran Justino Fernández, Octavio Paz, Laurence E. Schmekebier y Rita Eder.

espiritual”.<sup>266</sup> La relación entre el artista mexicano y la estética del expresionismo alemán prácticamente carece de estudios críticos, con la brillante excepción de un artículo que le dedicó Hans Haufe.<sup>267</sup> Como los alemanes, Orozco creó correspondencias entre su pintura y el medio gráfico, apostó a la crítica visual a través de la deformación expresiva –espacial y en particular del cuerpo humano- y entendió la importancia de la libertad artística, enfrentándose a las convenciones. En los murales –norte y sur- que estudiamos, el impacto crítico se amplifica mediante el uso calculado de recursos expresionistas: la afectación de la percepción espacial a través de una arquitectura irracional, la creación de tensiones contrapunteadas mediante fuerzas dinámicas, el desequilibrio generado por escenas caóticas, la distorsión de rostros con muecas y rasgos groseros, los destellos de color que destacan en plan cromático más bien parco, y la huella que deja la fuerza del brochazo sobre el muro. Estas características pueden verse en hitos artísticos de los expresionistas aludidos, como *La noche* (1916-1919) de Max Beckmann, la *Calle de Berlín* (1931) y *Los pilares de la sociedad* (1926) de George Grosz, así como los rostros burdos en la gráfica y pintura de Dix del primer lustro de los años veinte (Figs. 93 y 94). En la comparación entre Beckmann y Orozco, Haufe destaca cómo ambos artistas buscaron identificarse con su época, luchando contra la rigidez demagógica y cuestionando las ideologías oficiales con un “sarcasmo amargo” y a través de un

---

<sup>266</sup> Paz, “Ocultación y descubrimiento de Orozco”, 232.

<sup>267</sup> Hans Heufe, “Orozco y Beckmann. El peso de la historia” en *La zarza rediviva. J.C. Orozco a contraluz. Tomo I*, edición de Ernesto Lumberras, México, Instituto Cultural Cabañas / Fondo de Cultura Económica, 2010, 261-274.

método simbólico-alegórico.<sup>268</sup> La decadencia social, política y moral plasmadas de forma realista o alegórica por los alemanes, un horror atribuido a la experiencia de la guerra y a la degeneración social exhibida por la burguesía capitalista, entran en diálogo con la crítica pintada por Orozco en la SCJN. La sátira del poder judicial postula una deformidad expresiva para comunicar el vicio moral y exponer la corrupción en la impartición de justicia. Ciertamente, los semblantes de los personajes de *La Justicia* se aproximan, en su carácter grotesco y perspectiva crítica, al neo-objetivismo de Otto Dix.

Pocos observadores de los murales de la SCJN discutieron las sutilezas implícitas en el lenguaje. Entre ellos, el artista gráfico José Julio Rodríguez Carmona quien publicó en la revista *Lux* una perspicaz lectura de los murales analizados.<sup>269</sup> En los frescos laterales, Rodríguez encontró belleza en “la emoción unitaria que emana del todo, ya que las partes son genéricamente horribles”; el artista entendió el lenguaje expresivo como un “punto de partida de una tradición nueva y de un nuevo orden plástico”.<sup>270</sup> En su opinión, estos frescos eran un paradigma del arte actual, porque en ellos se libraban varias batallas; por un lado combatía “el concepto clásico de lo

---

<sup>268</sup> *Ibid*, 264 y 267.

<sup>269</sup> José Julio Rodríguez Carmona era también miembro del Sindicato Mexicano de Electricistas. La revista *Lux* (no. 2, febrero 1942), órgano de ese sindicato, publicó una selección de sus grabados en madera y consigna que estudió en la Escuela de Artes del Libro con Kolomán Sokol. Gracias a Mireida Velázquez supe de la reseña que Rodríguez Carmona dedicó a los murales de la SCJN, publicada en 1942.

<sup>270</sup> Rodríguez Carmona, “Comentario a la obra de José Clemente Orozco” en *Lux*, año XV, no. 3, 15 marzo 1942, 32.

bello, arraigado en todos". Por otro lado, generaban en el espectador un conflicto entre dos elementos diversos: "el de una renovación necesaria y la fe en los últimos y más puros valores de la cultura". Rodríguez Carmona reconocía en la obra de Orozco una dialéctica entre su ímpetu de renovación del lenguaje artístico y la necesidad de expresión de valores inmanentes y universales: "todo artista, todo poeta, es víctima de esta lucha sorda que lo angustia".<sup>271</sup> Como vimos, Orozco atribuyó los ataques a sus murales a una inconformidad ante las "cualidades formales y la pasión" de su lenguaje artístico; porque sus representaciones, por más irreverentes que fueran con los íconos tradicionales del poder judicial, consagraban a la Justicia como valor universal.

#### Justicia trascendente

Poco antes de pintar en la SCJN, Orozco terminó unos murales en Jiquilpan. En el ábside del antiguo santuario guadalupano, creó una imponente alegoría de la nación (Fig. 38). Entre los personajes que incluye se encuentran tres mujeres que sostienen fusiles, visten togas y usan diademas doradas, dos de ellas adornadas con halos de estrellas. Sus rostros repulsivos son la antítesis de la belleza y del encanto y su único atributo son las armas. Es posible que parodien a las Gracias o a las virtudes cardinales –Justicia, Fortaleza y Templanza-. En el muralismo temprano existe una representación de estas virtudes que, atendiendo a su disposición dentro de la composición, pudo servir a Orozco como referencia: *La Creación* (1922), de Diego Rivera, donde predominan alegorías con formas femeninas.

---

<sup>271</sup> *Ibidem.*

En *Alegoría nacional* (1940) Orozco también recurre a imágenes de mujeres, dándoles dos tipos de tratamiento pictórico: por un lado, transforma alegorías convencionales en imágenes satíricas; por otro lado, genera una alegoría que postula la ambigüedad como detonador de una variedad de interpretaciones posibles. La figura de una mujer sobre un jaguar se ha leído generalmente como una *Mater* laica “mexicanizada” que representa a la Patria; también podría asociarse con el ícono de la Virgen que decoraba el ábside del templo cuando funcionaba como santuario católico (Fig. 95); incluso, se le han atribuido asociaciones insospechadas, con la diosa hindú Durga, que cabalga sobre un tigre (Fig. 96).<sup>272</sup>

Debe subrayarse que el contraste de lenguajes genera un juego de tensiones en el mismo espacio pictórico. Este esquema funciona también en la SCJN. En el mural sur, las personificaciones convencionales de la Justicia participan activamente de la ignominia y encarnan a sus contrarios: la injusticia y la ilegalidad. En los murales, la degradación de íconos judiciales (sillón magisterial y códigos) y republicanos (gorro frigio) establece una realidad opuesta a lo que sustentan simbólicamente. Pero en estas representaciones preponderantemente satíricas encontramos otra dimensión retórica, expresada en los gigantes que irrumpen desde un espacio trascendente.

---

<sup>272</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas. Edición del autor*, 239.

Estos enormes personajes apelan al imaginario bíblico del Juez supremo –Jehová– que castiga y arrasa a los infractores con ráfagas de fuego purificador.<sup>273</sup> Son “vengadores” que ejercen la justicia *fuera* de un sistema legal pero dentro de una lógica de restitución moral. Los criminales infringen la ley, pero no pueden evadirse de la Justicia. La justicia sobrenatural tiene su propia genealogía iconográfica; por ejemplo, en *Justicia y venganza divina persiguiendo al crimen* (1808) del romántico Pierre Paul Prud’hon que representa a figuras aladas con hachones sobrevolando la escena de un crimen (Fig. 97). La noción de justicia divina se encuentra también en la caricatura política mexicana, en “La vengadora”, publicada en *El Hijo del Ahuizote* (5 de octubre de 1890), donde la Justicia empuña una espada con el filo empapado en sangre (Fig. 98). Del mismo modo, Orozco se vale del modelo bíblico para establecer la dicotomía entre la justicia de los hombres y el ideal inalcanzable.<sup>274</sup>

La irreverencia satírica dispara al corazón del credo liberal republicano, donde la justicia se identifica plenamente con el imperio de la ley escrita en el máximo código político. Asimismo, evoca una realidad contemporánea que desconfía de los juzgadores respecto de su autonomía de los intereses mundanos y de los poderosos. Durante la guerra revolucionaria y particularmente en los años posteriores, cuando

---

<sup>273</sup> La ira de Dios en *Romanos* 12: 19-21 y el fuego en *Salmo* 21: 9 e *Isaías* 66:15 “Porque he aquí que Jehová vendrá con fuego, y sus carros como torbellino, para descargar su ira con furor, y su reprensión con llama de fuego”. <http://bibliaparela.com/isaiah/66-15.htm> Consulta 3 noviembre 2015.

<sup>274</sup> Es posible que Orozco haya parodiado a la justicia divina en su caricatura publicada en *La Vanguardia* (1915) que representa a una mujer sonriente con cuchillos: “yo soy la revolución, soy la destructora”.

se desata la guerra cristera y arrecia el conflicto antirreligioso, la concepción de la justicia como doctrina ética *superior* a la legalidad constitucional, con la que incluso puede entrar en conflicto, es insostenible, al grado de considerarse subversiva, desde el punto de vista de la mentalidad jurídica hegemónica, fundamentada en el derecho positivo.<sup>275</sup> Por paradójico que parezca, en el México de 1941 la alusión a la justicia trascendente pudo expresarse en el imaginario público en tanto se flexibilizó la posición del Estado respecto de la Iglesia católica, especialmente desde septiembre de 1940 cuando Ávila Camacho declaró públicamente ser “creyente”.<sup>276</sup> El artista, anticlerical como pocos, no reivindica el discurso de la institución eclesiástica, pero sí sitúa a la Justicia por encima de las limitaciones –y de las instituciones- humanas.

El previamente citado José Julio Rodríguez Carmona reconoció claramente “una Justicia que nada tiene que ver con la que imparten los hombres en toga, los burócratas, duchos en el manejo de códigos”; sino que se expresa como una “fuerza inmanente, religiosa, [...] primaria que se reivindica súbitamente sobre gentes y cosas que creíamos nosotros portadoras del valor moral que regula la sociedad”. Para Rodríguez era evidente que la reacción contra los frescos se debió a que desconocían la autoridad moral del Poder Judicial, vulnerando “directamente el concepto de los magistrados que son los ministros únicos de todo Derecho”; con ello,

---

<sup>275</sup> Al respecto, consultar, de Eduardo García Máynez, *Positivismo jurídico, realismo sociológico y iusnaturalismo*, 8ª edición, México, Fontamara, 2011.

<sup>276</sup> Roberto Blancarte, *Historia de la Iglesia católica en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 58 y ss.

el pintor evidenciaba su “concepto anarquista de justicia”.<sup>27</sup> Coincidió con la apreciación de que los jueces, ministros y magistrados, garantes del derecho positivo, debieron reaccionar negativamente ante unos murales cuyas imágenes anteponían el sentido ético a la normatividad legal.

Orozco distingue el plano superior y ético de la justicia de aquellos de la legalidad, el poder judicial y la autoridad institucional. De aquí se desprende que el código legal fundamental -la Constitución Política- que establece las bases del acuerdo esencial entre el poder político y la sociedad no se identifica necesariamente con el ejercicio de la justicia. Los murales norte y sur son el puente que permite la fluidez visual del programa pictórico, de ahí que la reflexión sobre la justicia –humana e ideal- se sitúa en el centro de los significados puestos en juego en los cuatro murales.

#### *Artículo 123 o Movimiento social del trabajo*

Esta pintura se localiza en el lado poniente de la Sala de Pasos Perdidos, sobre la escalera principal, cubriendo un muro de forma cuadrangular (5.15 m x 5.26 m) exterior del Salón Tribunal del Pleno, el espacio principal de la SCJN (Fig. 2). La paleta de este fresco se compone de gamas de gris, azul, blanco y rojo. El color rojo destaca elementos iconográficos esenciales: travesaños de acero que conforman un umbral y una bandera que se despliega hacia el espectador. La estructura de acero delimita dos espacios, tal parece que el exterior se ubica detrás del umbral y el

---

<sup>27</sup> Rodríguez Carmona, “Comentario a la obra de José Clemente Orozco”, 31 - 32.

interior al frente, pero también cabe la ambigüedad en cuanto a la definición espacial. En los primeros planos se cuentan los cuerpos de ocho personajes. Un ente incorpóreo se presenta en el límite del umbral manifestándose como un rostro traslúcido con la boca abierta en un grito. A éste corresponden un tenue brazo levantado en un puño que se ubica al centro del vano y, posiblemente, un brazo inmaterial que levanta un zapapico. Predominan los cuerpos masculinos semidesnudos, extenuados y doblados sobre sí mismos. La mayoría de los rostros se ocultan. Un hombre de talla grande y desnudo esconde su cara detrás de la bandera. A la derecha de éste, otro personaje más pequeño realiza una contorsión lateral imposible con su torso desproporcionadamente largo que carece de extremidades superiores. Detrás de la bandera un ser antropomorfo resuelto gráficamente en trazos rápidos empuña una hoz. En el extremo derecho, dos hombres de pie elevan sus brazos en el esfuerzo de sostener un objeto pesado, probablemente una viga. Al fondo, en la perspectiva que abre la estructura colorada, se percibe una muchedumbre desordenada en actitud dramática, donde se reconocen por lo menos cinco rostros completos –uno muestra a un hombre barbado con casco- y se sugieren otros tantos. Aquí también se destacan puntas afiladas de lanzas. Cabe notar que en este mural encontramos herramientas de trabajo - dos zapapicos y una hoz- que se transfiguran en armas potenciales.

Acerca de este mural, Orozco afirmó que se trataba de una alegoría del Artículo 123, donde incluyó “la bandera roja que representa los derechos del trabajador en todas

partes del mundo civilizado”.<sup>278</sup> Este mural se ha denominado “Movimiento social del trabajo” o “Lucha de los trabajadores”.<sup>279</sup> Nuevamente, es probable que estos títulos se deriven de las apreciaciones de Justino Fernández, publicadas en *José Clemente Orozco. Forma e Idea* (1942). Aquí se lee: “la revolución obrera está en pie, hecha del dolor y del esfuerzo del trabajador, reclamando firmemente sus derechos” y más adelante sintetiza este mural con la frase: “los obreros luchando por sus derechos”.<sup>280</sup>

### Economía nacional y movimiento obrero

En las relaciones de ida y vuelta en las temáticas de los murales oriente y poniente se genera el argumento más evidente a los ojos del espectador: el de la interrelación del trabajo y la riqueza en México. El diálogo entre las representaciones pictóricas refiere a un vínculo entre los trabajadores y las materias primas del subsuelo nacional. En términos simbólicos, un escenario moldea al otro y viceversa. En la historia moderna de México, esta dinámica cobró relevancia singular en el año de 1938. En cuanto a la historia de la Suprema Corte, esta relación potenció sus posibilidades de acción social, como garantes de la Constitución, en 1934 cuando, siendo presidente electo, Lázaro Cárdenas propuso la añadir una nueva sala a las tres que había entonces. La división en salas obedecía a una especialización en las

---

<sup>278</sup> Orozco, “Carta a Manuel J. Sierra” (24 junio 1941) en Orozco Valladares, *Orozco*, 409.

<sup>279</sup> Estos títulos se encuentran en el material didáctico proporcionado por la SCJN en la sección “Conoce la corte” de la página institucional: [www.scjn.gob.mx](http://www.scjn.gob.mx)

<sup>280</sup> Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 108 y 111.

labores de la Suprema Corte y la Cuarta Sala propuesta se abocaría a “resolver con rapidez sobre actos relacionados con conflictos de trabajo que se recurran en la vía de amparo”.<sup>281</sup> Los primeros integrantes de ésta sala laboral fueron los ministros Hermilo López Sánchez, Octavio M. Trigo, Salomón González Blanco, Alfredo Iñárritu Ramírez de Aguilar y Xavier Icaza y López Negrete.<sup>282</sup>

A la primera sesión de esta nueva instancia de la Corte acudieron una multitud de trabajadores organizados, así como periodistas y, según consignó Salvador Novo en una de sus corrosivas crónicas, el magistrado Xavier Icaza exclamó: “Estamos asistiendo a un acto histórico, a una sesión de la Cuarta Sala [...] para que el pueblo temple sus armas y repita su lucha análoga a la que culminó con la muerte de Maximiliano”.<sup>283</sup> Sus palabras equiparan la justicia revolucionaria para los trabajadores con la defensa de la soberanía nacional. El corrosivo cronista identificó las funciones de la Cuarta Sala con las del “Consejo de Indias o a la consigna de que

---

<sup>281</sup> “La reforma judicial del General Cárdenas como Presidente electo de la República” (*El Universal*, 13 septiembre 1934) en Cabrera Acevedo, *La Suprema Corte de Justicia durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas (1935-1940)*, 25. El decreto que creó la Cuarta Sala de la SCJN se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el 15 de diciembre de 1934.

<sup>282</sup> Rafael Quintana Miranda, “Creación de la Cuarta Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en el período de la quinta época del *Semanario Judicial de la Federación*”, en *Temas selectos del derecho laboral. Liber amicorum: homenaje a Hugo Ítalo Morales Saldaña*, Patricia Kurczyn Villalobos y Rafael Tena Suck, coordinadores, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016 (Serie Estudios Jurídicos, 251), 466. Consultado en Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=3809>

<sup>283</sup> Xavier Icaza *apud* Salvador Novo, “Una visión literaria de la Cuarta Sala” en *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, 200 - 207.

hay que darle al indio la razón aunque no la tenga sólo que en vez del indio es ahora el obrero el objeto de la protección judicial”.<sup>284</sup> Novo hacía eco de las voces que descalificaban la política laboral del Estado, dudando de la legitimidad del movimiento obrero y sus dirigentes; cuestionó el compromiso de Icaza como valedor de la causa obrera, por su trayectoria ecléctica y contradictoria –“idealista, poeta, aristocráticamente proletarizante, denunciador de fascistas y ex abogado de la Compañía de Petróleo El Águila”– y su cercanía con el secretario general de la CTM.<sup>285</sup>

En cambio, para la izquierda sindicalista la creación de la Sala laboral permitiría imbuir de espíritu revolucionario a la Constitución de 1917. Ese mismo año de 1934, Lombardo Toledano escribió acerca de la ineficacia de la Carta Magna como medio *per se* para terminar con la desigualdad social y económica en México:

Promulgada la Constitución de 1917, la Revolución perdió su carácter de fuerza destructora del régimen contra el cual surgió y se convirtió en fuerza organizada jurídicamente para realizar el contenido de las flamantes instituciones sociales. Es decir, dejó el porfirismo intacto como sistema de gobierno y como régimen económico [...] Los pueblos tienen ilusiones y alucinaciones como las personas: convaleciente de la larga y

---

<sup>284</sup> *Ibidem*. Efectivamente, Icaza había trabajado para el despacho de abogados Cancino y Riba y en 1928 representó a la Compañía de petróleo El Águila en Xalapa, Veracruz, donde el abogado vivió hasta 1929. Vid. *Suprema Corte de Justicia de la Nación. Ministros 1917-2004. Semblanzas. Tomo I*, 351.

<sup>285</sup> Otro escrito contemporáneo que aborda críticamente la relación entre Xavier Icaza y Vicente Lombardo Toledano es el de Horacio Quiñones, “El fracaso petrolero. Una explicación documental”, *Hoy*, núm. 55 marzo 1938.

sangrienta lucha interna, creyó el nuestro en la eficacia de los Artículos 27 y 123 de la nueva Constitución, y esperó.<sup>286</sup>

Para el ideólogo, la espera de más de una década sin cambios estructurales en la sociedad demostraba que la Revolución aún estaba por hacerse y que –decía– sólo se conseguiría mediante “bases de justicia y de alta visión histórica” implantadas por “hombres de gobierno” comprometidos con una “rehabilitación moral”.<sup>287</sup> Por ello, el año de 1938 fue crucial para infundir a la Ley un papel revolucionario, a través de la Sala Laboral. En mayo del año anterior, la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje estableció un laudo con puntos importantes sobre el derecho de los trabajadores de la industria del petróleo, como la creación de empleados de confianza, jornadas de cuarenta horas semanales, servicios médicos, descanso y vacaciones, ahorro, casas para los trabajadores y otras prestaciones. Inconformes, las empresas petroleras acudieron a la Suprema Corte de Justicia en demanda de amparo, y los ministros de la Cuarta Sala decidieron sobreseer el procedimiento.<sup>288</sup>

La negación del amparo contra el laudo del 1º de marzo de 1938 fue el medio legal y legítimo que el gobierno encontró para decretar la expropiación de los bienes de las compañías petroleras, hacerse cargo de la explotación de los recursos del

---

<sup>286</sup> Vicente Lombardo Toledano, “La Edad de la Revolución Mexicana” en *Futuro*, noviembre de 1934, 1 y 2.

<sup>287</sup> *Ibid*, 3.

<sup>288</sup> Quintana Miranda, *Creación de la Cuarta Sala*, 469. El ministro Xavier Icaza se excusó de tomar parte en esta trascendente decisión, que se obtuvo por unanimidad de cuatro votos. El relator fue Alfredo Iñárritu.

subsuelo y conseguir la subordinación de la clase obrera industrial al corporativismo estatal. Hubo diversas corrientes de opinión acerca de la forma en que debería socializarse la industria extractiva. La intensa lucha de poder que se suscitó entre las organizaciones obreras y el Estado expuso con especial crudeza la reestructuración político-económica del país bajo la rectoría del Estado, planteada en el Plan Sexenal de 1934. En esta época se produjo una sustancial transformación en la condición del obrero, que de “proletario” se asume como trabajador al servicio del Estado y de ciertos líderes obreros que se convierten en empleados del presidente.<sup>289</sup>

La lógica estatista se sustentó en la intervención directa sobre áreas económicas estratégicas, como energéticos y comunicaciones, bajo la implícita colaboración o alianza del proletariado. Después de la expropiación petrolera, disminuyó el ritmo de movilización y participación de las masas; la irreconciliable posición entre “interés de la nación” y el “interés de los trabajadores” marcó el límite de la colaboración entre el Estado y la clase obrera. El papel que asumió el primero como regulador y organizador del país, y en particular de gran árbitro en los conflictos de clase, estaba asentada en la Constitución de 1917, especialmente en la Ley Federal del Trabajo de 1931.<sup>290</sup> José Luis Tejeda explica cómo después de la formación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y de la expropiación petrolera, ambos de

---

<sup>289</sup> Vid. Alan Knight, “La última fase de la Revolución: Cárdenas” y Alicia Hernández, “Razón de Estado versus sindicalismo petrolero” en *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado. Tomo I y Tomo II* México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2009, (Colección Biblioteca INEHRM).

<sup>290</sup> José Luis Tejeda, “El lombardismo y el movimiento obrero en los treinta” en *Iztapalapa* 32. *Revista de ciencias sociales y humanidades*, enero-junio 1994, 74.

marzo de 1938, se impusieron límites cada vez más autoritarios y burocráticos a la organización de los trabajadores en sus sindicatos, mientras que el régimen iba virando hacia posturas tecnocráticas, instrumentales e institucionales.<sup>291</sup> Fue en este periodo de intensos reajustes en las relaciones sociales y económicas, que a nivel institucional reafirman un orden jerárquico (sectorial) de la sociedad, cuando Orozco anunció que pintaría un mural sobre el Artículo 123 constitucional.

### Los obreros y el Hombre

A finales de 1940, el artista reconocía el deterioro del movimiento obrero, a pesar de sus reticencias a entenderlo como una fuerza revolucionaria independiente del control estatal. También temía la amenaza de un Estado todopoderoso, en vista de la consolidación del totalitarismo en Europa. La representación que Orozco propuso del artículo 123 de la Constitución es desoladora, distante del entusiasmo reformista y de la aspiración de los constituyentes de 1917 de fundar las bases de la justicia laboral en México.<sup>292</sup> La pintura de la SCJN se inscribe en el contexto de la visión crítica de los trabajadores como fuerza social y política que el pintor comenzó a plasmar en murales hacia mediados de la década de los años veinte. El conjunto de este tipo de representaciones muestra en términos generales dos intenciones: una es satírica, con la que expone crudamente vicios y descomposición moral en la clase obrera. En ésta, los obreros son claramente reconocibles porque se muestran como

---

<sup>291</sup> *Ibid*, 75.

<sup>292</sup> La versión original de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, publicada en el *Diario Oficial*, puede consultarse en: [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/CPEUM\\_orig\\_05feb1917\\_ima.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/CPEUM_orig_05feb1917_ima.pdf)

caricaturas; la segunda forma recurre a la alegoría y enfatiza los valores pictóricos. En las representaciones alegóricas, la identificación de los personajes como trabajadores/obreros suele ser problemática porque el artista prescinde de estereotipos y el drama se concentra en el cuerpo, en ocasiones desnudo o con el mínimo de elementos de vestido. En este caso, la identidad social es secundaria frente a su papel en el mural: dar expresión a la condición humana. El mural sobre el Artículo 123 pertenece a este segundo grupo. Antes de analizar esta imagen, conviene revisar brevemente la trayectoria general para distinguir mejor las características del mural que nos compete.

El primer punto del recorrido es *La trinidad revolucionaria* pintada en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), con tres hombres que suponen un soldado, un obrero y un campesino (Fig. 99). La trinidad expone el escepticismo de Orozco ante los “logros revolucionarios”: un hombre mutilado -carece de manos para laborar y su rostro es un gesto de desdén- otro expresa desesperación y un tercero tiene el rostro cubierto (cegado) por una bandera colorada.<sup>293</sup> Los paneles contiguos muestran, de un lado, la caricatura *El banquete de los ricos* con tres obreros -vestidos con overol de mezclilla- enfrascados en pelear entre ellos mientras sus enemigos de clase celebran el espectáculo (Fig. 100); del otro, una escena apacible imbuida de misticismo y ambigüedad, conocida como *La huelga*, con otra triada masculina que sostiene una tela roja que señala a una intención política (p.e. de la izquierda revolucionaria),

---

<sup>293</sup> Esta composición tuvo dos versiones. En 1923, la figura que se reconoce como obrero vestía overol y cargaba instrumentos de trabajo en sus manos. A su lado había un ingeniero que posteriormente se convirtió en campesino. Cabe el análisis de la transfiguración del “obrero” al ser despojado de los signos de identificación social.

amparados por una cabeza de Cristo (residuo de la primera versión del mural) (Fig. 101). El contraste en el lenguaje y narrativa de *La trinidad revolucionaria* y *La huelga* con *El banquete de los ricos* es radical. *El banquete de los ricos* se asocia con otra sátira conocida como *El acecho* (Fig. 102) ubicada en un nivel superior del edificio, donde personajes facinerosos portan insignias rojinegras, en franca contrariedad con la dignidad clásica de *La huelga*.<sup>294</sup> Las caricaturas desprecian al obrero inconsciente como actor político. En la ENP no hay trazas del triunfalismo oficial ni de la apuesta desarrollista del Estado, así como tampoco de la esperanza puesta por otros artistas militantes en la organización del proletariado. Esta apreciación general no se altera a pesar de que en el mismo inmueble Orozco pintó símbolos socialistas - puños, hoces y martillos- que revelan su participación en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, así como en el círculo intelectual Grupo Solidario del Movimiento Obrero, organizado por Lombardo Toledano cuando era director de la Escuela Nacional Preparatoria.<sup>295</sup>

Un contrapunto ilustrativo a las imágenes de los murales de los años veinte son los obreros que pintó a inicios de los treinta en Dartmouth College en New Hampshire; caracterizados como modernos trabajadores industriales casi idealizados: ocupados

---

<sup>294</sup> Uno de ellos similar a Luis Napoleón Morones, quien fuera el primer secretario general de la Confederación Regional Obrera Mexicana, designado durante la presidencia de Calles como Secretario de Industria, Comercio y Trabajo.

<sup>295</sup> Acerca de este Grupo, el propio Orozco consigna que Lombardo Toledano lo fundó con el fin de "interesar a los intelectuales en los problemas obreros"; formaban parte de él Pedro Henríquez Ureña, Manuel Toussaint, Antonio Caso, Diego Rivera y Enrique Delhumeau, entre otros. Orozco, *Autobiografía*, 80.

en sus labores, organizados, disfrutando de tiempo libre que aprovecha para instruirse (Fig. 103). Aunque debe admitirse que Orozco desliza una crítica sutil y la presencia de obreros en la narrativa general del programa mural de este recinto universitario es marginal. En la obra realizada en México durante los treintas, Orozco incluye a las fuerzas sociales “masificadas”, todas son visiones que implican algún tipo de violencia. El punto culminante en la trayectoria de su desencanto lo encontramos en la litografía *Las masas* (1935), definida por la más absoluta irracionalidad (Fig. 104). El abigarramiento de trazos traduce el miedo a la irrupción de grandes contingentes sociales en la realidad inmediata. En México, el espectáculo de los mítines políticos dio concreción al término *masas* y arraigó los términos de su iconografía en la década de los treinta: muchedumbres encauzadas por dirigentes, largas banderolas horizontales, uniformes, voces gritando consignas.<sup>296</sup> El imaginario de esta realidad mexicana, intensificada durante el cardenismo, se nutrió de otras imágenes de masas, difundidas por medios impresos, que revelaban el nuevo poder de los contingentes sociales organizados, ya fueran soviéticos, fascistas o nacionalsocialistas. Como imagen política, “las masas” jugaron un papel

---

<sup>296</sup> Luis González, *Los días del presidente Cárdenas. Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940*, México, El Colegio de México, 1981, *Vid.* Capítulo “Agitación Laboral”. Durante el gobierno de Abelardo Rodríguez, el promedio de huelgas era de once a quince al año. En cambio, en el primer semestre de 1935 se declararon dos huelgas por día y una sola manifestación, realizada en marzo, registró quince mil obreros desfilando por las calles de la capital del país. En el primer año del presidente Cárdenas, la movilización laboral arreció desde febrero, con la huelga de los obreros de El Águila Petroleum Company; luego vino una huelga general en Puebla, después la de choferes en la capital del país; posteriormente comenzó la agitación en Veracruz, casi simultáneamente la de los conductores de tranvías de la ciudad de México. La multitudinaria manifestación de marzo fue en apoyo de tranviarios y ferrocarrileros. Cerró el año la concentración masiva del Comité Nacional de Defensa Proletaria, que protegía la política obrera cardenista de los embates del callismo.

protagónico en el escenario de la modernidad, expresando un caudal de aspiraciones y temores, según se les pensara, desde la izquierda o desde la derecha. Orozco adopta, en su obra, el punto de vista de las masas como una amenaza, porque anula la libertad individual y brinda una base de poder a los regímenes totalitarios.<sup>297</sup>

En el programa mural del salón de actos de la Universidad de Guadalajara (1935), encontramos, en los murales de la cúpula, una intrincada alegoría con cinco figuras (Fig. 105). Un hombre vestido con camisa blanca sostiene con su mano un gran paño rojo, está siendo ahorcado por una soga: es víctima, sacrificado, asesinado. Nuevamente, Orozco usa la bandera roja como emblema político (como fuerza laboral o ideológicamente comprometido) y prescinde de caracterizaciones estereotípicas que delimiten la identidad del personaje. Hay caricaturas en los muros del estrado, en una pared lateral el artista pintó a un par de obreros simiescos, vestidos con overol, armados y vinculados al poder castrense, todos ellos de franca apariencia criminal y acompañados de libros y fusiles amontonados (Fig. 106). En la pared frontal se muestra la perversión de los liderazgos, son de varios tipos - se distingue un sindicalista vestido de overol y sombrero- y afrontan (con libros en la mano) los reclamos enfurecidos de cuerpos agrupados como ánimas del purgatorio (Fig. 107). Es interesante notar que el artista diferencia a los seres sufrientes y víctimas de los malos elementos sociales desnudando a los primeros y vistiendo a

---

<sup>297</sup> Rita Eder, "De héroes y máquinas. Reflexiones para una reinterpretación del estilo y las ideas en la obra de José Clemente Orozco" en *Orozco: una relectura*, 159-161. En su ensayo, Eder encuentra coincidencias en las visiones de las masas de Orozco y del liberal Ricardo Flores Magón.

los segundos con prendas de identificación social, como el overol, la casaca militar o el traje de saco y pantalón del licenciado. Los primeros son simplemente seres humanos. Estos murales hablan de la historia contemporánea de México, pero sus representaciones podrían extender sus significados al panorama internacional.

En el programa mural que pintó Orozco, en el Palacio de Gobierno de Jalisco (1936-1937) el protagonista es la figura prometéica del cura Miguel Hidalgo que se erige sobre un tumulto. Una fila de banderas rojas se confunde con el fuego que rodea al rebelde y definen el límite horizontal entre ámbitos opuestos: el superior iluminado, encendido, por el resplandor del héroe que eleva su mirada y el inferior, un submundo oscuro, confuso y violento. Entre el amasijo de cuerpos, unos sin vida, surgen afilados puñales: el más visible lo porta un hombre vestido con overol que extiende los brazos en cruz; a su izquierda, un asesinato. La conexión entre Hidalgo y la multitud caótica evoca el levantamiento popular de la guerra de Independencia, así como la movilización de masas en el siglo XX, despreciada y temida por las élites económicas, así como por notables intelectuales;<sup>288</sup> el panorama de violencia es similar al mostrado en *Catarsis* (1934). En ambas obras Orozco muestra en un mismo espacio pictórico una dicotomía narrativa: la mirada crítica sobre la realidad contemporánea conjugada con la invención alegórica.

---

<sup>288</sup> *Ibid*, 333 - 339. El miedo y la desconfianza de la clase intelectual ante los fenómenos de "masas" tiene varios ángulos y representantes, cabe recordar *La rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset, así como a los ateneístas, entre ellos José Vasconcelos y el propio Orozco.

A diferencia de otros muralistas, Orozco tendió a eludir posiciones políticas específicas. Pero es incuestionable que el artista contribuyó desde su trinchera a la oposición al fascismo, el imperialismo y la guerra. En febrero de 1936, asistió como representante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y de la Unión de Pintores y Escultores de Jalisco, al Congreso de Artistas Americanos en Nueva York, donde –se dijo– fue “recibido entre grandes ovaciones”.<sup>299</sup> El pintor hizo votos para que los artistas de todo el mundo pudieran contribuir a frenar los “avances del fascismo y el peligro de una nueva guerra”.<sup>300</sup> En esas fechas, comenzó a publicarse *Frente a Frente. Órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*. Entre marzo de ese año y julio de 1937, esta publicación reprodujo pinturas murales y obras gráficas de José Clemente Orozco.<sup>301</sup> Dichas imágenes se acompañaban de explicaciones ideológicas bastante burdas. Por ejemplo, debajo de la fotografía del panel de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) *El banquete de los ricos* se lee: “Divide y vencerás (consigna de la burguesía). La clase obrera contesta con la unidad”;<sup>302</sup> una litografía de grotescas mujeres encimadas se acompaña de: “Alcohol,

---

<sup>299</sup> Además de Orozco, fueron delegados Antonio Pujol, Rufino Tamayo y Jesús Bracho. En la nota dice: “Los artistas mexicanos son invitados de honor a la reunión”, *El Nacional*, 22 febrero 1936, página dos, segunda sección.

<sup>300</sup> *Frente a Frente*, No. 2, abril 1936, 19. En 1934, Vicente Lombardo Toledano editó 13 números de la revista *Futuro*, dedicadas a problemas como el auge de los fascismos, el problema del petróleo, el movimiento obrero y el problema agrario en México, la situación en España ante una posible revolución, las políticas de Franklin D. Roosevelt, el capitalismo, entre los principales. En dos de estas revistas publicaron reproducciones de la obra de Orozco y en el número de marzo Xavier Icaza comenta los murales de Dartmouth College.

<sup>301</sup> En ese lapso, *Frente a Frente* publicó siete imágenes de obras de Orozco.

<sup>302</sup> *Frente a Frente*, No. 1, marzo 1936, 3.

marihuana, pulque, radio comercial, tóxicos que la burguesía utiliza con dobles fines: negocio lucrativo, embrutecimiento y sumisión de las masas”(Fig. 108);<sup>303</sup> la triada revolucionaria de la ENP lleva el título “campesinos, soldados, obreros bajo el fachismo”.<sup>304</sup> Imágenes abiertamente críticas y desde ningún ángulo favorables al proletariado se convertían en propaganda mediante la etiqueta asignada.

No tengo noticias de que Orozco objetara a los editores de *Frente a Frente* el uso que dieron a su obra.<sup>305</sup> Esta permisividad –de ambas partes- contribuyó a afirmar la imagen pública del pintor como artista revolucionario-antifascista y, consecuentemente, la LEAR capitalizaba el prestigio de Orozco. Pero en privado el pintor confesaba sus reservas, que iban desde el método de trabajo colectivo – “brigadas”-, al desinterés monetario de algunos pintores que afectaba la economía del gremio – “todos pintan por cualquier cosa y aun por nada poniendo ellos los materiales”-, a la estandarización y superficialidad de los temas.

¡Quisiera que viera los asuntos de sus “frescos”; asuntos “revolucionarios” a la moda; indios con fusil, mujeres proletarias con niño flaco (...) sin faltar ni el Hitler!<sup>306</sup>

De malas, Orozco participó en la exposición de grabado organizada por la LEAR en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional a mediados de 1936, que contó con obras de

---

<sup>303</sup> *Frente a Frente*, No. 5, agosto 1936, 14.

<sup>304</sup> *Frente a Frente*, No. 8, marzo 1937, 3.

<sup>305</sup> En 1936, responsable general: Fernando Gamboa; Comité editor: Nicolás Pizarro, Juan de la Cabada, Carlos Mérida, Mario Pavón Flores, Geoffroy Rivas, Raúl Martínez Ostos, Clara Porset.

<sup>306</sup> “Carta a Jorge Juan Crespo de la Serna, [Ciudad de México], 23 de junio de 1936” en Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, (Arte Universal), 251.

Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Gonzalo Paz Pérez, Everardo Ramírez, David Alfaro Siqueiros.<sup>307</sup> El número 5 de *Frente a Frente*, dedicado a la “España roja”, incluye algunas de las gráficas expuestas: entre ellas una litografía de Orozco que muestra una manifestación (Fig. 109).<sup>308</sup> Esta obra fue realizada el mismo año que *Las masas* pero describe un panorama distinto. Una compacta multitud se mueve acompasada, siguiendo a una gran figura oscura situada al frente que porta una banderola vertical. El primer plano revela los rostros silenciosos de hombres que usan sombrero, mantienen una actitud serena y marchan con un objetivo en la mira. Pero las inscripciones en las pancartas – “T”, “EXPLO123456”, “ABCDE”, “1234567891011”- no hacen ningún sentido, un signo que nos hace sospechar de la legitimidad de la marcha y nos alerta de la intención crítica del artista. Dudo que esta imagen aluda a trabajadores mexicanos, por el tipo de vestimenta parecen norteamericanos (Fig. 110). Pero estas discordancias no contradicen realmente la expectativa que la organización de izquierda tenía de colectividades manifestándose. En cambio, *Las masas* era una imagen problemática, no habría etiqueta ideológica que revirtiera la agresiva inconsciencia de los manifestantes. Éstos no son hombres, son ojos desvinculados de un rostro, bocas vociferantes y amenazantes. Es significativo que esta gráfica no se mostrara en *Frente a Frente*; así como paradójico encontrar entre las páginas de la revista fotografías de

---

<sup>307</sup> Sobre esta exposición Orozco escribió a de la Serna: “Respecto a la exposición de grabado [...] no puede tener más objeto que venderle a los turistas que vienen de la carretera de Laredo [...] si quieren exhibir las cochinas litos que he hecho las pueden pedir prestadas a Misrachi o Carolina Amor [...]” *Idem.*

<sup>308</sup> La ficha técnica que se incluye en el catálogo de la exposición *Orozco. Pintura y Verdad* la registra como “Las masas” de 1935. *Orozco. Pintura y Verdad*, 202

manifestaciones que recuerdan a *Las masas*, como en el número de agosto de 1936 donde comunistas del Frente Popular Español marchan con banderas (Fig. 111).<sup>309</sup>

La iconografía de las masas organizadas da otro vuelco en el Hospicio Cabañas (1937-1939). Para representarlas, el referente es el espectáculo militar del totalitarismo europeo y el férreo control estatal sobre las masas (Fig. 112). Orozco desintegra la corporalidad humana, usa trazos lineales en tonos de grises, blancos y azules que repite mecánicamente para conformar seres abstractos y maquinales. Son autómatas fríos como el metal, han sido despojados de su humanidad. Los dirigentes –oscuros, deformes, desproporcionados– señalan hacia el despotismo, la militarización, la demagogia y la barbarie. Un alambrado de púas separa estos desfiles multitudinarios del espectador.

Es preciso viajar a Jiquilpan para encontrar una interlocución directa de la obra de Orozco con el gobierno del presidente Cárdenas. A finales de 1938 José Clemente Orozco recibió la comisión -ofrecida originalmente a Diego Rivera- de pintar murales en un espacio construido como Santuario de la Virgen de Guadalupe en 1919 y expropiado por el Estado en 1931.<sup>310</sup> El pintor conoció ese lugar, que para entonces se había dedicado a diversos fines, como Escuela Agrícola Industrial,

---

<sup>309</sup> *Frente a Frente*, No. 5, agosto 1936, 3.

<sup>310</sup> Álvaro Ochoa Serrano, *Imágenes e imaginarios frente a frente. Lucha ideológica en Jiquilpan a través de la función social de un espacio público y de sus imágenes, 1919-1941. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe – Biblioteca Pública Lic. Gabino Ortiz*, Tesis de doctorado en Ciencias Humanas, El Colegio de Michoacán, 2007.

acompañado por el propio Lázaro Cárdenas, cuya residencia familiar se encontraba cruzando la calle. En Jiquilpan, Orozco retomó el tema de conglomeraciones obreras en dos frescos de los muros laterales de la ex capilla (Figs. 113 y 114). Técnicamente, aparentan ser grandes dibujos trazados con pintura negra sobre el muro blanco, salpicados de banderas rojas como único elemento de color. La litografía *Las masas* fue el punto de partida de estas representaciones. Cabe notar las diferencias con la gráfica: la violencia y barbarie se exacerban sobre los muros, hay piedras y palos que las monstruosas y descerebradas masas usan como armas y proyectiles. Las bocazas son aún más grandes que en la litografía, los dientes más afilados. La crítica es tremenda. ¿Cómo pudo pintar esa visión desgraciada frente a la casa del presidente que más alentó la organización y movilización de la clase obrera? Propongo dos hipótesis: una, que estas imágenes puedan justificar la “necesaria” intervención del Estado en la organización obrera, como fuerza racional que encauza el “desorden” social; segunda, que Cárdenas entendió, y por ello alentó, los murales de Orozco en el contexto de una “disidencia calculada” que no merma su autoridad, sino que, por el contrario, la refuerza simbólicamente.

En el programa mural de Jiquilpan, Orozco intercala la barbarie bélica revolucionaria con el salvajismo obrero, dos escenarios no deseables en el plan de consolidación del Estado posrevolucionario.<sup>311</sup> La experiencia de pintar en un antiguo templo católico, despojado de su investidura sacra por el jacobinismo de Cárdenas, parece haber reavivado en el pintor recuerdos de los años revolucionarios. En su

---

<sup>311</sup> Como si fueran “estaciones” de la pasión de Cristo. Es inevitable establecer analogías de la tradición religiosa dentro de un antiguo templo católico.

*Autobiografía* Orozco relata que cuando él y otros artistas llegaron a Orizaba en 1915, siguiendo al Dr. Atl y a contingentes de la “Casa del Obrero Mundial”, “lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos”. En el de Los Dolores, ya despojados de figuras religiosas y objetos litúrgicos, se instalaron las prensas, linotipos y materiales del taller de grabado para editar el periódico *La Vanguardia*; un par más fueron destruidos y entregados a los obreros, que se organizaron en los “batallones rojos”. Orozco recuerda esta época como de “lo más ameno y divertido”.<sup>312</sup> Mientras tanto, “la tragedia desgarraba todo” a su alrededor.

Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. (...) Los trenes que veían de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hecha pedazos, sudorosas, deshilachadas.<sup>313</sup>

La animalidad más pura y sin tapujos, los heridos, las tropas hechas pedazos y deshilachadas cubren los muros de la Biblioteca Gabino Ortiz (Fig. 115). También los obreros que entran en los templos para saquearlos y constituirse en fuerzas de ataque. La manera en que Orozco resolvió los frescos evoca aquella experiencia que enfrentó al artista con la guerra. Según contó Orozco a Luis Cardoza y Aragón, en una carta que le envió en noviembre de 1935, una de sus actividades en Orizaba era hacer carteles.

Los carteles eran de dos clases, al *stencil* para pegar en las paredes y otros pintados al temple para los mítines revolucionarios en el Teatro [Ignacio de la] Llave y los templos que servían de centro de organización y aun habitación a la “Casa del Obrero Mundial”

---

<sup>312</sup> Orozco, *Autobiografía*, 42.

<sup>313</sup> *Ibid*, 45

(...) Estos carteles representaban obreros armados generalmente. Yo hice varios ferozmente anticlericales.<sup>314</sup>

En los templos había carteles pegados en las paredes con obreros armados. Si estos carteles se hacían con *stencil*, las imágenes tendrían un efecto gráfico, con líneas gruesas y algunos toques de color, tal como los frescos revolucionarios que Orozco realizó en Jiquilpan.<sup>315</sup> Las masas de obreros beligerantes y gritones de Jiquilpan, que Orozco sitúa en espacios neutralizados por efecto del muro blanco, dan continuidad a los paneles satíricos de la Escuela Nacional Preparatoria, *El banquete de los ricos* y *El acecho*.

Los seres que actúan sometidos a instintos irracionales, completamente despojados de conciencia y prácticamente inhumanos son el reverso de la imagen que ahora analizamos. Los hombres representados en la pintura sobre el artículo 123 en la SCJN pertenecen a otra línea de representación, no se desbocan en los mítines ni buscan satisfacer sus impulsos primarios y egoístas (Fig. 2). En este sentido, no forman parte de esa masa despreciada por Orozco. Ellos expresan humanidad en su sacrificio y dolor, en línea de continuidad con el trabajador mutilado de *La trinidad revolucionaria* de la ENP y el ahorcado en la cúpula del Paraninfo de la Universidad

---

<sup>314</sup> “Carta de José Clemente Orozco a Luis Cardoza y Aragón. Guadalajara, 10 de noviembre de 1935” en Cardoza y Aragón, *Orozco*, 262.

<sup>315</sup> Justino Fernández encuentra los antecedentes de la forma de pintar los muros laterales de la biblioteca pública: “en nuestra pintura mural de los conventos del siglo XVI, donde los frailes decoraban con frecuencia, en blanco y negro, celdas, pasillos, y los interiores de las iglesias, copiando motivos de las ilustraciones de libros religiosos ornamentados con grabados en madera” en Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 99.

de Guadalajara. Iconográficamente, ninguno de estos personajes estaría plenamente identificado como obrero, aunque su papel en el discurso plástico señala que pertenecen a la fuerza de trabajo. Esa imprecisión les da un carácter universal y humanista.

La mayoría de los personajes del mural *Artículo 123* se encuentran doblegados o sufren. Esto sucede *dentro* del máximo tribunal de la nación, si asumimos ese juego de “realidad” propuesto a través de la estructura de traveses rojas que replica las entrañas del edificio. La bandera roja y uno de los zapapicos reposan sobre el suelo, con lo cual se pone en entredicho su poder y eficacia como medio de cohesión política y social. La ineficacia de este símbolo como medio redentor se corrobora comparando este mural con otros donde Orozco pintó banderas rojas asociadas con masas o personajes irracionales o rendidos. La bandera roja como emblema de militancia política no brinda amparo ideológico a estos hombres ni los guía hacia su salvación. Tampoco la justicia jurídica parece incidir en su desafortunada situación. Éste mural contradice directamente el ideal legalista avalado por el presidente de la República en su discurso inaugural en la nueva sede de la SCJN.

La protección que los tribunales otorgan al individuo bajo el amparo de esta Constitución, no sólo debe tener por mira el interés privado, sino también el interés común, de acuerdo con los preceptos normativos de los artículos 27 y 123 de nuestra Carta Magna.<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> “Discurso pronunciado por el C. Presidente de la República, General de División Manuel Ávila Camacho, en la ceremonia de inauguración del Palacio de la Suprema Corte de Justicia” (1941), 3. Archivo histórico de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

En cuanto al análisis que Justino Fernández dedicó a los murales de la SCJN, se ajusta de algún modo a la lógica planteada por el presidente Ávila Camacho. Fernández inicia su interpretación del mural sobre el tema laboral aludiendo al espíritu constructivo de los constitucionalistas de 1917.

La revolución obrera está en pie, hecha de dolor y del esfuerzo del trabajador, reclamando firmemente sus derechos, construyendo un edificio incipiente, puesto que su conciencia es incipiente también, y en medio de todo esto, la gran advertencia que se nos echa a la cara: la animalidad, el chimpancé.<sup>317</sup>

El historiador del arte advierte de la amenaza que supone la “animalidad” en la incipiente construcción de la conciencia de la clase obrera; seguramente pensaba en los murales de Jiquilpan. También destaca el “dolor y esfuerzo del trabajador”, con lo cual coincide, pero ¿reclaman “firmemente sus derechos”? Imposible con esos cuerpos subyugados.

Si bien los obreros pintados de la Suprema Corte de Justicia participan de la incapacidad constructiva de otros trabajadores pintados por Orozco, su presencia – excepto por uno de ellos- no invoca a la violencia destructora o a la inconsciencia. Las imágenes nos dicen que estos hombres viven un drama existencial. La mayoría no tiene rostro, en algunos de ellos no vemos sus brazos. Los cuerpos doblados comunican humanidad avasallada, rendida. Un par de ellos hacen un gran esfuerzo para sostener una viga. Sólo un personaje, que apenas puede denominarse hombre por la indefinición de sus rasgos faciales, situado atrás de la bandera roja, tiene la fuerza y voluntad necesarias para actuar. Pero su gesto no es de víctima sino de

---

<sup>317</sup> Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 108.

victimario, encarna a la violencia y se prepara para agredir, para asestar una herida con la hoz que sostiene en la diestra. Es un traidor, un agente de decadencia moral; Orozco recordaría en sus memorias las “intrigas subterráneas entre los amigos de hoy, enemigos de mañana, dispuestos a exterminarse mutuamente llegada la hora”.<sup>318</sup> Este mural dirige su fuerza pictórica a intensificar el drama vital de seres humanos. La representación también considera la condición de los hombres como trabajadores u obreros, pero en un segundo plano, subordinado al dolor y la violencia. En este punto surge la pregunta ¿por qué sufren estos hombres?

La concepción humanista que predicó Vicente Lombardo Toledano a mediados de la década de los treinta, quien ejerció su influencia en distinto grado y en diferentes épocas sobre José Clemente Orozco y Xavier Icaza, servirá como marco de referencia para explicar la raíz del sufrimiento de la clase obrera. El pintor no respaldó el dogma socialista del maestro, y menos aún comulgó con su creciente autoritarismo e intolerancia al frente de la CTM; pero coincidirá con Lombardo, y con Icaza, en destacar la defensa de los bienes del espíritu y la cultura frente a los bajos intereses materiales de la clase empresarial.<sup>319</sup> Al inicio de su liderazgo social, Lombardo Toledano atribuyó la inquietud y congoja humanos –tanto en obreros como en patronos- al encumbramiento de la actividad económica como “finalidad suprema”, por encima del reinado del espíritu.<sup>320</sup> La esperanza de la humanidad para liberarse

---

<sup>318</sup> Orozco, *Autobiografía*, 45.

<sup>319</sup> Enrique Krauze, “El maestro Lombardo” en *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, SEP, Siglo XXI Editores, 1985, (Cien de México), 308.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

del “reinado de la bestia” se cifraba, entonces, en “hallar nuevamente al hombre como fuente de vida y [elevar] su poder de creación a la categoría de finalidad”.<sup>321</sup>

En 1930, en una conferencia sobre “El sentido humanista de la Revolución mexicana”, Lombardo lanzó la frase: “amar filosóficamente a los hombres, porque es la manera de amarlos por siempre”. Una frase aunada al corolario de condena al individualismo -porque promovía el aislamiento y el egoísmo humanos- y exaltación del colectivismo: una sociedad organizada en lo cívico, económico y moral; es decir en el sindicato, la sociedad cooperativa y el partido político.<sup>322</sup> En adelante, el sindicalista insistirá en señalar a la “bancarrota” espiritual del capitalismo como principal causa de agonía del sistema burgués y razón de la infelicidad humana.<sup>323</sup> Sólo un Estado moral podrá restablecer el equilibrio social, al infundir espíritu “humanitario” a los Artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917 con el fin de “dar a los obreros lo que han perdido como seres humanos y como clase social creadora de todos los bienes”.<sup>324</sup> Conforme a esta lógica discursiva, el capitalismo es una enfermedad que inculca de “quietud espiritual” a la masa del

---

<sup>321</sup> Lombardo Toledano, *El Universal*, 15 de mayo 1929, *apud* Krauze, *Ibid.* 309

<sup>322</sup> *Ibid.*, 310.

<sup>323</sup> Lombardo Toledano, “México necesita un poder espiritual que lo gobierne” (*n*, 19 de junio de 1931) en *Vicente Lombardo Toledano. Obras completas*, Volumen VII, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1990, 155-156. Dice: “la ineficacia del Estado rehabilita a la Iglesia, mientras no surge un Estado afirmativo, de fines espirituales, conductor de hombres y no sólo guardián de las cosas”.

<sup>324</sup> “Versión taquigráfica del discurso pronunciado por el Lic. Vicente Lombardo Toledano en el mitin celebrado en la Alianza de Ferrocarrileros Mexicanos el día 24 de julio de 1931” (*Revista CROM*, 1º y 15 noviembre 1931) en *Ibid.*, 161-162.

pueblo, inhabilitando la “sensibilidad de la conciencia y el sentido de responsabilidad humana frente a las desgracias humanas”.<sup>325</sup> El “nuevo humanismo” que postuló Lombardo al finalizar el primer lustro de los treintas aspiraba a que “los hombres actúen y piensen en el Hombre” para hacer posible la “universalidad del disfrute de los bienes materiales y morales” en una sociedad sin clases.<sup>326</sup> Esta visión no da a la ley un papel determinante para alcanzar la meta de la justicia social porque su letra no consigna “verdades eternas”.<sup>327</sup>

Para el socialista, la Constitución de un país no es más que “la expresión del régimen de propiedad que quiere protegerse, y el derecho un instrumento de dominio de la clase proletaria”; de allí que niegue el carácter revolucionario de la Carta Magna de 1917 y de los gobiernos que se legitiman a través de ella.<sup>328</sup> El desacuerdo que encuentra Lombardo entre la realidad social y política y la letra constitucional pone, en su opinión, en entredicho la legitimidad fincada en la fe legalista del Estado mexicano moderno; el extravío en la vocación espiritual del ser humano deben imputarse al materialismo profesado por los regímenes burgueses posrevolucionarios.

---

<sup>325</sup> Lombardo T., “Capitalismo y tuberculosis” (*El Universal*, 18 mayo 1932) en *Ibid*, Volumen IX, 6.

<sup>326</sup> Lombardo T., “El nuevo humanismo” (*El Universal*, 2 septiembre 1936) Volumen XVI, 1991, 38 y 41.

<sup>327</sup> Lombardo, “Lo que vive y lo que ha muerto de la Constitución de 1917” (*El Universal*, 6 febrero 1935) en *Ibid*, Volumen IX, 1991, 21.

<sup>328</sup> *Ibid*, 22.

En la visión crítica de los murales de la SCJN, se expresa el desfase entre ley y realidad en México, propiamente entre los postulados del Artículo 123, y de la Ley Federal del Trabajo de agosto de 1931, y la calidad de vida de la clase trabajadora. *Las riquezas nacionales* y *Artículo 123* establecen una conexión entre la “riqueza” idolatrada por la economía capitalista y el cuadro de angustia, dolor e inmoralidad que degrada a los hombres. De ahí que los entes abatidos o agresivos que personifican materias primas se vinculen con seres humanos carentes de espíritu, vitalidad y creatividad. Esta crisis de humanismo se proyecta en profundidad, hacia otra dimensión, así como la perspectiva pictórica que el pintor dio a *Artículo 123*.

#### Espectros e Historia

*¡Qué hondo, qué pesado es el tejido de los fantasmas!*

José Juan Tablada, *La resurrección de los ídolos*

Al comentar el mural *Artículo 123*, Alma Reed entendió la “construcción inconclusa” del fondo como una ventana al futuro.

un marco de entrada al futuro, a través del cual el espectador percibe la violenta destrucción del antiguo orden y el caos que sigue a la nueva edificación, proceso que se repite *ad infinitum* dentro del distante mañana.<sup>329</sup>

El “corredor” visual que se forma entre el primer y el último plano de la representación sugirió a Reed un movimiento temporal progresivo hacia delante, hacia el futuro. En el linde del umbral, un rostro fantasmagórico (que corresponde a la mano que sostiene un zapapico) marca la frontera entre lo corpóreo e incorpóreo,

---

<sup>329</sup> Alma Reed, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 317.

entre el mundo de los hombres y el de los fantasmas (Fig. 116). Esta “ventana” a otra realidad no pasó inadvertida. Un periodista que visitó la SCJN en mayo de 1941 describió el mural.

Encima de la gran escalinata otro mural representa el esfuerzo del pueblo de México en el trabajo (...) La construcción deja un vano, al estilo de los ventanales de los cuadros de los pintores primitivos italianos, en cuya atmósfera flotan cabezas y perfiles de gentes, como una ventana del trasmundo. Se podría interpretar esta ventana, abierta a una atmósfera gris de misterio, de cabezas y perfiles de hombres, mujeres y niños, como la presencia de las generaciones pasadas, atentas al esfuerzo de las presentes.<sup>330</sup>

La reseña habla de “cabezas y perfiles de hombres, mujeres y niños” de las generaciones pasadas que vigilan el presente desde el “trasmundo”. Por su parte, el abogado e historiador Salvador Toscano percibió una “multitud espectral” que cruzará el umbral para “exigir su sitio”.

José Clemente ha llevado a su máxima deshumanización su arte, formalmente hablando, en tanto que lo llena, desde otro punto de vista, de un contenido tan profundo que pronto nos sentimos envueltos por aquella turba que avanza sobre el pórtico que defienden escasos hombres y en el cual yacen, caídos, los viejos símbolos, la bandera roja, y el pico, mientras atrás una multitud espectral, fantasmagórica, exige su sitio.<sup>331</sup>

Una observación minuciosa del grupo humano que se enfrenta en el fondo revela detalles más precisos de los que notaron Reed, el periodista y Toscano. Mediante esbozos gráficos, Orozco trazó las caras de personajes masculinos. Se reconocen claramente: uno barbado y con la cabeza cubierta por un casco, a su lado hay otro con facciones tan recias que podría tratarse de una máscara; cuatro más se oponen a

---

<sup>330</sup> Monferrer, “Los frescos de Orozco, amenazados. Habla el pintor...”, 57.

<sup>331</sup> Toscano, Salvador, “José Clemente Orozco y sus últimos murales” en *Excelsior*, 12 julio 1941.

los anteriores, los gestos traslucen una situación violenta. También se aprecian manos que empuñan lanzas con puntas en forma de rombo. Los rasgos fisonómicos y los atributos descritos permiten explicar esta representación como un enfrentamiento bélico entre españoles e indios en el tiempo de la Conquista.

El artista aprovechó la ambigüedad intrínseca de este espacio pictórico y de la escalera -señalan la entrada o la salida, paso de un sitio a otro, el interior y el exterior- para establecer una relación entre el presente (primeros planos) y el pasado (al fondo). El mural sobre el Artículo 123 muestra dimensiones temporales distintas, delimitadas por el umbral. Cruzando esta frontera la narrativa se adentra en el pasado, propiamente en la Historia. Las temporalidades representadas marcan una relación de continuidad histórica, de correspondencias. Incluso sugieren una reducción al tiempo presente, porque en la yuxtaposición temporal todo sucede simultáneamente. Pero hay distintas calidades de realidad en la corporeidad de los personajes; unos concretos y visibles, otros inmateriales y, en cierto modo, ocultos como los fantasmas. En la sede de la SCJN, la cotidiana proximidad del pasado –y de las fantasmagorías- es ineludible: el entorno urbano está colmado de memoria histórica. En otros tiempos, en el espacio donde se erige el edificio del máximo Tribunal, se celebraron rituales sagrados y allí mismo se derramó sangre cuando fue el campo de batalla de huestes españolas y guerreros mexicas.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> Donde se asienta la SCJN se realizaban ceremonias al Fuego Nuevo y en la proximidad, donde se encuentran actualmente la Iglesia y Hospital de Jesús, se dio el primer contacto entre Hernán Cortés y Moctezuma Xocoyotzin en 1519. Este camino conducía a Iztapalapa.

La idea de que la Conquista determina la injusticia social moderna conformó un tópico del discurso político que atraviesa la primera mitad del siglo XX mexicano. En las discusiones del constituyente de 1917, liberales abanderados del radicalismo revolucionario comenzaban sus exposiciones invocando a la Conquista. El ingeniero Pastor Rouaix, diputado constituyente por el estado de Puebla y uno de los redactores del Artículo 27, explicaba que las “causas determinantes” que motivaron los preceptos radicales de los artículos constitucionales “tienen sus orígenes en el nacimiento mismo de la nacionalidad como fruto de la Conquista Hispánica” en la que “la supremacía absoluta del conquistador sobre el indígena vencido” perpetuó una situación de “tremenda desigualdad social”. Sus opiniones subrayan un determinismo histórico que postula las condiciones de trabajo de los indígenas conquistados como el antecedente de los peones sometidos por el “capitalismo inhumano en los tiempos anteriores a la revolución”.<sup>333</sup> Esta forma de entender el origen de la desigualdad en México también la suscribió el liberal Antonio Díaz Soto y Gama.

El origen profundo, la causa primigenia de la reforma agraria y, por lo mismo, del artículo 27, no es otra que la injusticia secular de que fueron víctimas nuestros

---

<sup>333</sup> Pastor Rouaix, *Génesis de los artículos 27 y 123 de la Constitución Política de 1917*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Segunda edición, 1959, 27. Rouaix (1874-1950) nació en Tehuacán, Puebla. Se recibió de Ingeniero topógrafo en la Ciudad de México en 1896 y ejerció su profesión en Durango, estado del que fue gobernador. Formó parte del Congreso Constituyente de 1916-1917 y en el gobierno de Venustiano Carranza ocupó el cargo de Secretario de Agricultura y Fomento (Romero Flores, Jesús, *Historia del Congreso Constituyente 1916-1917*, México, SEP, IJ UNAM e INEHRM, 2014, 138-139).

campesinos desde la época colonial hasta el régimen porfirista, no sólo por los inicuos despojos de tierras, sino también por la explotación sufrida en los latifundios.<sup>334</sup>

Cuando se promulgó la Constitución de 1917, Venustiano Carranza pronunció un discurso donde defendió la naturaleza histórica del nuevo cuerpo normativo, presentando la Carta Magna como el coronamiento de una larga lucha nacional por la libertad y la justicia.<sup>335</sup> Veinte años después, la retórica socialista de Lombardo Toledano continuaba invocando el sojuzgamiento de las mayorías durante la guerra de Conquista como el origen de la injusticia social en México: “La Patria Mexicana empezó a cuajar en medio del dolor de la guerra, del exterminio de unos y otros”<sup>336</sup>. El dirigente sindical calificó a los burgueses que explotan al proletariado como “encomenderos de esta época” que, como sus antecesores virreinales y del siglo XIX, son “traidores a la patria” porque “durante siglos han chupado la sangre de una masa inerme”.<sup>337</sup>

Dentro de la concepción de que el pasado persiste en el presente, los espectros también se invocaron en el discurso político como testigos de la continuidad o

---

<sup>334</sup> Antonio Díaz Soto y Gama, “Prólogo” en Pastor Rouaix, *Génesis de los artículos 27 y 123 de la Constitución política de 1917*, 9.

<sup>335</sup> Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La historia constitucional mexicana a través de sus alegorías” en *La Constitución Mexicana y sus alegorías*, 30. Para la profundizar en el imaginario republicano son indispensables dos obras de Maurice Agulhon: *Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*, Paris, Flammarion, 1979; e *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994.

<sup>336</sup> Lombardo Toledano, “La bandera mexicana y el proletariado”, *Futuro*, febrero 1936, 23-24.

<sup>337</sup> *Ibid*, 31.

desenlace de las acciones en que se vieron involucrados. Si dirigimos nuestra atención al inicio de la historiografía de México, encontraremos un testimonio significativo que data de 1823. Carlos María de Bustamante, en su *Cuadro histórico*, relata que después de presenciar la sangrienta toma de la alhóndiga de Granaditas en 1810 soñó que, entre los cadáveres de españoles, vio los “genios” de Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y Francisco Pizarro que “se mecían despavoridos observándolos, y que lanzándose llorosa sobre ellos la América con voz terrible les decía ¿De qué os horrorizais á vista de estas víctimas? ¿Habeís olvidado las crueles matanzas que hicisteis tres siglos atrás en Tabasco, en Cholula, en el templo mayor de México, en Cuernavaca? ¿Han desaparecido de vuestra memoria las ejecuciones de Quauhpopoca, a quien quemasteis vivo? ¿El arresto de Motheusoma [...]? ¿La tortura que pusisteis a Cuauhtimoc [...] para que os descubriera el tesoro de su predecesor?” y más menciones de los crímenes de los conquistadores.<sup>338</sup> La venganza de los “esclavizados hijos” de América -prosigue el relato de Bustamante- debió esperar tres siglos y, aunque en la imaginación, ahí estuvieron los conquistadores para atestiguarla.<sup>339</sup> En este imaginario, fundamental para el liberalismo mexicano, se aprecia una aguda conciencia de la Historia como presente. Los límites temporales se desdibujan ante la continuidad que impone la memoria. Bustamante invocó los fantasmas de los conquistadores para confrontarlos con el acto posterior de justicia: la matanza de españoles por la turba popular en Guanajuato.

---

<sup>338</sup> Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la revolución de la América Mexicana. Primera época*, México, Imprenta del águila, 1823, 15 y 16. Consultada en versión digital en Google books, 1 abril 2014.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

Los umbrales -como el sueño de Bustamante- hacen posible el contacto entre dimensiones/personajes objetivamente diferentes, pero subjetivamente afines. En 1924, José Juan Tablada propuso otra especie de fantasmagorías. Encontró la historia de México poblada de episodios donde las energías pretéritas aprisionaban al presente.

¿Y cómo no han de estar hirvientes los ámbitos nocturnos de la ciudad del sangriento Huitzilopochtli, de los autos de fe del Santo Oficio y de los fusilados de las revoluciones? [...]

México no está gobernado por sus presidentes, ni por sus senadores, ni por sus magistrados, sino por los númenes aztecas, que no han muerto, en pugna con los dioses cristianos, que aún están vivos... Huitzilopochtli, dios de la Guerra; Xilomén, dios del Pulque, y Tlazoltéotl, dios de la Basura, son las deidades que más victorias alcanzan en el alma de los malos militares y de los policastros mexicanos.<sup>340</sup>

Dioses ancestrales invadían el alma de los malos gobernantes para perpetuar la “vorágine de sangre”, la guerra, la decadencia.<sup>341</sup> La narración de Tablada presenta a víctimas y victimarios del pasado conduciendo el destino de los vivos.

¡No eran las nikés de los griegos, ni las valkirias teutónicas, los genios invisibles que flotaban sobre aquellos ejércitos, impulsándolos a batallas sin gloria y hecatombes fraticidas, sino los espíritus vindicativos de las víctimas de los sacrificios humanos, de los fusilados en masa en las viejas revoluciones; de los inocentes inmolados en los

---

<sup>340</sup> José Juan Tablada, *Obras completas VII. La resurrección de los ídolos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003 (Nueva Biblioteca Mexicana 152), 121 y 124.

<sup>341</sup> La película *El signo de la muerte*, estrenada en 1939, es un *thriller* donde presencias “subterráneas” e intangibles del pasado mexicana, reclaman tributo de sangre al México moderno. *El signo de la muerte* (1939), guión de Salvador Novo, dirección de Chano Ureta y actuación de Cantinflas.

incendios, en los saqueos, en los asaltos del bandidaje que irrumpe junto con las discordias intestinas!<sup>342</sup>

En esta visión literaria, los “genios invisibles” de colectividades encauzan el sentido de la Historia, actualizando en cada evento la pulsión de muerte, invocando a la fatalidad. José Clemente Orozco asume una perspectiva filosófica del pasado. En su pintura, el pasado de México - y particularmente el episodio de la Conquista- funciona como espejo donde se reflejan problemas del ser humano contemporáneo. El artista pintó escenas de la Conquista en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria y Dartmouth College, lo llevó a su clímax en el Hospicio Cabañas y realizó un excelso corolario de este tema histórico hacia el final de su trayectoria artística en la serie *Los teules* (1947).

En *Artículo 123* la referencia al pasado es sutil. A pesar de que los personajes espectrales fueron advertidos por pocos espectadores, no hay duda de que están allí, perturbando la existencia de los seres tangibles de los primeros planos. Si los espectadores del mural diferenciamos dos dimensiones/realidades/tiempos conectados a través del dintel de travesaños colorados, para los habitantes del espacio pictórico todas esas realidades son *suyas* porque coexisten en el mismo espacio pictórico. La representación detrás del umbral puede leerse como episodio fundacional de la injusticia social (y, por lo tanto, atiende al espíritu de los discursos de los constituyentes de 1917), como energía espectral que participa en el mundo de los vivos, como pasado o como presente. Cualquiera de estos escenarios afecta

---

<sup>342</sup> *Ibid*, 164.

íntimamente la existencia de los seres desfallecientes. Por esta razón, los distintos planos pictóricos resaltan una sola dimensión temporal: el presente.

Esta forma de interpretar el mural nos lleva a descubrir otra “veladura” de significado en la alegoría de Orozco. En este punto, se incorpora al argumento el historicismo vitalista, una filosofía de la Historia que arraigó en México en los años cuarenta y cincuenta a través de las enseñanzas del filósofo transterrado José Gaos, leal discípulo y contertulio de José Ortega y Gasset.<sup>343</sup> Tan pronto arribó Gaos a México, en agosto de 1938, fue llamado a impartir cursos universitarios.<sup>344</sup> A partir

---

<sup>343</sup> *El historicismo en México. Historia y antología*, Álvaro Matute, estudio introductorio y selección, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, 35-36 y 45-56. El pensamiento filosófico de Ortega y Gasset apela a la filosofía alemana del primer tercio del siglo XX; su historicismo se ha denominado *vitalista* porque considera a la vida como la realidad básica. Escribió en *Historia como sistema*: “el hombre no tiene otro remedio que estar haciendo algo para sostenerse en la existencia. La vida nos es dada, puesto que no nos la damos a nosotros mismos, sino que nos encontramos en ella de pronto y sin saber cómo. Pero la vida que nos es dada no nos es hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer. [...] Antes que hacer algo, tiene cada hombre que decidir, por su cuenta y riesgo, lo que va a hacer. Pero esta decisión es imposible si el hombre no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas en su derredor, los otros hombres, él mismo. Sólo en vista de ellas puede preferir una acción a otra, puede, en suma, vivir”. José Ortega y Gasset, *La historia como sistema*, Edición, introducción y notas de Jorge Novella, Madrid, Biblioteca Nueva (Clásicos del Pensamiento), 2007, 67.

<sup>344</sup> Matute, *Ibid*, 56. En octubre de 1938, Gaos dio un curso de cuatro conferencias en la Universidad Michoacana acerca de “La filosofía contemporánea” y otro de seis en la Universidad Nacional Autónoma de México con el tema “Filosofía de la filosofía”. En 1939 ingresó a La Casa de España y fue nombrado profesor extraordinario de la UNAM, donde tuvo a su cargo los cursos de “Historia de la filosofía” en la Facultad de Filosofía y Letras, además de numerosas conferencias en las universidades de Nuevo León, Michoacán y la propia UNAM. En junio de 1941 obtuvo la nacionalidad mexicana. Cronología de José Gaos en <http://www.filosoficas.unam.mx/~gaos/vida-obra/cronologia.php> Consulta 24 febrero 2016.

de entonces ejerció su magisterio a un grupo de filósofos e historiadores, entre quienes alentó el florecimiento de una historia de las ideas filosóficas.<sup>345</sup> Precisamente cuando Orozco realizaba su programa mural en la SCJN, comenzaban a entretenerse la afinidad filosófica y el estrecho vínculo -intelectual y personal- entre Gaos, Justino Fernández y Edmundo O’Gorman. A su vez, entre 1939 y 1942 se desarrollaba una amistad y “comprensión profunda” entre el pintor y Justino Fernández.<sup>346</sup> Cuando Fernández y O’Gorman publicaron, respectivamente, *José Clemente Orozco. Forma e Idea* y *Fundamentos de la historia de América*, en 1942, Gaos les dedicó una reseña crítica que describía a los amigos como intelectuales “a la altura de los tiempos” porque exponían su compenetración con la *filosofía*, tanto de la Historia como de la “Ciencia del arte”.<sup>347</sup> En ese escrito, José Gaos habla de la Historia que trata los “hechos más inmateriales de la cultura”, aquellos que tienen incluso una “incorporeidad superior” a los “hechos” de la literatura o la filosofía, es decir las ideas de los pensadores que constan por sus obras.<sup>348</sup> Estos “hechos inmateriales” se oponen al “materialismo que no concibe más hechos históricos que aquellos que se incorporaron en acciones más materiales”, que se conocen a través de fuentes

---

<sup>345</sup> José Gaos, *Confesiones profesionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 (serie Tezontle), 83. El filósofo nombra a sus principales discípulos. En primer lugar, Leopoldo Zea y a continuación Manuel Cabrera, Justino Fernández, Edmundo O’Gorman.

<sup>346</sup> Justino Fernández, “El taller de Orozco” en *Textos de Orozco*, 125 y 128 .

<sup>347</sup> José Gaos, “Dos obras capitales”, manuscrito, página 7. Fondo dos, carpeta 41. Archivo José Gaos, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM. Aparentemente, esta reseña se publicó en agosto de 1942 en *Cima*, periódico mensual de arte y cultura, mismo que no he conseguido localizar.

<sup>348</sup> *Ibid*, 3.

“materiales y directas” como las que estudian los historiadores “científicos” y “positivos”.<sup>349</sup>

Gaos aplaudió que Fernández y O’Gorman exploraran rutas novedosas con sus estudios en el ámbito de las “ideas, creencias, sentimientos”; un terreno difuso, esquivo e incorpóreo –Gaos *dixit*- pero determinante porque es allí donde se consigue “simpatizar, en el sentido etimológico puro, con los sentimientos ajenos y pretéritos”.<sup>350</sup> Este enfoque asume que una compenetración íntima con el pasado existe en el presente, en la *experiencia*. La primera interpretación sistemática de la obra de Orozco se debe a Justino Fernández, quien explicó la conciencia de *lo histórico* en José Clemente Orozco como una forma de autodefinición:

Orozco vuelve los ojos al pasado, no para reconstruirlo nostálgica o románticamente, ni para erigirse en juez, sino en función de su ser, como parte de su existencia, de su anhelo de definir su presente, que es tanto como proyectarse hacia el futuro [...] del hecho histórico de la Conquista toma los valores perennes que aportó y que aún son vigentes en nuestro existir [...] Para definirse, pues, el artista, para definir su presente, que es la totalidad de su ser, en cada instante, vuelve los ojos al pasado [...]<sup>351</sup>

La vigencia de “valores perennes” del pasado en la existencia presente se ha entendido como un *leitmotiv* de la pintura de Historia de Orozco. En el alba de los años cuarenta, la idea oculta en una imagen incorpórea y difusa pintada en un mural de la SCJN sugiere similitudes con los problemas y soluciones de la filosofía de la

---

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> *Ibidem*.

<sup>351</sup> Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e Idea*, 135.

Historia que se abre paso entre los intelectuales mexicanos, marcada por la figura de José Ortega y Gasset y desarrollada desde el campo de la historiografía por Álvaro Matute.<sup>352</sup> Ortega y Gasset detalló su perspectiva del pasado en la *Historia como sistema* (Oxford University Press, 1935; *Revista de Occidente*, 1941). Merece citarse *in extenso*.

La sociedad es, primariamente, pasado [...] la determinación de lo que la sociedad en cada momento va a ser, depende de lo que ha sido, lo mismo que su vida personal. [...] Ese pasado es pasado no porque pasó a otros, sino porque forma parte de nuestro presente, de lo que somos en la forma de haber sido; en suma, porque es *nuestro* pasado. La vida como realidad es absoluta presencia: no puede decirse que hay algo si no es presente, actual. Si, pues, hay pasado, lo habrá como presente y actuando ahora en nosotros [...] Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así porque antes hizo tal otra y fue de tal otro modo. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica*.<sup>353</sup>

La conclusión de que *el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia* explica al hombre como lo que le ha pasado, lo que ha hecho, en oposición a un ente con una naturaleza fija y estática.<sup>354</sup> Para el filósofo, el hombre sólo tiene su pasado, es ahí donde se encuentra consigo mismo.<sup>355</sup> Sin identificar a Orozco propiamente como un historicista, es posible abordar problemas que obsesionaban al artista desde esa óptica, tal como lo hicieron Justino Fernández y Edmundo O'Gorman. Insisto, una

---

<sup>352</sup> Matute, *El historicismo en México. Historia y antología*. La interpretación del mural que se presenta en este apartado, se vale de la lectura que propone Matute del historicismo en México.

<sup>353</sup> Ortega y Gasset, *La historia como sistema*, 89 – 93.

<sup>354</sup> *Ibid*, 93.

<sup>355</sup> *Ibid*, 100.

piedra clave en la obra de Orozco es la conciencia que éste demuestra en sus pinturas, de una realidad constitutiva del hombre ligada esencialmente a su pasado.

O’Gorman escribió en sus “Consideraciones sobre la verdad en historia” (1945) que “el pasado humano, en lugar de ser una realidad ajena a nosotros es *nuestra* realidad, y si concedemos que el pasado humano existe, también tendremos que conceder que existe en el único sitio en que puede existir: en el presente, es decir, en nuestra vida”.<sup>356</sup> El énfasis al considerar al pasado como “algo nuestro”, que funda su verdad histórica en las exigencias vitales del presente permite repensar el mural que aquí se discute. Parafraseando a Ortega y Gasset diremos: si hay pasado, lo habrá como presente y actuando sobre los hombres. La existencia de éstos es el *drama* –su vida– que da cuenta del ser humano y del acontecer universal en cada uno.<sup>357</sup> Su experiencia de vida va integrada también por el “pasado de los antepasados”, esa es la verdad radical de *lo que han sido*.<sup>358</sup> La razón histórica, entendida en los términos propuestos, resuena en el programa completo de la SCJN; cada mural presenta la experiencia humana, la realidad de la vida humana que se va desarrollando y que traza los

---

<sup>356</sup> Edmundo O’Gorman, “Consideraciones sobre la verdad en la historia” en *Ensayos de filosofía de la Historia*, Álvaro Matute, selección y presentación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007, 16.

<sup>357</sup> Ortega y Gasset, *La historia como sistema*, 84. Dice: “El hombre no es su cuerpo, que es una cosa; ni es su alma, psique, conciencia o espíritu, que es también una cosa. El hombre no es cosa ninguna, sino un drama -su vida, un puro y universal acontecimiento que acontece a cada cual y en que cada cual no es, a su vez, sino acontecimiento”.

<sup>358</sup> *Ibid*, 91.

límites del camino al futuro: “[el hombre] verá en su propio e instantáneo hoy, actuando y viviente, el escorzo de todo el pasado humano”.<sup>359</sup>

La paráfrasis pictórica del Artículo 123 muestra un portal construido en acero que remite a los cimientos mismos del edificio de la SCJN. Este recurso de “realidad” llama a *estar en nuestra* experiencia vital y a ponerlo en términos historicistas: experimentar que somos lo que somos porque hemos sido lo que fuimos.<sup>360</sup> La lectura propuesta encuentra, en la obra, una conciencia histórica que da centralidad a la fuerza del pasado en la experiencia humana del presente. Este estrato de interpretación reconoce la demanda que el propio Orozco hizo a la alegoría: que fuera abierta. Al respecto, conviene recordar que existen límites de interpretación en virtud de la historia del pensamiento contemporáneo al pintor; y también es justo repetir que la ambigüedad, el misterio y la oscuridad de la alegoría prevalecen, aun a pesar de los significados posibles.

---

<sup>359</sup> *Ibid*, 95.

<sup>360</sup> O’Gorman, “Consideraciones sobre la verdad en la historia”, 16.

### Capítulo 3. Alegoría y expresión: Universalidad y Humanismo en un ícono primigenio

El protagonista de este capítulo es la figura zoomorfa suspendida en un salto entre el suelo y el subsuelo de *Las riquezas nacionales*. A golpe de vista este personaje se identifica como un jaguar, en coherencia iconográfica con los felinos con manchas romboides pintados previamente por el artista en la *Alegoría de México* en Jiquilpan. A diferencia de sus pares pictóricos, el animal de la SCJN cubre su lomo con un paño tricolor. Este detalle, sumado a su gesto fiero y defensivo, permite entender a esta figura como paráfrasis del espíritu nacionalista contenido en el artículo 27 constitucional. En este capítulo propongo ampliar el campo de significados de esta figura zoomorfa que permite lecturas “mexicanas” por tratarse de un personaje fundamental en la tradición narrativa e iconográfica de México y el pasado indígena; y simultáneamente, comprende una dimensión “universal” que se construye primordialmente a través de su carácter expresivo y dramático.

En 1940, cuando parecía que las imágenes de águilas, serpientes y jaguares en México sólo invocaban al nacionalismo, Orozco encontró la forma de expandir las posibilidades de significación de íconos que se entendían como representativos de un imaginario nacional. Una de sus inspiraciones fue el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (Fig. 117), que tuvo oportunidad de conocer en 1940, en el MoMA. La célebre y monumental pintura fue un modelo para Orozco cuando pintó el mural de guerra

*Dive Bomber and Tank*; asimismo, la relación que la crítica estableció entre esta obra y la de Picasso se sumó a la consagración del mexicano en la meca del arte moderno.<sup>361</sup>

*Guernica* representaba el ideal de la vanguardia artística: audacia estilística reconciliada con responsabilidad política. Desde su creación, esta obra acarreo debates y disputas por sus significados, convirtiéndose en punto de referencia en las discusiones sobre el papel político del artista y del arte.<sup>362</sup> De sus imágenes, un par de ellas han dado mucho de qué hablar: el caballo y el toro. Estos animales cargaban un fuerte peso político porque mientras Picasso desarrollaba el *Guernica* los había hecho protagonistas en las viñetas satíricas y dramáticas de *Sueño y mentira de Franco* (enero y junio de 1937), la obra gráfica donde arremetía contra el levantamiento militar del año anterior y se comprometía con la causa del gobierno de la República. Andrea Giunta narra la constante presión ejercida sobre Picasso para que definiera el simbolismo de los animales: una toma de posición del héroe del arte moderno repercutía en definiciones de poder de los centros hegemónicos de arte. Picasso supo sortear los acechos a su obra y a cada pregunta sobre el significado del caballo y del toro en el *Guernica* respondía algo distinto. Para él, las identificaciones concretas y

---

<sup>361</sup> Idalia Sautto, "Murales de guerra, *Guernica* y *Dive Bomber and Tank*", Ensayo de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2013. Sautto señala que *Dive Bomber* tuvo como punto de referencia la guerra civil española, más que la segunda guerra mundial (57-58); James Oles comenta las diferencias y coincidencias entre *Guernica* y *Dive Bomber and Tank* en "Orozco at War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)", 198 y 203.

<sup>362</sup> Andrea Giunta, "El poder de la interpretación (o cómo Alfred Barr explicó el *Guernica* al público del MoMA)" en *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Andrea Giunta editora, Buenos Aires, Editorial Biblos, Artes y Medios, 2009, 35 - 56.

particulares desviaban la atención del sentido de la obra. En una ocasión dijo: “No, ese toro no es el fascismo, sino la brutalidad y la oscuridad”.<sup>363</sup> Avanzada la década de los años cuarenta, Picasso evadió el debate político con una ingeniosa tautología que apela al problema filosófico de los universales.

Pero el toro es un toro y el caballo es un caballo. Hay también una especie de pájaro, un pollo o una paloma, ya no recuerdo, sobre la mesa. Ese pollo es un pollo. Por supuesto, los símbolos... Pero no es necesario que el pintor los cree, de lo contrario valdría más escribir claramente lo que se quiere decir en vez de pintarlo [...] Hay animales: son animales, animales masacrados. Eso es todo para mí, el público puede ver lo que quiera.<sup>364</sup>

Esta respuesta hubiera complacido a Orozco, quien se dolía del “público [que] quiere explicaciones sobre una pintura”.<sup>365</sup> Pero inevitablemente, la referencia concreta a la tragedia del pueblo vasco ha provocado que cada una de las imágenes del *Guernica* se someta a la tiranía del “significado”. En cuanto a los animales, se da por sentado que el toro y el caballo hablan de España, independientemente de los matices particulares. Los animales permitieron a Picasso situar en su patria natal una tragedia humanitaria de alcances universales. La operación mediante la que Picasso llevó lo local y anecdótico a un plano universal fue admirada por Orozco.

He visto el cuadro de Picasso *Guernica*. Una gran cosa. En él la anécdota es lo de menos. Su espíritu es algo magnífico. Para lo anecdótico de nuestro tiempo está la fotografía, el cine, la televisión. La pintura no tiene que dar cuenta de nuestro presente anecdótico al futuro, pero sí de las modificaciones que provoca la guerra en el espíritu humano. [...]

---

<sup>363</sup> Herschel Browning Chipp, *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal ediciones, c1995, 519.

<sup>364</sup> Giunta, “El poder de la interpretación”, 44 - 45. Reproduce un fragmento de la carta de D.H. Kahnweiler a Alfred Barr del 29 de mayo de 1947.

<sup>365</sup> “Orozco explica” en *Textos de Orozco*, 60.

La trascendencia de su intención es universal. Da lo mismo que se refiera a los bombarderos de Guernica. Podría también referirse a Tacuba o Azcapotzalco.<sup>366</sup>

Como Picasso, Orozco eligió pintar alegorías de animales enraizados en el imaginario de la identidad de su patria natal, con una antigua y compleja tradición iconográfica. Además, se propuso romper con la intransigencia figurativa y abrir la puerta a otras aproximaciones a su obra. Antes de ensayar este juego de significados en el jaguar, lo hizo con los caballos.

En los murales del Hospicio Cabañas Orozco recurrió a la caracterización del papel de estos animales en el episodio histórico de la Conquista para discurrir sobre el sufrimiento humano. El cuerpo y la naturaleza de los caballos sucumben ante la máquina como medio de dominación, que los convierte en víctimas y victimarios. A fin de cuentas, el caballo se sacrifica en virtud de su estrecha relación con el ser humano. Por el contrario, los jaguares pintados por Orozco no son víctimas ni se inmolan; son fieras indómitas y poderosas que emanan energía vital, imbatibles en sus capacidades defensivas. Así se le ve en los murales de 1940 en Jiquilpan, donde se erigen como presencias protectoras, pero no comprometen su condición de bestias salvajes. En cambio, los caballos y jaguares pintados por Orozco son comparables porque la idea planteada en el Hospicio Cabañas de oponer al animal (ente instintivo) con la máquina (instrumento de destrucción) se repite en el planteamiento del mural principal de la SCJN, de forma explícita en los proyectos preliminares y más sutilmente en el resultado final sobre el muro.

---

<sup>366</sup> Montferrer, "El pintor J. Clemente Orozco responde a sus impugnadores", 39.

Orozco no fue extraño a la tradición de bestiarios que hacen de la figura zoomorfa un recurso retórico. En este sentido es fundamental que el felino de la SCJN fuera representado con gran expresividad, como fuerza que proviene de la naturaleza misma, como fenómeno telúrico. La expresión dramática del jaguar se ubica en el núcleo de mi interpretación. Por un lado, postulo que esta característica evita que la imagen se supedite a concepciones simbólico-mitológicas-arqueológicas de la cosmovisión indígena en México; en cambio, propongo que la “expresividad” de la figura la vincula primordialmente a enfoques primitivistas que buscan afirmar una genealogía universal en el seno de la humanidad.

En este horizonte de ideas, la valoración moderna de la representación de animales en el arte tiene un nicho particular en el que, en términos generales, se relaciona la figura zoomorfa con la necesidad del ser humano de recuperar el vínculo con el mundo natural y con sus propios instintos esenciales, especialmente durante momentos de crisis de civilización como son las confrontaciones bélicas. Al respecto, no debe perderse de vista que *Las riquezas nacionales* se pintó mientras que se masacraba a civiles, se bombardeaban ciudades en Europa y el poderío nazi había avanzado hasta ocupar Francia y Bélgica. En 1940, hubo críticos que reconocieron en el “primitivismo” de Orozco una vía de redención a los males de la civilización occidental. La conexión de su obra con el “pasado ancestral” prehispánico a través de su “fuerza expresiva” está presente principalmente en la crítica de Luis Cardoza y Aragón, quien sigue a Antonin Artaud. Al respecto, la teoría antropológica del filósofo Ernst Cassirer me ayudó a brindar un marco de comprensión al papel del animal en el mural analizado, dado que su concepción del pensamiento mítico

apunta a revalorar la relación anímica entre el hombre y la naturaleza, así como a apreciar el papel cultural de la expresión emocional, intuitiva, mítica y poética de la humanidad.

Para añadir elementos al argumento, consideré un antecedente en la pintura mural de Orozco - los tótems pintados en Darmouth College- que contribuye a situar históricamente el concepto “universalista” que el pintor imprimió en imágenes con connotaciones “primitivas” que involucran a animales. Finalmente, abordo un asunto que llamó la atención de los observadores contemporáneos del mural: la deformación expresiva de la figura que sugiere una entidad de morfología mezclada, es decir un ser híbrido. Al respecto, planteo que el híbrido encarna el principio de monstruosidad como valor humanístico americano, según lo definió el historiador Edmundo O’Gorman en su célebre ensayo “Del arte o la monstruosidad”. La complejidad alegórica del jaguar en la obra de Orozco tuvo su momento en el año 1940-1941; posteriormente se desvaneció como ícono significativo, a pesar de que el artista volvió a representarlo en un cuadro con visos de caricatura realizado a mediados de la década de los cuarenta. Al respecto debe subrayarse que *Las riquezas nacionales* es un mural que da continuidad a los intereses que ocupan al pintor en la década de los treinta, especialmente en su esfuerzo de consolidar un “nuevo arte”.

### Buitres y caballos

En el repertorio de animales pintados en los murales de Orozco se distinguen especialmente los buitres, caballos, serpientes, águilas y jaguares. Hay aves carroñeras en un mural de la Escuela Nacional Preparatoria (ca. 1924), más tarde los

repetiría en su épica de Darmouth College (1934) (Figs. 118 y 119). Su función es clara y directa: devoran cadáveres y rondan la inmundicia. El artista fija su posición ideológica con buitres que hurgan en “basureros” compuestos por símbolos ideológicos de la civilización occidental: corona monárquica, *fascio littorio*, gorro frigio, svástica, espada, códigos legales y la corona de laureles; o se posan en sombrías cadenas, pistolas, candados y las llaves del escudo Vaticano.

La complejidad asignada a los animales se incrementa radicalmente en la década de los años treinta. Los caballos y variaciones fantásticas de este animal alcanzan su mayor expresividad en el programa mural (1937-1939) del Hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara.<sup>367</sup> En las bóvedas, a través del drama de la Conquista, Orozco aborda uno de sus tópicos fundamentales: la confrontación entre la máquina y el ser humano. La humanidad es arrasada por la eficiencia tecnológica puesta al servicio del belicismo, un asunto expuesto previamente en la épica de Darmouth College (1932-1934) y en el mural *Catarsis* (1934).<sup>368</sup> En un panel de la bóveda del Hospicio vemos a Hernán Cortés representado como un autómatas frío e implacable que traspasa cuerpos humanos con su espada. Los conquistadores cabalgan sobre armas letales: caballos mecanizados, despojados de su instinto natural y programados para matar (Fig. 120). Estos animales apenas pueden llamarse así porque su naturaleza fue violada, atenazada por el hierro. En este contexto también encontramos caballos

---

<sup>367</sup> En Pomona College pintó centauros mitológicos en un muro lateral.

<sup>368</sup> Renato González Mello, “El Darmouth College” en *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 207-230.

bicéfalos que se presentan como engendros que infunden terror (Fig. 121). En obras posteriores la condición de los caballos se invierte radicalmente: son víctimas identificadas con la agonía y la fragmentación humanas, por ejemplo, en los murales sobre la guerra revolucionaria en la Biblioteca Gabino Ortiz y en uno de los cuadros de la serie inspirada en la Conquista, *Los teules* (1947) (Figs. 122 y 123).<sup>369</sup> Como víctimas, los caballos representados en la obra de Orozco se mantienen fieles a su naturaleza biológica.

En la década de los años cuarenta, el pintor ahondó en su exploración de los animales cuando replanteó la iconografía del emblema nacional e incorporó por primera vez al jaguar, un personaje conspicuo en los relatos indígenas. Cada representación zoomorfa se distingue por su lenguaje pictórico, el papel que cumplen en la narrativa y su diálogo con la arquitectura. Estas diferencias saltan a la vista si comparamos al águila y serpiente de la Biblioteca Gabino Ortiz con aquéllas plasmadas en el teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros, donde las figuras se sintetizan acercándose a la abstracción geométrica (Fig. 124). Asimismo, los jaguares pintados en cada recinto entrañan diferencias pictóricas y significativas.

### Jaguares en Jiquilpan

---

<sup>369</sup> Es probable que el modelo de representación de caballos que propuso Orozco en la década de los cuarenta se inspirara en *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Francisco de Goya y Lucientes.

En el segundo semestre de 1940, Orozco pintó el programa mural en el antiguo santuario que ahora es sede de la Biblioteca Gabino Ortiz.<sup>370</sup> En los muros laterales hay cuadros trágicos de la revolución intercalados con visiones despiadadas de las masas obreras. La alegoría del ábside fue descrita por Justino Fernández como la primera obra en que el artista se propuso expresar una “idea de la nacionalidad mexicana”, a través de elementos integrados a la concepción de mexicanidad: el fondo tricolor de la bandera, el águila y la serpiente, el rebozo que envuelve a una mujer, la nopalera y los jaguares (Fig. 38). Es inevitable sentir desconcierto ante la subversión del emblema nacional y las indeterminadas relaciones entre el resto de los personajes, unos dignos y otros ridículos. En este recinto hay cuatro jaguares: dos en el ábside y otros dos situados a cada lado de la entrada principal (Fig. 125). En la pintura alegórica, los jaguares aportan fiereza y potencia vital; su apostura contrasta dramáticamente con la escena de un águila casi sofocada por el ataque de una serpiente que la estrangula. Los felinos encarnan fuerzas invencibles y protectoras que custodian a una mujer, cuya imagen es una reconfiguración en tono nacionalista de la *mater* laica e inmanente, consagrada en la Revolución francesa como la Patria, así como la República, la Constitución y la Ley.<sup>371</sup> Los imponentes animales proyectan belleza y majestuosidad, a la vez que infunden temor por su capacidad destructiva. El carácter regenerador de estos seres se define en buena medida por su

---

<sup>370</sup> Jesús Ernesto López Argüelles, *Imágenes e imaginarios frente a frente. Lucha ideológica en Jiquilpan a través de la función social de un espacio público y de sus imágenes. 1911-1941. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe – Biblioteca Pública Lic. Gabino Ortiz*, Tesis de doctorado en Ciencias Humanas, El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios en Tradiciones, 2007.

<sup>371</sup> Cárdenas, “La historia constitucional mexicana a través de sus alegorías”, 11-58.

antagonismo con el resto de los personajes del mural: el águila que desfallece presa de la serpiente, una triada de mujeres decadentes que parodian alegorías clásicas y un ángel desplumado. Justino Fernández elogió el carácter de la alegoría del ábside, dijo que tenía la “vaguedad necesaria” para conservar el aire simbólico universal – porque habla de aspectos humanos como la tragedia, el dolor y la burla-, aun cuando usa atributos de la “esencia de la mexicanidad”.<sup>372</sup> Así es: en tanto que las figuras se desprenden de los significados preestablecidos y consienten el juego inventivo y el misterio, la alegoría cumple con el propósito de su autor.<sup>373</sup>

Recordemos que Orozco abordó este asunto precisamente en 1940 cuando reconoció que aunque entendía que el público “se interesa mucho por los temas usados en las pinturas murales”, para él era difícil ofrecer explicaciones ya que en un obra podía “haber tantas explicaciones de la misma como espectadores (la) contemplan [...] muy diferentes y aún opuestas”.<sup>374</sup> El pintor aspiró a la expresión universal, para lo cual se valió de sistemas de ideas y del pensamiento filosófico enraizados en la tradición occidental, como la teosofía y la filosofía nitscheana.<sup>375</sup> Por ello diversas

---

<sup>372</sup> Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 101.

<sup>373</sup> En un intercambio entre alegoría y sátira, en los muros de la entrada el artista pintó caricaturas en las que trepó a un par de jaguares a nopaleras acompañados por una especie de musas que estiran el cuerpo de una serpiente inofensiva. Estas representaciones reelaboran los términos de la gran alegoría, jugueteando con la idea usar un jaguar como emblema nacional.

<sup>374</sup> “Carta a Manuel Garibi Tortolero (2 mayo 1940)” en Orozco Valladares, *Orozco. Verdad cronológica*, 389.

<sup>375</sup> Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco” en *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 61-102; Renato González, *La máquina de pintar*;

claves de interpretación de *Alegoría de México* acuden a motivos tomados de diversas culturas: en 1940 Justino Fernández reconoció el *Apocalipsis* como trasfondo iconográfico, Octavio Paz pensó que esta imagen podría esconder “un posible recuerdo inconsciente de Durga y su tigre, una representación hindú que debe haber visto en el *Ashram* de Alma Reed y Eva Sikelianos”;<sup>376</sup> Sofía Anaya descubrió en la escena un cortejo dionisiaco mientras que Jesús Ernesto López Argüelles ha notado similitudes con representaciones alegóricas de América.<sup>377</sup>

Respecto al escenario apocalíptico, conviene recordar que Orozco pintó su alegoría en el mismo espacio donde hubo un mural con una configuración de este tipo: la Virgen acompañada de un águila y ángeles así como un arcángel que somete a un

---

Sofía Anaya, *José Clemente Orozco: el Orfeo mexicano*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara- Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, c2004.

<sup>376</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas. Edición del autor*, 239. Durga es una deidad hinduista, considerada madre del Universo y protectora del mundo. Tuvo numerosas encarnaciones y monta un tigre que simboliza poder, voluntad y determinación. “Goddess Durga”. <http://hinduism.about.com/od/hindugoddesses/a/durga.htm> Consulta 13 de octubre de 2014. La intuición de Paz podría rendir frutos. El Museo Hood de Dartmouth College cuenta con un relieve escultórico de Durga, que se integró a la colección en 1922. Por lo tanto, parece posible que Orozco conociera esta imagen. Lamentablemente, no fue posible contar con una fotografía del relieve, debido a que se encuentra guardado en un almacén y el Museo carece de registro fotográfico de esta pieza. Agradezco a Renato González Mello esta información y la gestión para conseguir la imagen del relieve.

<sup>377</sup> Sofía Anaya, “Las correspondencias dionisiacas de José Clemente Orozco” en *José Clemente Orozco: otras claves, nuevas lecturas*, Arturo Camacho Coordinador, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 2011, 79; López Argüelles, *Imágenes e imaginarios frente a frente*, 300; Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 99.

demonio en forma de serpiente.<sup>378</sup> Del mismo modo, el pintor vio en la serpiente una fuerza maligna y negativa; en sus obras hay claros ejemplos de ello: en el mural del Palacio de Gobierno de Jalisco, en *Dive Bomber and Tank* y el dibujo a tinta *El Diablo* (1945) (Fig. 126). En el contexto apocalíptico, el águila que devora la serpiente establecería el triunfo del Bien contra el Mal (el pecado). El historiador Guillermo Correa Lonche, en su investigación sobre el origen y trayectoria cultural de las representaciones del águila y la serpiente en México y su incorporación al escudo nacional mexicano, encontró que la primera mención novohispana del complejo iconográfico del águila que devora a una serpiente fue en el *Reportorio de los tiempos e Historia Natural de Nueva España* (1606) de Henrico Martínez, en el episodio donde se describe la fundación de Tenochtitlan. Aquí, la Virgen María se asocia con el águila sagrada; Correa considera que los relatos del *Génesis* y el capítulo XII del *Apocalipsis* derivaron en una relación iconográfica entre el águila mexicana y la Virgen de Guadalupe.<sup>379</sup> Entendido en estos términos, el emblema nacional se enlaza a la

---

<sup>378</sup> López Argüelles, *Imágenes e imaginarios frente a frente*, 347 y 365 - 366. López Argüelles realizó una interesante comparación entre el fresco guadalupano y *Alegoría de México*, donde establece las coincidencias. El investigador también relata cómo el mural católico se destruyó a mazazos para que en su lugar se pintara un mural “revolucionario”, lo que provocó la condena unánime de la comunidad católica al mural de Orozco y que se le tachara de “diabólico”.

<sup>379</sup> Guillermo Correa Lonche, *El Águila y la Serpiente. El problema del origen del Escudo Nacional Mexicano*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 2011, 173, 175 y 216. Según Correa, Henrico Martínez modificó la imagen de un águila que somete a un pájaro descrita por Joseph de Acosta en *Historia natural y moral de las Indias* (1590).

tradición cristiana y el eco de esta superposición de imaginarios resuena también en la *Alegoría de México* de Orozco.<sup>380</sup>

### La bestia moderna

Octavio Paz encontró en la obra tardía de Orozco reminiscencias del bestiario antiguo, enlazado con textos y concepciones sagradas.

Orozco fue un lector asiduo del Apocalipsis y es imposible entender sus visiones si se olvida este texto sagrado. La iconografía y el bestiario de Orozco son simbólicos y pertenecen a un fondo tradicional. Algunas de esas imágenes son precolombinas, la

---

<sup>380</sup> La alegoría pintada por Orozco en Jiquilpan debió causar honda impresión en Octavio Paz, quien basó su interpretación del arte mexicano en la triada: águila-jaguar-Virgen. En 1989, escribió en la célebre introducción al catálogo de la exposición *México: Esplendores de Treinta Siglos*, presentada en el Museo Metropolitano de Nueva York:

“He escrito estas páginas sobre el arte de México bajo la advocación de tres emblemas: el águila, el jaguar y la Virgen. Los dos primeros eran representaciones de la dualidad cósmica: el día y la noche, la tierra y el cielo. Sus combates crean el mundo, engendran al espacio y al tiempo, rigen la rotación de los días y los cambios de la naturaleza. Estas dos vertientes de la realidad se manifiestan de muchas maneras a lo largo de nuestra historia: indios y españoles, simbolizados por el este y el oeste, norteamericanos y mexicanos, por el norte y por el sur. El juego de oposiciones complementarias se manifiesta también en términos religiosos, éticos y estéticos [...] en suma, la historia de México puede verse como los combates y reconciliaciones entre los dos principios, el aéreo y el terrestre, representados por el águila y el jaguar. Sin embargo, desde la Antigüedad hubo mediadores. Los indios concibieron a Quetzalcóatl, que es serpiente y pájaro, es decir, un ser en el que se conjugan principio terrestre y el celeste. En el siglo XVI la imaginación religiosa nos reveló otra figura de mediación, la Virgen de Guadalupe. [...] por una parte es mediación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, el cristianismo y las antiguas religiones; por otra, es un puente entre el aquí y el más allá. Es una mujer que es una Virgen y que es la madre del Salvador. No sólo concilia los dos aspectos de la realidad sino los dos polos de la vida, el femenino y el masculino. ¿Qué mejor que estas tres figuras, dos de oposición creadora y una de mediación que las trasciende, como abogados (*advocados*) de una exposición de arte mexicano?”: Paz, “El águila, el jaguar y la virgen. Introducción a la historia del arte en México” en *Octavio Paz. Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas. Edición del autor*, 69.

mayoría son cristianas, otras vienen del gnosticismo y de las religiones precristianas y del Oriente.<sup>381</sup>

Coincidió, las bestias que merodean los murales en Jiquilpan y en la SCJN se enlazan con la tradición antigua y medieval, así como con la literatura y el arte occidentales de siglos subsecuentes asociados a ella. Los bestiarios medievales tuvieron canales de difusión en iglesias, monasterios, muebles, mosaicos, tapetes y muros; en América hay conventos virreinales poblados por estas criaturas que la cristiandad tomó de historias antiguas de animales para convertirlas en alegorías religiosas. El primer texto que hizo esto fue el *Physiologus*, escrito en griego en Alejandría entre los siglos II y IV antes de Nuestra Era. El texto original, que describía menos de 50 animales, siguió evolucionando y acumuló más bestias e interpretaciones morales. Otros textos clásicos son la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo y las *Metamorfosis* de Ovidio, ambos del siglo I.<sup>382</sup> En la Edad Media se configuraron bestiarios, herbarios, lapidarios e *imagines mundi* en donde se asignaba un significado alegórico a todo en el mundo. Se tenía la creencia de que el Universo mismo era una alegoría de carácter metafísico.

Para el occidente cristiano, el llamado “libro de la naturaleza” había sido creado por Dios para proveer a la humanidad de una fuente de enseñanza. Esta idea se basaba,

---

<sup>381</sup> Paz, “Ocultación y descubrimiento de Orozco” en *Ibid*, 243. Analizando el fresco *Alegoría de México* pintado en Jiquilpan, Paz comenta acerca de la mujer montada sobre un jaguar: “Me pregunto si no hay en esta imagen un recuerdo inconsciente de Durga y su tigre, una representación hindú que debe de haber visto en el *Ashram* de Alma Reed y Eva Sikelianos”. *Ibid.*, 239.

<sup>382</sup> Ovidio escribe acerca de la naturaleza impredecible del mundo y la inestabilidad de las formas de la Naturaleza.

por lo menos en parte, en los versos bíblicos como el que se encuentra en el libro de Job (12:7-10): “Pregunta a los animales, y ellos te enseñarán, o los pájaros del aire, y ellos te dirán; o habla con la tierra, y ella te enseñará, o deja que los peces del mar te informen. ¿Cuál de todos ellos no sabe que la mano del Señor ha hecho esto? En Su mano está la vida de cada criatura y el aliento de toda la humanidad”.<sup>383</sup> En el bestiario medieval, describiendo al animal se refiere el mundo como se conoce. Algunas bestias comparten características de distintos animales o son fantásticas. Estas imágenes servían para la enseñanza moral del público iletrado, que conocía sus historias a través de los sermones.

Las primeras opiniones publicadas en los periódicos acerca de *Las riquezas nacionales* se supeditan al modelo del bestiario. El jaguar es una poderosa imagen pedagógica. En su momento, crónicas periodísticas presentaron al animal como encarnación del impulso defensivo nacionalista, asociándolo con sus pares en la pintura de la Biblioteca Gabino Ortiz. Desde esta perspectiva, la bandera tricolor que acompaña a los felinos de los murales de 1940 califica la enseñanza que predicán desde el muro. La potencia física del jaguar se proyecta al pasado y al presente: memoria histórica de los guerreros de la antigüedad y de la retórica que cerró filas con el Estado tras la expropiación petrolera de 1938.

Para el muralismo, Diego Rivera recuperó la imagen del “guerrero jaguar”. Lo pintó por primera vez en la Secretaría de Educación Pública, como ícono del escudo del

---

<sup>383</sup> Job 12:7 a 12:10. <http://www.biblestudytools.com/rvr/job/passage/?q=job+12:7-8> Consultado 3 noviembre de 2015.

estado de Guerrero (1923) y posteriormente generó célebres representaciones de este personaje para los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca (1929) –motivo que repitió en uno de los murales portátiles del MoMA (1931) (Fig. 127)- y en el muro central del Palacio Nacional (1930). En estas pinturas, la piel del jaguar inviste al guerrero nahua con la potencia y fiereza necesarias para contraatacar al invasor hispano. En *Las riquezas nacionales*, el instinto del animal se leyó –y se lee en la actualidad- como un medio de defensa del territorio y patrimonio nacionales. José Clemente Orozco contribuyó a que se asentara esta lectura para sus murales de la SCJN, cuando alegó una narración abierta que se mostraba en “los colores nacionales” y la claridad de los símbolos.<sup>384</sup>

#### Un ícono ancestral y el “nuevo arte”

La presencia del felino en los murales de la Corte abre un abanico de posibilidades interpretativas en términos del imaginario mexicano: su cuerpo se identifica con el territorio nacional, con el espacio natural y simbólico y también con el tiempo histórico (Fig. 128). Existen infinidad de referencias al jaguar (*Felis onca*) en la vida cultural de muchas poblaciones del país.<sup>385</sup> Este animal se señala como una de las

---

<sup>384</sup> “Este tablero (artículo 27) [...] no parece presentar dificultades para su comprensión por parte del público. Hay símbolos demasiado claros, como los colores nacionales [...]”. Orozco Valladares, *Orozco. Verdad cronológica*, 409.

<sup>385</sup> En México habitan jaguares en las dos vertientes serranas que van de Tamaulipas y Sonora a la Península de Yucatán y Chiapas. *Vid.* Carmen Valverde, *Balam: el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas, 2004.

primeras formas de representación de lo sagrado y se asocia a un pasado inmemorial, así como con sistemas religiosos más recientes.

En 1927, Alfonso Caso -citando a Eduard Seler- explicaba que el jaguar/*ocelotl* se conocía en la cosmovisión mexicana como el nahual de Tezcatlipoca y que en su forma animal se le daba el nombre de *Tepeyollotl*, “el corazón del monte”.<sup>386</sup> El mito de la creación humana involucra a Tezcatlipoca, “dios nocturno, patrono de los hechiceros y los malvados (...) el que tiene por nahual al tigre, cuya piel manchada semeja el cielo con los enjambres de estrellas, fue el primero que se hizo sol y empezó la era inicial del Mundo”.<sup>387</sup> Este animal se asocia con el final de ciclos temporales entre los nahuas y mayas y, espacialmente, con el cielo nocturno –su pelaje muestra las estrellas- o bien las profundidades de la tierra.<sup>388</sup> Debido al incesante protagonismo del tigre/jaguar en mitos e historias indígenas, los nahuas lo definieron como el “Señor de los Animales” (*intlatocauh in iolque*).<sup>389</sup>

En 1940, los descubrimientos arqueológicos de Matthew Stirling en el nudo del

---

<sup>386</sup> Alfonso Caso, *El Teocalli de la Guerra Sagrada; descripción y estudio del monolito encontrado en los cimientos del Palacio Nacional*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1927, 45. Un estudio reciente acerca del Jaguar/*Tepeyóllotl* como encarnación de Tezcatlipoca es el de Guilhem Olivier, “Tepeyóllotl, “Corazón de la montaña” y “Señor del eco”: el dios jaguar de los antiguos mexicanos” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 28, 1998.

<sup>387</sup> Alfonso Caso, *La religión de los aztecas*, México, Imprenta mundial, 1936 (Enciclopedia ilustrada mexicana), 11.

<sup>388</sup> Olivier, “Tepeyóllotl, ‘Corazón de la montaña’”, 105-106.

<sup>389</sup> *Ibid*, 100. *Florentine Codex*; CF XI: 1.

complejo Olmeca sacaron a la luz monumentos excepcionales, entre los que se contaban cabezas monolíticas gigantescas, señaladas entonces como vestigios de “los niveles más antiguos de las culturas” donde podían apreciarse tipos físicos de labios gruesos “semejantes a las fauces de un tigre”.<sup>390</sup> Estos descubrimientos, que revolucionarán la arqueología mexicana, ejercieron una poderosa influencia en Miguel Covarrubias, quien vio en el tigre o jaguar el ícono fundamental que le permitiría definir el “estilo olmeca”, declarado el más antiguo del mundo mesoamericano.<sup>391</sup> Indudablemente que Orozco estaría al tanto de la omnipresencia y trascendencia del jaguar en la tradición indígena y seguramente habría visto imágenes de este animal en alguna pieza o códice en el Museo Nacional, probablemente hasta un mural con su efigie en Teotihuacán.

Daremos por sentado que Orozco tenía en mente los guerreros jaguares pintados por Rivera, probablemente también los jaguares que decoran, evocando al arte popular, el árbol alegórico pintado por Roberto Montenegro en el ábside del ex templo de San Pedro y San Pablo (1922) (Fig. 129). A diferencia de sus colegas, Orozco no parece haberse inspirado en imágenes de raigambre mexicana. La figura

---

<sup>390</sup> Salvador Toscano, “Información y documentos. Arte y arqueología en México, hallazgos en 1940” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. II, Núm. 6, 1940.

<sup>391</sup> Covarrubias participó activamente en la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología en 1942, cuando la cultura Olmeca fue definida como “cultura madre” por la comunidad de arqueólogos mexicanos. Esta reunión fue la continuación de un proyecto encabezado por Alfonso Caso. Al respecto puede consultarse la tesis de Haydeé López Hernández, *En busca del alma nacional. La construcción de la “cultura madre” en los estudios arqueológicos en México (1867-1942)*, tesis de doctorado en Filosofía de la Ciencia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

zoomorfa en la SCJN no se asemeja a jaguares pintados en códices, esculpidos en piedra o representados en máscaras - como las que se usan en danzas del Tigre<sup>392</sup> u otros objetos rituales o artesanales. Del mismo modo, el pintor se apartó de la recuperación y actualización de concepciones simbólico-mitológicas de la antigüedad indígena y del uso intensivo de fuentes iconográficas de este pasado.

En este universo, Diego Rivera marcaba la pauta. Este pintor instituyó un modelo de reelaboración artístico-ideológica de objetos arqueológicos que creó escuela desde 1930. En el muro central de su *Historia de México* (1929-1935) en el Palacio Nacional, Rivera usó un ícono antiguo para sintetizar el sentido de ese gran mural: un águila que sostiene en su pico el símbolo que une fuerzas contrarias, agua y fuego (*atl-tlalchinolli*) (Fig. 130). Su fuente iconográfica fue el monolito mexica conocido como *Teocalli de la Guerra Sagrada*, desenterrado por Alfonso Caso de los cimientos de la torre sur del Palacio Nacional en 1926 (Fig. 131).<sup>393</sup> Rivera se apoyó en la

---

<sup>392</sup> Guilhem Olivier, en su ensayo sobre el Jaguar /Tepeyóllotl, muestra representaciones de este animal en los siguientes códices: *Borbónico*, *Vaticano 3773*, *Cospi*, *Telleriano-Remensis*. Olivier, "Tepeyóllotl, 'Corazón de la monaña'", 103; La tradicional danza de tlacoleros o de los tecuanes, de origen nahua, se escenifica principalmente en los estados de Guerrero, Morelos y Puebla, durante los primeros días de mayo y en ocasión de otras festividades religiosas. Representa la captura y muerte del tigre que destruye cosechas y mata animales, por parte de campesinos y una "perra maravilla". Quien personifica al jaguar usa una máscara hecha de madera o cuero y un traje de piel moteada. Fernando Horcasitas advierte de las dificultades para caracterizar esta tradición debido a que existen decenas de variantes de danzas del Tigre en México y Centroamérica. El autor asegura que estas danzas tienen raíces prehispánicas. *Vid.* Fernando Horcasitas, "La Danza de los Tecuanes" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 14, 1980. Consultada en línea el 8 de diciembre de 2015: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn14/211.pdf>

<sup>393</sup> Se cree que este monolito escultórico es la representación a escala de un templo o trono, que sirvió a Moctezuma Xocoyotzin. Fue descubierto en 1831 pero se desenterró hasta 1926. Su recuperación impactó el medio intelectual y cultural. En *Ídolos tras los altares*, Anita Brenner escribió que la

interpretación de Caso del monumento -dedicado a la guerra sagrada (el sacrificio de sangre y corazones) para continuar con el movimiento solar-<sup>394</sup> para legitimar y consolidar su interpretación dualista de la Historia de México; es decir, se valió de la dialéctica del símbolo *atl-tlalchinolli* para establecer el sustrato simbólico de la confrontación histórica y la trascendencia en el devenir nacional.<sup>395</sup> En obras subsiguientes, Rivera continuó ahondando en la interrelación de significados cifrados en imágenes cuyo referente iconográfico se encuentra en piezas de la antigüedad indígena, como en la transfiguración del monolito de la diosa Coatlicue en el muro sur del Instituto de Artes de Detroit (1932-1933) y como motivo central del mural *Unidad Panamericana* (1940). José Clemente Orozco creó al personaje zoomorfo de *Las riquezas nacionales* desde una concepción distinta a aquella que afirma la contundencia del pasado labrado en piedra, en el mural que estudiamos, el gesto y la expresividad de las formas serán determinantes.

Orozco creó representaciones que confrontan las imágenes de Rivera. A diferencia del águila posada sobre nopales colocados en un pedestal -que refiere a la Dualidad,

---

extracción del monumento era una señal profética del retorno del “reinado indígena” (*Ídolos tras los altares 1929*, México, Domés, 1983, 9). En 1940, una réplica fue admirada en Nueva York, en ocasión de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*.

<sup>394</sup> Según esta interpretación el águila también es el Sol. Caso, *El Teocalli de la piedra sagrada*, 61-62.

<sup>395</sup> Barbara Braun, “Diego Rivera: Heritage and Politics” en *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1993; Itzel Rodríguez Mortellaro, *El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario. El mural “México Antiguo” (1929) de Diego Rivera en el Palacio Nacional*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

a la fundación de Tenochtitlan o a una genealogía del poder político en México-Orozco mostró el gesto dramático y vital de una bestia capturada en un salto. Precisamente el año en que Rivera comenzó a pintar en el Palacio Nacional, Orozco fijó su posición respecto al uso de imágenes de la antigüedad indígena como fuente artística e ideológica. En una especie de manifiesto publicado en 1929 en Nueva York, titulado “Nuevo mundo, nuevas razas y nuevo arte”, habló de un *nuevo* arte americano que evitaría toda referencia a las viejas tradiciones, indígenas y europeas:

El arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las viejas tradiciones del Viejo Mundo, ni en las tradiciones aborígenes representadas por las ruinas de nuestros antiguos pueblos indígenas. Si bien el arte de todas las razas y de todos los tiempos tiene un valor común –humano, universal- cada nuevo ciclo debe trabajar por sí mismo [...] Dirigirse solícitamente a Europa, inclinarse hurgando entre sus ruinas para importarlas y copiarlas servilmente, no es mayor error que el saqueo de los restos indígenas del Nuevo Mundo con el objeto de copiar con el mismo servilismo sus ruinas o su actual folklore [...] Apoyarse sobre el arte de los aborígenes, sea de la antigüedad o del presente, es seguro indicio de impotencia y cobardía, de hecho, un fraude.<sup>396</sup>

El artista se propuso dar concreción a estos principios en su *Épica de la civilización americana* (1932-1934) en la Biblioteca Baker. Su objetivo fue mostrar una “idea AMERICANA desarrollada en formas americanas, sentimiento americano y, en consecuencia, en estilo americano”.<sup>397</sup> Los murales arraigan la raíz de la “idea americana” en el pasado indígena, cuyas imágenes se desenvuelven en la ambivalencia de la Historia y el Mito. El programa mural da inicio de una forma convencional en términos historiográficos con la migración original, continúa con un sacrificio humano y después concentra la atención en la presencia de

---

<sup>396</sup> “Nuevo Mundo, Nuevas Razas y Nuevo Arte” en *Textos de Orozco*, 44.

<sup>397</sup> “Los frescos de Orozco en Dartmouth” en *Ibid*, 52.

Quetzalcóatl en el mundo indígena, que procura la paz, agricultura y artes en el pueblo, hasta que es obligado al exilio. En la huida, el hombre-dios profetiza el advenimiento de la conquista armada y espiritual. El personaje central de la épica es Quetzalcóatl, quien al final del ciclo vemos transfigurado en Cristo en el panel *Migración moderna del espíritu*, según la pertinente lectura de Jacqueline Baas (Fig. 132).<sup>398</sup> Orozco eligió un inspirado, héroe civilizador y redentor, incomprendido e inmolado, como Prometeo o Cristo.<sup>399</sup> Cuando el artista aclaró en su momento el sentido de su mural dijo: “no es cuestión histórica, sino ideológica. Una historia ideológica del continente americano”.<sup>400</sup> Ideológicamente, el Quetzalcóatl representado por Orozco no pertenece al universo indígena de la antigüedad, es un inspirado *americano* de dimensiones *universales*.

El artista reiteró su desdén a la práctica de recuperación y significación moderna de vestigios arqueológicos en el panel *La religiosidad americana* en los murales del Hospicio Cabañas, donde colocó en “fosas comunes” a esculturas de deidades indígenas y cristianas (Fig. 133). En el mismo edificio, la alegoría del progreso –*Lo científico* o *Progreso*– es clara en este propósito: una gran rueda sobre la tierra, debajo

---

<sup>398</sup> Jacquelyn Baas, “*The Epic of American Civilization: The Mural at Dartmouth College (1932-1934)*” en *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, 146.

<sup>399</sup> González Mello, *La máquina de pintar*, 218-220. El autor habla de las fuentes iconográficas de la figura de Quetzalcóatl, entre ellas la representación como “Moisés” en *Lives en Celebrated Indians* (1849) de Samuel Goodrich y a la figura de Job en los poemas e ilustraciones de William Blake, especialmente en *Europe: a Phrophecy* y en *Las bodas del Cielo y el Infierno*.

<sup>400</sup> “José Clemente Orozco, pintor impar”, entrevista de Orozco con Rafael Heliodoro Valle, *Revista de Revistas*, 1º de septiembre de 1935, 34-37.

de ésta se encuentran estratos compuestos de fragmentos de “ídolos” y elementos arquitectónicos de la antigüedad indígena (Fig. 134). Por supuesto que el artista valoraba el arte antiguo, pero no dudaba en afirmar que éste pertenecía a salas y vitrinas de museos, puesto que esas expresiones artísticas “ya no pueden continuar” por el hecho de que haber desaparecido “los pueblos y culturas que produjeron tales obras”.<sup>401</sup>

### Los animales y el origen del arte

En *Las riquezas nacionales* la imagen del felino que preside la representación evoca al ícono de la tradición indígena americana pero también asume otro nivel de significación por medio de la expresión manifestada en la forma. Esta concepción concurre con las ideas de dos contemporáneos de Orozco, que en otra época fueron sus amigos: Dr. Atl y José Juan Tablada. En 1933 el Dr. Atl afirmaba que “el hombre nació pintando animales” porque su primer “impulso representativo” captó desde el principio las formas de los seres que le eran más cercanos.

El impulso representativo -que nació con el hombre- captó desde los primeros días de la existencia de las tribus primitivas, las formas de los seres más cercanos - los animales - y las fijó sobre el muro de la caverna, o sobre el hueso de una bestia, o sobre una vasija, con una clara visión de la forma, de la masa, de la silueta (...) con visión profundamente definitiva que aparecerá millares de años después, con las mismas características, en las obras de arte de las más potentes civilizaciones.<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> Carlos Rojas Juanco, “Habla José Clemente Orozco” en *Cima. Periódico mensual de Arte y Cultura*, 1-06-6.

<sup>402</sup> Dr. Atl, “El paisaje un ensayo” (1933) *apud* Olga Saenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, El Colegio Nacional, 2005, 611.

Dr. Atl enfatiza la continuidad de la forma y del sentido en la representación de animales de la prehistoria a la civilización. En su opinión, las imágenes zoomorfas más rudimentarias, pintadas por hombres primitivos en las cuevas de Altamira y de la Dordoña, “establecieron la pauta dentro de la cual se escribirían, siglo tras siglo, todas las notas de la visión humana sobre las formas, los movimientos y la fiereza de los animales”.<sup>403</sup> Insiste: el sentido fundamental de éste tipo de representaciones “entre los artistas paleolíticos y los más grandes escultores y pintores de cualquier época” guarda estrecha relación porque “se ha desarrollado siempre igual a sí mismo”. El artista ve en las figuras de animales una inmediatez de expresión que asocia con el instinto humano en su estado natural, primario.

En una línea de interpretación similar, José Juan Tablada disertó en 1939 sobre la representación de animales en el arte azteca. El poeta encontró un hilo conductor entre esas imágenes y otras similares encontradas en diversas culturas de la antigüedad: frescos prehistóricos, arte etrusco, escultura griega clásica, arte funerario de China antigua y relieves asirios.

Fue en la expresión dramática de la fuerza animal donde estos artistas (aztecas) primitivos alcanzaron un grado de excelencia rara vez igualado. Para encontrar un paralelo debemos remontarnos a los frescos prehistóricos en las cuevas de Dordogne y Altamira, donde el mamut monumental, el cambiante bisonte y el furioso jabalí salvaje son creaciones del arte animalista que culminaron siglos después en los graciosos rebaños de Tebas, en los lobos etruscos o en el maravilloso *Caballo de la noche*, esculpido por Fidias en el Partenón. Y debemos buscar en el Lejano Oriente para encontrar en China, en las grandes tumbas imperiales de Manchuria, o en los relieves animales de Asiria, una semejanza en la grandeza y vigorosa fuerza que coronan las creaciones de los hacedores aztecas de animales. Las batallas con leones, los merodeos y las siestas de los

---

<sup>403</sup> *Ibidem.*

grandes gatos, pertenecen a la misma fauna terrible de la de los tigres, águilas y serpientes, que los aztecas esculpieron en basalto y porfirio.<sup>404</sup>

Tablada integra el arte americano antiguo a una genealogía universal y establece como sustrato común la “expresión dramática de la fuerza animal”. Cabe notar que encuentra que las representaciones de animales de diversas culturas pueden equipararse con la “fauna terrible de los tigres, águilas y serpientes” de los aztecas. Murillo y Tablada atribuyen a las imágenes de animales un concentrado sentido dramático. Los dos hombres enfocan su interés en las calidades expresivas que – aseguran- se fijaron en los albores de la humanidad. Esta concepción “primitivista” elude el trasfondo simbólico y cultural de las imágenes. La omisión es notoria, especialmente en el caso de Tablada, que menciona animales con carga simbólica importante en la iconografía antigua mesoamericana, como son el águila, la serpiente y el tigre. En la SCJN, Orozco también supeditó la carga simbólica al gesto expresivo inscrito en la forma. Se infiere que la expresividad del jaguar comunica lo humano, universal y primordial.

### Orozco, el primitivo

*Expresamos lo que vemos y sentimos del mundo que nos rodea, pero no necesitamos informaciones para poder expresarnos. Los salvajes de la Polinesia no necesitan informaciones para producir, como producen, maravillosas obras de arte.*<sup>405</sup>

José Clemente Orozco

---

<sup>404</sup> José Juan Tablada, “Expresiones animales en el arte azteca” (1939) en *Obras completas IV. Arte y artistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana 144), 664.

<sup>405</sup> Rojas Juanco, “Habla José Clemente Orozco”, 1-06-7.

Luis Cardoza y Aragón postuló una perspectiva crítica que habla de la relación *esencial* del “arte primitivo” con la obra de Orozco, en el ensayo que dedicó a su admirado artista –escrito en comunicación con él- en *La nube y el reloj* (1940).<sup>466</sup> Para el crítico, el principio universal presente en el arte de Orozco adquiere el carácter de una tradición propia anclada en la antigüedad indígena. Esta relación no se manifiesta en la forma puesto que las composiciones orozquianas carecen de “reminiscencias directas, académicas, de realizaciones plásticas primitivas, de estilizaciones indígenas”; en cambio, su plástica permite “sentir” la “misteriosa, fuerte presencia indígena que da intensidad y valor universal al arte nuestro”. Para Cardoza y Aragón, Orozco no muestra rastros del “aspecto transitorio” de lo indígena porque el artista construye su pintura “en razón de eternidad”, como un canal de “la caótica presión de aluviones sumergidos en la sangre de México”.

La emotividad de su pintura reside en esa savia tomada de la tierra, del aire de su tiempo. Nunca lo exterior [...] emerge en su pintura [...] Es obra en tradición, enraizada en lo mexicano universal, que no encontró nunca expresión mejor que en lo plástico, en lo místico y en lo mítico precortesiano.<sup>467</sup>

Las conexiones “internas” que Cardoza descubre entre la modernidad artística de Orozco y la tradición precortesiana se enmarcan en la perspectiva del Surrealismo, que dio importancia capital al carácter “irracional” del impulso creativo primitivo.

---

<sup>466</sup> “Carta a Luis Cardoza y Aragón. Guadalajara 10 de noviembre de 1935” en Cardoza y Aragón, *Orozco*, 262-263.

<sup>467</sup> Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México, Landucci, Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 278 y 287.

El primitivismo surrealista se ramifica en distintas épocas, exponentes y posturas; conviene recordar la Exposición Surrealista de Objetos de 1936 en la Galería Charles Ratton en París, que reunió arte no occidental – de África, Oceanía y de la América indígena- con objetos naturales y piezas surrealistas en una suerte de “fraternidad creativa”.<sup>408</sup> Interpretando a Freud, Jung y Lévy-Bruhl, los surrealistas determinaron que las operaciones del “inconsciente” pertenecían a un estado originario del desarrollo humano, antes de la consciencia y del pensamiento racional. De ahí que atribuyeran al pensamiento mítico ancestral una verdad más profunda sobre el mundo que el pensamiento consciente, dependiente de las apariencias y de lo predecible.<sup>409</sup>

En el desarrollo de la visión primitivista de Cardoza y Aragón, fue determinante su contacto con Antonin Artaud, a quien conoció en París en 1922.<sup>410</sup> En 1936, el poeta francés viajó a México con la misión de “buscar una idea nueva del hombre”, depositada en el “secreto de cultura legado por los antiguos mexicanos”.<sup>411</sup> En

---

<sup>408</sup> Daniel Garza Usabiaga, “André Breton, Surrealism and Mexico, 1938-1970. A critical overview” en *Arara*, No. 10, 2011.

<sup>409</sup> Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, 1997, (World of Art), “Chapter five. In search of the Primordial”, 162.

<sup>410</sup> La relación intelectual de Cardoza con Artaud puede leerse en Luis Cardoza y Aragón, *México*, UNAM, 1962; Fabienne Bradu, *Artaud, todavía. Correspondencia de Luis Cardoza y Aragón y Paule Thévenin (1950-1989)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

<sup>411</sup> Antonin Artaud, “Lo que vine a hacer a México” en *Mensajes revolucionarios. Textos sobre México*, México, Editorial Letras Vivas, s/f, 90 y 92. Publicado en *El Nacional* el 5 de julio de 1936. Luis Cardoza y Aragón recopiló los textos de Artaud en su libro *México* (UNAM, 1962).

conferencias dictadas en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, ante la LEAR y en textos publicados en *El Nacional*, Artaud elaboró en torno al “misterio” de la “cultura eterna y unitaria” de México, con apreciaciones que abrevan del Surrealismo y de lecturas esotéricas.<sup>412</sup> Sin ahondar en el pensamiento del poeta, destaco los términos del contraste que establece entre Europa -y Estados Unidos- y México. Dice

La civilización actual de Europa está en quiebra. La Europa dualista no tiene ya que ofrecer al mundo sino una inverosímil pulverización de la cultura [...] Los Estados Unidos no han hecho otra cosa que multiplicar hasta el infinito la decadencia y los vicios de Europa [...] México posee un secreto de cultura, legado por los antiguos mexicanos. Por oposición a la cultura moderna de Europa que ha llegado a una pulverización insensata de formas y aspectos, la cultura eterna de México posee un aspecto único [...] [México lleva] en el interior de sí mismo las antiguas relaciones *anímicas* del hombre y la naturaleza que establecieron los viejos toltecas, los antiguos mayas y todas las razas, en suma, que de siglo en siglo han hecho la grandeza del suelo mexicano.<sup>413</sup>

Artaud añora la primitiva relación *anímica* entre el hombre y la naturaleza, desconocida para la civilización actual. Para él, las fuerzas *internas* de la cultura mexicana permitirán al hombre nuevo recuperar la antigua capacidad de “catalizador del universo”.<sup>414</sup> En una carta a Alfonso Reyes, Artaud habla de “la

---

<sup>412</sup> Enrique Flores, “¿A que vino Artaud a México?” en *Revista de la Universidad de México*, Num. 14, 2005, 7-17. Para adentrarse en el pensamiento y obra de Artaud en México pueden consultarse: Fabienne Bradu, *Artaud, todavía*, y Monique Borie, *Le theatre et le retour aux sources: une approche anthropologique*, Paris, Editions Gallimard, (Bibliothèque des idées), 1989.

<sup>413</sup> Artaud, “Lo que vine a hacer a México”, 92.

<sup>414</sup> *Ibid*, 93. Artaud describe al “catalizador del universo” en los siguientes términos: “la conquista del México moderno y la contribución de capital importancia que pude darnos ahora, consiste justamente en el descubrimiento de las *fuerzas analógicas* por medio de las cuales el organismo del hombre funciona de acuerdo con el organismo de la naturaleza y lo manda”.

absoluta necesidad en que está México de romper con todas las formas de la civilización europea, industrialismo, maquinismo, marxismo, capitalismo y esa terrible forma del capitalismo eterno que es el capitalismo de la conciencia humana, la capitalización de los conceptos y de los datos surgidos del espíritu dualista de Descartes y que han aniquilado el espíritu de la vida". La poesía juega un papel definitivo en la recuperación de la "fuerza antigua" que permitirá la unidad de "naturaleza, mundo, humanidad".<sup>415</sup>

Como Artaud, Cardoza y Aragón entiende que la poesía es el medio privilegiado para canalizar las fuerzas místicas primitivas que reintegrarán la relación de unidad del ser humano con su propia naturaleza y con el mundo, ayudándole a superar la enajenación industrialista y capitalista. El investigador literario José Eduardo Serrato Córdova, estudioso de los matices del interés "primitivista" de Luis Cardoza y Aragón, afirma que éste creía que "la fuerza del subconsciente movía la psicología del artista", un subconsciente colectivo conformado, en México, por el patrón prehispánico.<sup>416</sup> Cito a Cardoza y Aragón.

A través de los siglos vemos modificarse el arte mexicano, pero sin cambiar de carácter, sin alterar su identidad recóndita. [...] siempre encontraremos que un hálito de

---

<sup>415</sup> Alfonso Reyes "Artaud. No se juega infamemente con los Dioses", sección "Documentos" de la *Revista de la Universidad de México*, no. 497, junio de 1992, 6-7. Esta carta fue enviada desde México a Río de Janeiro el 16 de abril de 1936, comentándole a Reyes el asunto que trataría en una conferencia que daría en la LEAR titulada "Revolución universal y el problema moderno".

<sup>416</sup> José Eduardo Serrato Córdova, *Los sueños de la razón. Poética y profética de Luis Cardoza y Aragón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2007, 98.

religiosidad inenarrable, de tremenda necesidad de infinito, llena de vuelo sus expresiones verdaderas.<sup>417</sup>

Serrato explica que para Cardoza el arte de la antigüedad indígena -particularmente del pasado mexica- constituye la piedra de fundación del “verdadero” arte mexicano y sintetiza la “sabiduría” que devolvería al hombre contemporáneo su “humanidad” a través del pensamiento mágico y mítico.<sup>418</sup> En las páginas de *Apolo y Coatlicue. Ensayos de espina y flor* (1944), el poeta reflexionó sobre el papel del arte primitivo como recurso de renovación moderna, también asumió el interés de su generación por la monumental Coatlicue como ícono expresivo fundamental de la cultura mexicana.

En el arte de los pueblos primitivos encontramos verdad y encontramos mucho de lo que desconsolada y desesperadamente persigue nuestro espíritu. [...] Ningún libro moderno, ninguna prolija explicación erudita puede restituirme el mundo primitivo de Anahuac como lo hace, instantánea y prodigiosamente, la Diosa de la Tierra y de la Muerte: Coatlicue.<sup>419</sup>

En la segunda mitad de los años treinta, Luis Cardoza postuló una identidad de expresión poética entre “las antiguas corrientes paganas” y la “seria cultura moderna” de José Clemente Orozco, que lograba preservar “la fuerza impremeditada y fresca de nuestra mentalidad primitiva”.<sup>420</sup> Cardoza resume la

---

<sup>417</sup> *Ibid*, 104. Cita tomada de Luis Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue. Ensayos de espina y flor*, México, Serpiente Emplumada, 1944, 13.

<sup>418</sup> *Ibid*, 104 - 105.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, 278 y 282.

emoción, dramatismo y concepto trágico de savia ancestral que encuentra en la obra de Orozco en una comparación: “Orozco es de la misma familia de escultores que tallaron la Diosa de la Muerte”.<sup>421</sup>

A diferencia del Dr. Atl y de José Juan Tablada, que señalan la universalidad del impulso expresivo manifiesto en las formas más arcaicas, incluso prehistóricas, Cardoza asume la pervivencia de la “América primitiva” en la expresión poética y vital del pensamiento mítico, aludiendo en particular a la cultura mexicana; aborda la “poesía” en la obra de Orozco vinculándola con el legado “primitivo”.

La atrocidad de Orozco tiene algo muy particular que nos recuerda el barroquismo sangriento de nuestras tribus primitivas. Hay algo formal y algo intensamente espiritual, cierto sadismo desesperado y amargo, que se me antoja que viene de muy lejos. Su lirismo y su austeridad son los de la raza, con no sé qué de ese sabor oriental que hay siempre en nuestras máscaras, en nuestros ídolos, y ese carácter violento, elocuente, torturado y fatal, nacido sobre las rodillas de la muerte.<sup>422</sup>

Al tenor de otros intelectuales de esta época, Cardoza caracteriza al caso mexicano integrando raza, espiritualidad y pulsión de muerte. El nuevo humanismo, del que Orozco es un destacado exponente según su crítico, se nutre de formas culturales previas a la modernidad; la poesía es el medio mediante el cual Orozco “logra alzarse hasta ese estado de comunión universal”. Cardoza destacó que la modernidad de Orozco lograba una expresión universal fincada “en lo plástico, en

---

<sup>421</sup> *Ibid*, 280.

<sup>422</sup> *Ibid*, 282.

lo místico y en lo mítico precortesiano”.<sup>423</sup> Entiendo la importancia que el poeta y crítico guatemalteco concede a “lo mítico” a partir de algunos aspectos de la teoría del “pensamiento mítico” desarrollada por Ernst Cassirer durante las décadas del veinte al cuarenta del siglo XX. Este filósofo cifró la especificidad del ser humano en la necesidad de conocer el mundo, en su conciencia del espacio y del tiempo y especialmente en el desarrollo de una inteligencia e imaginación simbólicas, que se expresan en el lenguaje, el mito, el arte, la religión, la historia y la ciencia.<sup>424</sup>

Cassirer niega la concepción del ser humano como *animal racional* porque considera que la razón es inadecuada para abarcar las formas de la diversidad y riqueza de la vida cultural humana. Según el filósofo, el mito – desprovisto de “rima y razón”- desafía las categorías fundamentales de pensamiento debido a que su lógica es inconmensurable con todas las concepciones de verdad empírica o científica.<sup>425</sup> Coincide con Lucien Lévy Bruhl en que el mito forma parte del pensamiento prelógico, que no entiende las causas lógicas ni empíricas sino las “místicas”.<sup>426</sup> Para

---

<sup>423</sup> *Ibid*, 306 y 278.

<sup>424</sup> En la Universidad de Hamburgo trabajaban lado a lado Aby Warburg, Ernst Cassirer y Erwin Panofsky (Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago, University of Chicago Press, 2013). Cassirer se exilió a Estados Unidos en 1933 y once años después la Universidad de Yale publicó *Essay of Man (Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945), un libro donde el filósofo se dio a la tarea de resumir y actualizar los temas principales de su obra magna, *Filosofía de las formas simbólicas*, escrita entre 1923 y 1929 cuando trabajaba en la Universidad de Hamburgo.

<sup>425</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, (Colección Popular, 41), 113.

<sup>426</sup> *Ibidem*.

Cassirer, el más estrecho parentesco del mito se da con la poesía y su mayor antagonismo con el pensamiento científico.

Cuando el pensamiento científico pretende describir y explicar la realidad tiene que emplear su método general, que es el de clasificación y sistematización. La vida es dividida en provincias separadas que se distinguen netamente entre sí; los límites entre el reino vegetal, el animal y el humano, fundamentales e imborrables. Pero la mentalidad primitiva los ignora y los rechaza. Su visión de la vida es sintética y no analítica; no se halla dividida en clases y subclases. Es *sentida* como un todo continuo que no admite escisión, ni distinción tajante. Los límites entre las diferentes esferas no son obstáculos insuperables sino fluyentes y oscilantes; no existe diferencia específica entre los diversos reinos de la vida. Nada posee una forma definida, invariable, estática; mediante una metamorfosis súbita, cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa. Si existe algún rasgo característico y sobresaliente del mundo mítico, alguna ley que lo gobierna, ésta es la metamorfosis.

La *fluidéz* del mito permite la interrelación de las esferas –reino vegetal, animal y humano- y la metamorfosis súbita: *cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa*. Para el mito no existe la naturaleza empírica o científica. El mundo es dramático, “de acciones, de fuerzas, de poderes en pugna”. De ahí que la percepción mítica se encuentra impregnada de cualidades emotivas: “Los objetos son benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores o atrayentes o amenazadores y repelentes”.<sup>427</sup> Esta concepción dramática de las cosas es un aspecto fundamental del pensamiento mítico que mantiene su “fuerza original” en la vida del hombre civilizado. El filósofo recuerda constantemente la cercanía que encuentra entre la mentalidad prelógica del hombre primitivo y “nuestra propia vida cultural”. La obra de Bronislaw Malinowski (*The Foundations of Faith and Morals*, 1936) sirvió a

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, 119 - 120.

la teoría de Cassirer para sustentar la legitimidad del mito como parte esencial de la experiencia humana y para concluir que éste se usa específicamente allí “donde falla el conocimiento”.<sup>428</sup> Por eso es un error intentar explicar al mito como una alegoría de una verdad teórica o moral. Su sustrato no es de pensamiento sino de sentimiento: la vida “es *sentida* como un todo continuo que no admite escisión, ni distinción tajante”.

La creencia del pensamiento mítico en la unidad de la vida es tan fuerte que no reconoce diferencias que para el hombre moderno parecen innegables e insalvables, como el tiempo y la muerte.<sup>429</sup> El presente, el pasado y el porvenir se funden entre sí y la comunicación entre los vivos y los espíritus de los muertos forma parte de la vida. El filósofo lamenta que el desprestigio del pensamiento mítico comience cuando surgen las grandes religiones monoteístas en las que la primitiva mitología es superada por una fuerza ética que sólo reconoce el problema del bien y el mal y la naturaleza es vista en el espejo de la vida moral.<sup>430</sup> El orden universal, eterno, inviolable, impuesto por el Creador gobierna el mundo y la naturaleza es abordada desde el lado racional, dejando a un lado el impulso emotivo. La idea de una ética universal sustituye el sentimiento primitivo de una solidaridad natural de la vida.

Cuando Cassirer desarrolla el asunto de la consolidación de la religión, con la

---

<sup>428</sup> Malinowski citado en Cassirer, *Antropología filosófica*, 125.

<sup>429</sup> *Ibid.* 128.

<sup>430</sup> *Ibid.* 153.

consecuente supeditación del mito a sistemas de explicación, su argumento trasluce una sensación de pérdida. Su revaloración del mito en los términos planteados proyecta la esperanza de regeneración de la cultura moderna, un camino de regreso a la solidaridad entre el hombre, su realidad y el mundo. Esta apreciación de la importancia del mito en la vida humana se identifica con otras experiencias creativas contemporáneas, como es el caso de artistas asociados al Surrealismo o bien en diálogo con éste, que produjeron obras plásticas y publicaciones hacia fines de los años treinta y principios de los cuarenta, como Wolfgang Paalen, así como de exponentes de la Escuela de Nueva York, como John Graham y Adolf Gottlieb, entre otros.

Luis Cardoza y Aragón sitúa en el misticismo indígena antiguo la fuerza del sentido dramático que Orozco imprime a su mundo plástico; por medio de este dramatismo el artista es capaz de “devolver” al ser humano el “sentimiento” de la unidad original con el mundo natural y con su propia “verdad”. Cassirer atribuye al mito primitivo esta capacidad de reencuentro con la experiencia humana esencial, ininteligible en términos de los parámetros de una visión racional pero enteramente afín a la poesía. Al filósofo le seduce la idea de que la mentalidad primitiva rechace la división de la vida “en provincias separadas que se distinguen netamente entre sí: los límites entre el reino vegetal, el animal y el humano, fundamentales e imborrables”.<sup>431</sup>

---

<sup>431</sup> *Ibid*, 126.

Tanto para Cardoza y Aragón como para el propio José Clemente Orozco, la expresión sintética y continua de aquello que la razón separa es fundamental en la experiencia artística moderna. Una visión artística de esta aspiración se encuentra en *Las riquezas nacionales*, donde lo mineral, vegetal, animal y humano, el pasado y el presente, interactúan con la fluidez del todo indiferenciado descrita por Cassirer cuando habla del pensamiento mítico primitivo. En este escenario, el animal que salta invita a entender su imagen en su sentido *mítico*, es decir dramático y primario, como expresión de la unidad del ser humano con el mundo.

En este contexto, se destaca la personificación del cobre en el mural *Las riquezas nacionales*. Éste tiene un carácter distinto al de las configuraciones de la plata, el oro, el hierro y el petróleo. El cobre emite ecos primitivistas y se presenta como un ente *vivo*, fuerte, íntegro; en abierto contraste con sus compañeros subterráneos. En los bocetos de ese personaje se aprecia que el pintor configuró y reconfiguró una faz de carácter primitivo (Figs. 13 a 15). Hay estudios de este personaje donde las líneas del rostro se sintetizan casi hasta la abstracción; sin embargo, este ejercicio no llegó al muro, donde se reconoce una marcada asociación entre estilo y etnicidad.<sup>432</sup> Un testimonio de la época, que involucra al personaje cobrizo en una síntesis primitiva semejante a la planteada por Cassirer, en términos de una fluidez esencial entre la

---

<sup>432</sup> En dos reseñas publicadas en *La Prensa* en 1941: “Indignación por los frescos de la Suprema Corte” (10 de mayo) y “Los frescos de la Suprema Corte siguen dando lugar a discusiones” (12 de mayo), se identifica al cobre como uno de “nuestros indios”; Bernard Myers también lo entendió así: “the dignified and impressive Copper [...] is suggesting in a general way the ancient Pre-Spanish inhabitants in Mexico” Myers, *Mexican Painting in our Time*, New York, Oxford University Press, 1956, 192.

naturaleza y el ser humano, se debe a un amigo cercano de Orozco: José Pijoan. Pijoán publicó una reseña sobre los murales de la SCJN en el periódico *Excélsior*, en octubre de 1941, donde dice:

Son aborígenes, son autóctonos y raciales; pero no como los cachivaches para turistas, sino con el espíritu de esta tierra que está en las nubes, en las montañas, en los árboles y en las gentes. Los frescos de Orozco en el Palacio de Justicia son el remate de toda su obra. La gigantesca alma del gran pintor mexicano ha tenido que estar incubando por largos años su último estilo<sup>43</sup>

En el ámbito del medio intelectual neoyorkino de estos años, el crítico Walter Pach también fue proclive a entender la modernidad de Orozco en términos de una cercanía con la “fuerza ancestral”. En ocasión de la participación de Orozco en la muestra *Twenty Centuries of Mexican Art*, celebrada en el MoMA en 1940, Pach encontró en el mural portátil *Dive Bomber and Tank* la pervivencia del pasado ancestral americano.

José Clemente Orozco pintó durante la exposición un fresco cuyo tema rivalizó con los periódicos más recientes por su comentario sobre la tragedia que vivimos, mientras que por su comprensión de los elementos eternos del hombre, siguió con el mensaje de los más antiguos mexicanos.<sup>44</sup>

En congruencia con el guión curatorial de *Twenty Centuries*, así como con la expectativa de gran parte de los visitantes de la exposición, Pach señaló una continuidad atemporal entre el arte mexicano y el pasado indígena antiguo. En el

---

<sup>43</sup> José Pijoán *apud* Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*, 192.

<sup>44</sup> Walter Pach, “Arte mexicano en Nueva York” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. II, Núm. 6, 1940, 5.

caso de *Dive Bomber*, el crítico subraya la capacidad del artista de comprender “los elementos eternos del hombre” aportados por los “más antiguos mexicanos”. Nuevamente, se reconoce que la potencia artística de Orozco reside en una *expresión* más bien poética cuyas raíces se hunden en un tiempo remoto.

Las perspectivas de Pach y de Cardoza y Aragón deben distinguirse de la concepción nacionalista mexicana -legitimada mediante un enfoque antropológico, así como por explicaciones de corte esencialista- que sostiene la existencia de continuidades culturales entre el pasado indígena y el presente del México moderno.<sup>435</sup> Diego Rivera fue el más importante creador de este tipo de significados desde el arte. Comenzó a plasmar sus ideas en los murales de la Secretaría de Educación Pública y en su primer mural del Palacio Nacional, dedicado al México antiguo y para 1940 esta convicción seguía vigente en su obra según se ve en el mural *Unidad Panamericana*.

El discurso de Rivera acerca del “Renacimiento mexicano” afirma que la tradición artística del mundo prehispánico se mantuvo viva en el arte popular y se “retransmitió” en las obras de ciertos artistas, entre los que se cuenta el propio

---

<sup>435</sup> La idea de un *continuum* cultural fue impulsada por Manuel Gamio en *Forjando Patria* (1916), donde brinda argumentos para liberar a los indígenas del determinismo biológico y buscar la forma en que este grupo social contribuyera al proyecto nacional. La revaloración del mundo indígena permitió a Gamio fijar a la cultura como parámetro de la grandeza nacional –no obstante, su apego a la categoría de raza- y con ello contribuyó a sentar las bases ideológicas de una renovada identidad nacional. Uno de los aspectos esenciales que reconoció como aportación del indígena a la cultura nacional fue el “sentimiento estético”.

Rivera.<sup>436</sup> Su concepción de “artista nacional” asumió un vínculo directo con el arte prehispánico –particularmente la estatuaria- y sus formas, una relación posible dentro de la idea de un México esencial. Para ilustrar este punto: Rivera declaró en una entrevista que sus dibujos y los códices indígenas se parecían “como una tuna a otra tuna porque son frutos del mismo nopal mexicano”.<sup>437</sup> En la obra de Rivera, la interpretación moderna de íconos sagrados de la antigüedad indígena –Xochipilli, Coatlicue, Tlaloc, Tlazolteotl, el símbolo de la guerra sagrada, serpientes, jaguares, entre otros- así como la representación de prácticas culturales de la población mexicana, contribuye a afirmar la continuidad cultural comprendida en la idea posrevolucionaria de nación mexicana. En la apropiación de imágenes de la antigüedad, Rivera procuró guardar una cierta coherencia significativa entre el modelo original y su interpretación porque su argumento se fundaba en que existía un hilo conductor que unía el pasado y el presente.

En 1947, José Clemente Orozco denominó al enfoque temático representado por Rivera como “indigenista”, reconociendo que asumió dos formas: “arcaizante y folklórica pintoresca, el olimpo tolteca o azteca y los tipos y costumbres del indígena actual”.<sup>438</sup> En su revisión del muralismo, Orozco es crítico con la recuperación de –en sus palabras- “imagería anticuada”, que incluye símbolos del siglo XIX,

---

<sup>436</sup> Entrevista de Alfredo Cardona Peña a Diego Rivera en *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera 1949-1950*, México, B. Costa Amic editor, 1965, 139 - 142.

<sup>437</sup> *Ibid*, 38.

<sup>438</sup> “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en los últimos 25 años” en *Textos de Orozco*, 81.

propaganda socialista e iconografía cristiana e histórica. En su opinión, la repetición de “antiquísimos símbolos” –como los de la “burguesía enemiga del progreso”- resulta ser tan inofensiva “como la serpiente emplumada”.

Todo modernizado muy superficialmente; si acaso fusiles y ametralladores en lugar de arcos y flechas; aeroplanos en lugar de ángeles; bombas voladoras y atómicas en lugar de la maldición divina y un confuso y fantástico paraíso en un futuro muy difícil de precisar.<sup>439</sup>

Orozco esquematiza la práctica de resignificación simbólica de imágenes de cualquier tradición (prehispánica, cristiana, revolucionaria), demeritándola si se trata de “sustitución” iconográfica y temática. Este comentario descubre sutilmente la forma en que Orozco entendía las canteras tradicionales de imágenes, que él también utilizó en sus obras: se desacredita al símbolo unívoco para validar la ambigüedad e indefinición alegórica. Orozco buscó trascender la “superficialidad” de las imágenes para acceder a lo perdurable que no tiene *un* significado. Así lo narró en sus memorias publicadas en la década de los cuarentas, recordando las visitas que realizó con Jean Charlot al Museo Nacional, cuando iban al encuentro del arte prehispánico.

Íbamos con [Charlot] a visitar el salón del Museo de Arqueología, donde se exhiben las grandes esculturas aztecas, las cuales lo impresionaron profundamente y hablábamos por largas horas acerca de aquel arte tremendo que llega hasta nosotros y nos sobrepasa, proyectándose más allá del presente.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> *Ibid*, 81-82.

<sup>440</sup> Orozco, *Autobiografía*, 62.

Para Orozco, el impacto de un “arte tremendo” es propio de una expresión artística de validez atemporal. Con sus matices críticos, Pach y Cardoza atribuyen a Orozco esta característica, que hacen confluir con la valoración de la tradición arcaica. Desde sus perspectivas ideológicas, Tablada y el Dr. Atl también creyeron en la expresión atemporal: la sensibilidad plasmada en la representación de animales durante la prehistoria no es cualitativamente distinta a la que se ha manifestado a través del mismo asunto a lo largo de la historia del arte. En este conjunto de posturas cabe notar dos aspectos: por un lado, se asume que la expresión artística revela un lado “auténtico” de la condición humana; por el otro, que lo perdurable y “universal” de la potencia artística “primitiva” radica en su “dramatismo” por encima del significado.

#### Naturaleza y civilización / Instinto y humanismo

En los proyectos preliminares de *Las riquezas nacionales*, Orozco postuló la representación en base a dicotomías en las que el jaguar es la piedra clave. En la composición, el felino brinca hacia el costado izquierdo del rectángulo mientras el resto de los elementos se organizan en diagonales hacia el lado opuesto. En cuanto a significado, la potencia vital del animal contrasta con personajes u objetos artificiales o inertes; el felino se distingue como “naturaleza” e “instinto” ante entes mecánicos y antropomorfos e íconos culturales e ideológicos.<sup>41</sup> La versión final del mural desechó o modificó algunos elementos pero mantuvo intacta la tensión de contrarios entre la figura zoomorfa y los personajes subterráneos: libertad / opresión,

---

<sup>41</sup> Entre los que se encuentran garras mecánicas, una corona monárquica, rascacielos, banderas, chorros de petróleo, bustos y esculturas grecolatinas, un hombre sometido, un esqueleto.

dinamismo/inercia, vitalidad/muerte, carne/metal, naturalidad/artificio, instinto/cultura.

La representación del animal como ícono antagonista de la modernidad tecnológica, progresista y materialista tiene cabida en el marco del abanico primitivista de la vanguardia artística de inicios del siglo XX, en obras de Kandinsky, Klee, Macke, Picasso, Chagall, entre otros. Franz Marc (1880-1916) fue el artista paradigmático de esta temática. Desde 1910, Marc se dedicó a pintar animales - caballos, vacas, venados, perros, gacelas, burros, monos, gatos, jabalíes, zorros, tigres- en un cubismo que tendió a la abstracción y presentados según un particular simbolismo cromático, desarrollado en cercanía con Wassily Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*, 1912). Las pinturas de Marc destacan la conexión vital y orgánica entre animales y naturaleza;<sup>442</sup> la integración armónica de colores y formas comunican la *unidad emocional* del mundo natural y encauzan la intención expresiva de sus obras a transmitir dignidad, serenidad y –a decir de Marc- pureza intacta (Fig. 135). En una carta enviada desde el frente de guerra en 1915 escribió,

el sentimiento vital virginal del animal había de despertar todo lo bueno que hay en mí [...] Ya muy temprano, el ser humano me pareció “feo”; el animal me parecía más bello, más puro.<sup>443</sup>

Como en el Romanticismo, Marc decidió distanciarse de la realidad humana y

---

<sup>442</sup> Otros artistas suscribieron la idea de reestablecer la conexión primordial, y espiritual, entre el ser humano y la naturaleza, como Kandinsky, Emile Nolde, Otto Dix, Paula Modersohn-Becker, los rusos Mikhail Larionov y Marc Chagall. Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1994, 141.

<sup>443</sup> Susanna Partsch, *Franz Marc*, Benedikt Taschen, 1992, 38.

encontrar la espiritualidad en el mundo natural: “sentir de modo panteísta el temblor y el bullir de la sangre en la naturaleza, en los árboles, en los animales, en el aire”.<sup>44</sup> Su intento de percibir “la esencia absoluta que vive detrás de las apariencias que vemos” se ha interpretado como una reacción crítica a la época inquietante y fragmentada que vivió, durante el preludio y estallido de la gran guerra europea; una circunstancia que llevó a su generación a imaginar alternativas a la “pesadilla del materialismo”.<sup>45</sup> Cuando Paul Klee supo de la muerte de Marc, escribió en su diario: “Hacia los animales se hace humano”.<sup>46</sup> La sabiduría intuitiva y emotiva que Marc asignó a sus representaciones de fauna y naturaleza se inscribe en el contexto del valor que su medio intelectual y artístico concedió a la idea de que la “experiencia primordial” permitía contactar con el núcleo *auténtico* del ser humano. Las concepciones “primitivistas” de los expresionistas alemanes tienen un antecedente en la crítica cultural de los 1890s, que ejerció una resistencia “anti-moderna” al industrialismo, el liberalismo económico y la expansión de la vida urbana, estableciendo tensiones entre la espiritualidad humana, entendida como *primaria*, y la sofisticación racional de la civilización.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid*, 40.

<sup>45</sup> Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, 144 y 145. La frase “pesadilla del materialismo” es de Wassily Kandinsky.

<sup>46</sup> Partsch, *Franz Marc*, 41.

<sup>47</sup> Gill Perry, “Primitivism and *Kulturkritik*: Worpswede in the 1890s” en *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry, New Haven and London, Yale University Press, 1993, 34 - 36. Entre los autores influyentes de esta etapa, Perry menciona al sociólogo George Simmel, el historiador del arte conservador Julius Langbehn, el anarquista Eric Mühsam y, especialmente, los escritos de Friedrich Nietzsche.

Los animales pintados por Franz Marc habitan el reino perdido por el ser humano moderno, aquel donde los seres viven en contacto íntimo con su naturaleza intuitiva-emocional y en una armonía dinámica con su entorno natural, como aprecia en la obra *Tres gatos*, de 1913 (Fig. 136). Esta imagen se aparta de la cruda realidad “externa” que vivió Marc -enrolado voluntariamente en el ejército en 1914 y muerto dos años después en la Batalla de Verdún- y apela a otra realidad: la de las cualidades emocionales y espirituales en las que el ser humano puede reconocerse.

La representación del felino en la SCJN comprende, como los animales de Marc, una oposición cualitativa entre el animal y los preciados objetos de la modernidad económica y tecnológica. El contraste más notorio del mural se da precisamente entre el jaguar que salta y el despojo metálico de la personificación del hierro. Pero la finalidad retórica de Orozco es muy distinta de la armonía panteísta de Marc porque su propuesta de arte público requiere que una sola escena presente la dialéctica de la experiencia humana moderna: la descomposición moral que acecha en la racionalidad progresista y materialista –agudizada por la guerra y el militarismo- y el impulso vital, intuitivo y primordial, de carácter antimoderno. Durante la década de los años treinta, Orozco generó representaciones que muestran una visión crítica de las nociones de máquina y progreso, como puede verse en Dartmouth College, el Palacio de Bellas Artes y en el Hospicio Cabañas.<sup>48</sup> En estos

---

<sup>48</sup> González Mello, “El Dartmouth College” y “El Palacio de Bellas Artes”, en *La máquina de pintar*, 207-257. En estos capítulos el autor analiza a la máquina en la pintura de Orozco. En particular, es esclarecedor su interpretación del comentario del humanista Lewis Mumford a los frescos de la biblioteca Baker.

murales, hay una oposición entre máquina y cuerpo humano. En la SCJN, a la decadencia y muerte expresadas en la materialidad y fragmentación se opone el gesto vital, instintivo, del animal representado en *Las riquezas nacionales*.

En la época en que Orozco pintó este mural, el *instinto* constituía un tópico de la filosofía contemporánea. Henri Bergson lo había revalorado desde principios de siglo XX como uno de los medios para el (auto)conocimiento humano.<sup>449</sup> A finales de los años treinta el filósofo Samuel Ramos recurría a los planteamientos de Bergson para proponer una antropología filosófica que sirviera de base a un nuevo humanismo. Ramos analizó el malestar existencial humano a partir de la noción de dualidad, persistente en la historia del pensamiento filosófico, que “separa en dos terrenos lo espiritual y lo material”.<sup>450</sup> Entendió la tensión entre estos dos paradigmas como “la pugna entre civilización y cultura”.<sup>451</sup> Conforme se desarrolla la civilización, el hombre proyecta su existencia impulsado por un “principio material” que lo lleva a experimentar posibilidades de acción insospechadas: “Un nuevo tipo de hombre se yergue orgulloso y dominador, despreciando la antigua moralidad, ansioso de expansionar la vida de su cuerpo”. Pero si el ser humano se entrega por completo al

---

<sup>449</sup> Especialmente en su obra *Evolución creativa*, 1907. Para saber más acerca del papel de la filosofía de Bergson en el arte, contamos con el libro de Mark Antiff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, 1993.

<sup>450</sup> Samuel Ramos, *Hacia un nuevo humanismo. Programa de una antropología filosófica*, México, La Casa de España en México, 1940, 9.

<sup>451</sup> *Ibidem*. Su explicación remonta el sentido espiritual de la vida al pensamiento griego y cristiano; mientras que el sentido material se revela al hombre a medida que avanza el conocimiento de la naturaleza.

mundo exterior se convierte en un autómeta: la conciencia por lo material desplaza “la vida del alma”. Según Ramos, la crisis humanista sobrevino cuando el hombre se convirtió en dominado en vez de dominador.

La civilización ha despojado al individuo de su libertad; aprisiona su espíritu con múltiples ligaduras y le impone una personalidad extraña. La voluntad propia del individuo, sus sentimientos, sus aspiraciones, su vocación, sus fuerzas se vuelven impotentes bajo la máscara que le ha puesto el mundo exterior.<sup>452</sup>

Por su parte, la facción “espiritual” tampoco planteaba una salida al conflicto del desequilibrio existencial humano porque –según el filósofo- el ascetismo espiritualista desconocía los valores de la realidad concreta y negaba los impulsos vitales. Ramos propuso un *nuevo humanismo* que fuera capaz de reestablecer la armonía a partir de una “nueva valoración del ser humano” y que -como lo planteó Bergson en *Materia y memoria* (1896)- trascendiera el dualismo materia-espíritu. Su propuesta consideró un reencuentro con el *instinto*: “dignificar el instinto, librarlo de la injusta condenación del ascetismo espiritualista”; para ello, remitió a la filosofía de Dilthey, Nietzsche y Bergson.<sup>453</sup> Éste último desarrolló un “método intuitivo” para aprehender integralmente la experiencia humana, en él planteó dos caminos para actuar en y conocer el mundo exterior: el instinto y la inteligencia.<sup>454</sup>

En su *Evolución creativa* (1907), Bergson explicó que el instinto ofrecía la posibilidad

---

<sup>452</sup> *Ibid*, 21.

<sup>453</sup> *Ibid*, 16. En el capítulo “La valoración de los instintos” menciona también a Ortega y Gasset, 73.

<sup>454</sup> Leonard Lawlor and Moulard Leonard, Valentine, “Henri Bergson”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/entries/bergson/> “3. The method of intuition”. Consulta 25 mayo de 2015

al ser humano de conocer la esencia del impulso vital, aquello que comparte con otras formas de vida. A la inteligencia, por otro lado, le otorgó una orientación pragmática y analítica, que permite al hombre conocer la materia inerte y fabricar instrumentos (*homo faber*). Según este enfoque, en cada ser inteligente sobrevive una partícula de instinto que lo hace coincidir, aun parcialmente, con el impulso vital original. Cuando instinto e inteligencia se complementan dan lugar a la *intuición*, la experiencia que consiente el conocimiento profundo e integral del mundo y de uno mismo.<sup>455</sup>

Samuel Ramos -quien asumió al hombre como “un crucero en que se juntan varias categorías del ser”- entendió el problema de la antropología filosófica en determinar de qué manera los elementos particulares del hombre se integran en una unidad, qué relaciones hay entre ellos y cuál es la estructura esencial que forman.<sup>456</sup> La misión del nuevo humanismo, impulsado por el filósofo mexicano, consistía en lograr una conciencia más justa de los valores originales del hombre. El instinto se contaba entre los valores recuperados.

Muchos siglos de una cultura religiosa y filosófica inclinada parcialmente a favor de los valores del espíritu creó un prejuicio moral en contra del instinto, que era considerado una impureza del hombre como una fuerza maligna opuesta a todos los designios superiores. El progreso de la cultura se juzgaba posible sólo mediante el aniquilamiento y expulsión de toda influencia instintiva del campo de la vida. En la actualidad este problema es juzgado con otro criterio y los valores del cuerpo, que es el órgano de los

---

<sup>455</sup> *Ibidem*.

<sup>456</sup> Ramos, *Hacia un nuevo humanismo*, 68 y 72.

instintos, tienden a recobrar sus derechos legítimos.<sup>457</sup>

Ramos retoma a Ortega y Gasset cuando distingue tres estratos fundamentales en la arquitectura humana: Vitalidad, Alma y Espíritu. En la base o cimiento de toda persona humana se encuentra – en términos de Ortega- el “alma corporal” o “Vitalidad”, a la que pertenecen “los instintos de ofensa y defensa, de poderío y de juego, las sensaciones orgánicas, el placer y el dolor, la atracción sexual, la sensibilidad para los ritmos”. Cada ser humano tiene una fuerza vital rebosante o deficiente, sana o enferma. Ramos considera que, aunque hay seres humanos que viven principalmente desde su vitalidad - “los niños y los salvajes”-, la mayoría de las personas la experimentan “cuando el individuo se olvida de su yo y se encuentra como fundido con el resto de la Naturaleza”. Otros dos territorios separados, que se encuentran en las profundidades del ser humano, son el alma y el espíritu.<sup>458</sup> El pensador declara que la nueva filosofía busca afanosamente el contacto con la realidad, para servir a la vida del ser humano en su momento contemporáneo de catástrofe humanitaria. De ahí que la filosofía haya restaurado “ciertos valores genuinamente humanos, pero esta vez sobre bases positivas”.<sup>459</sup>

El hombre no es ni exclusivamente un ser material, ni tampoco espíritu puro. [...] El espíritu no podría vivir sin el complemento de las fuerzas materiales. Sólo las capas inferiores del hombre tienen ímpetu, fuerza de realización, que a veces el espíritu puede sublimar, canalizar en dirección de sus propósitos. Toda obra espiritual efectiva es fruto de cooperación de elementos opuestos: un ímpetu ciego, pero enérgico, una dirección espiritual, pero impotente. Los mejores momentos de la vida histórica son aquellos en

---

<sup>457</sup> *Ibid*, 73.

<sup>458</sup> *Ibid*, 79-80.

<sup>459</sup> *Ibid*, 149.

que esas dos porciones del hombre se unifican y actúan en consonancia.<sup>460</sup>

Sólo por medio de la acción vital, instintiva e impetuosa, el ser humano civilizado tendrá la “fuerza de realización” para llevar a cabo su obra espiritual. Esta síntesis constituye propiamente la vida humana. Lo contrario –dice Ramos- “significa la muerte”.

La perspectiva planteada por el filósofo señala al arte y a los “espíritus más esclarecidos” como el medio idóneo para “revelar” al ser humano sus propias regiones subterráneas.<sup>461</sup> Aunque se sabe de la identificación de Ramos con la obra de Diego Rivera, a la que dedicó sendos textos, es justo notar que José Clemente Orozco coincidiría con los planteamientos del filósofo en algunos puntos de su llamado a un nuevo humanismo. La representación antropomorfa de los entes del subsuelo de *Las riquezas nacionales* alude al ser humano que ha rebajado el nivel de su existencia para someterse a la servidumbre del materialismo. Paradójicamente, el personaje que escapa al destino infrahumano es un jaguar. Un animal salvaje que se mueve por instinto. El *instinto* que, en principio, se circunscribe al campo de la biología, adquiere en esta obra una dimensión filosófica y humanista. El instinto aporta vitalidad, acción, impulso. Todos ellos ingredientes del *nuevo humanismo* propuesto por la filosofía contemporánea a la que alude Ramos, una que busca brindar una idea integral del ser humano, incluyendo valores o estratos hasta entonces negados o menospreciados o que se consideran superados por la

---

<sup>460</sup> *Ibid*, 151.

<sup>461</sup> *Ibid*, 23 y 27.

civilización.

La cultura americana es universal

Una preocupación constante de Orozco fue crear imágenes que expresaran a la cultura americana. Esta búsqueda dejó huella en sus reflexiones y obra realizada en México y Estados Unidos. Recordemos que en 1929 el pintor meditaba acerca de la identidad del “arte del Nuevo Mundo”, negando la posibilidad de “copiar servilmente” a Europa o saquear los “restos indígenas”.<sup>462</sup> El historiador Edmundo O’Gorman supo ver esta obsesión del pintor y a mediados de los años cuarenta se preguntaba “de qué modo y en qué sentido [los cuadros de Orozco] podían vincularse con la gran tradición histórica, hoy por hoy tan ambiguamente conocida, tan menospreciada, del hombre de América, de nuestra América, la América hispana”.<sup>463</sup> Para O’Gorman, Orozco es un “hombre de América” que ha pintado la “dolorosa verdad” de nuestra historia, la muerte y la discordia americanas, así como su “esperanza”. El historiador explica que, a diferencia de Norteamérica, que se debate en el dilema histórico de “ser o no ser Europa”, la identidad de la América hispana se resume en una paradoja: “una lucha entre dos conceptos distintos y aun contrarios. Nuestro ser histórico se da entre un ser Nuevo Mundo y un no serlo, entre un ser América y un no ser América”. Este enigma, dice O’Gorman, es el “fiel

---

<sup>462</sup> “Nuevo Mundo, Nuevas Razas y Nuevo Arte” en *Textos de Orozco*, 44.

<sup>463</sup> Edmundo O’Gorman, “José Clemente Orozco y la gran tradición de nuestra América” anexo documental en Renato González Mello, “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco” en *El arte en México: autores, temas, problemas*, Rita Eder, coordinadora, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, 2001 (Biblioteca Mexicana Serie Arte), 298.

reflejo del modo auténtico de nuestro ser” y Orozco pudo expresarlo a través de sus imágenes: “quizá la expresión estética sea la única capaz de aprehender y comunicar de un solo golpe la contradicción irreductible que somos”.<sup>464</sup>

El artista realizó una interpretación del “Nuevo Mundo” americano en la *Épica de la civilización americana* en Dartmouth College. Aquí pintó escenas que desarrollan un diálogo de contrapuntos histórico-culturales entre la América sajona y la hispana. En este relato, los “orígenes” -la migración del hombre al continente americano- muestran un punto de partida común, en términos de O’Gorman un “ser América”. El mundo indígena americano aludido –Mesoamericano y la Costa Noroeste del Pacífico- también aporta elementos de cohesión en la idea de América. Cabe notar que con ello la interpretación de Orozco se diferencia de la concepción de una América dividida en dos hemisferios de tradiciones culturales distintas y, en el mejor de los casos, complementarias. A continuación, dirigiré mi análisis a las imágenes de este programa mural que permiten entrever el pensamiento de Orozco acerca de la cultura en el continente americano.

*Épica de la civilización americana* está pintado en las paredes de dos salas de lectura de la Biblioteca Baker y un par de espacios de menor tamaño. Uno de los muros muestra escenas del mundo precolombino con la saga de Quetzalcóatl. En el espacio contiguo se encuentra el grupo que se conoce como “Hombre industrial moderno”, con imágenes de obreros, máquinas, herramientas y estructuras de acero para la

---

<sup>464</sup> *Ibid*, 298-301.

construcción. En la siguiente sala de lectura, la temática es heterogénea: la Conquista, máquinas, una inquietante imagen de una comunidad anglosajona, Zapata rodeado de militares y hombres que se lanzan sobre montones de dinero y, en el último panel, la célebre e inquietante alegoría *Dioses del mundo moderno*, representada por esqueletos vivientes: académicos con toga y birrete presencian un alumbramiento que sucede sobre montón de libros. Sigue un vestíbulo donde encontramos *Sacrificio humano moderno* y un Cristo que preside el caos, parado frente a una cruz destruida (*Migración moderna del espíritu*).

Centremos la atención en los cuatro paneles “menores” que fueron los últimos que pintó Orozco en Dartmouth.<sup>465</sup> Éstos han entrado tangencialmente en las interpretaciones generales porque su función es de imágenes de “transición” entre los espacios arquitectónicos –en las jambas de breves muros que delimitan cada sala de lectura- y su participación es secundaria en la narrativa general. Me refiero a los pares pictóricos identificados como *Tótem e Imágenes de máquina* (Figs. 137 y 138).<sup>466</sup> Cabe insistir que los tótems pertenecen al espacio del mundo precolombino mesoamericano y que se contraponen a las máquinas, la Conquista y episodios de la civilización contemporánea.

Jacqueline Baas interpretó la inclusión de tótems en el programa mural como un símbolo del “fetichismo de la religión nativa en Norte América”, a través de los

---

<sup>465</sup> Según Jacqueline Baas, los últimos paneles que pintó Orozco en Dartmouth fueron *Tótems, Serpientes y lanzas* (sobre la puerta oeste) e *Imágenes de máquinas*. Baas, “*The Epic of American Civilization*”, 170.

<sup>466</sup> Así los titulan en el catálogo de la exposición *José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, 178 y 179.

cuales se expresaría la “condena” del artista al “absurdo fetichismo” de la religión primitiva y de las sociedades tribales, con el que contribuyen al “legado autoritario de la humanidad”.<sup>467</sup> Mi lectura va en sentido opuesto, ya que considero que Orozco incluyó los tótems para redondear su concepción de América como civilización. El artista inició la representación de lo indígena americano aludiendo a la migración original desde Siberia -un tema del ámbito de la antropología académica internacional desde fines del siglo XIX- y la cerró con imágenes de tótems. Es evidente que Orozco sabía del interés contemporáneo de intelectuales y artistas modernos por el arte nativo norteamericano. La década de los treinta registró un ascenso dramático en la asimilación de estas manifestaciones culturales al circuito de museos y galerías en Estados Unidos y en Canadá, donde se destaca el papel de la pintora y escritora Emily Carr (1871-1945), quien desarrolló su obra en la Columbia Británica (Fig. 139).<sup>468</sup>

Cuando Orozco pintó sus tótems, se había celebrado la *Exposition of Indian Tribal Arts* en las Grand Central Galleries de Nueva York, donde los organizadores habían apelado a la calidad “a la vez clásica y moderna” del artista indio, cuyo arte consideraban “antiguo, pero vivo y dinámico”.<sup>469</sup> El mismo año en que se terminó el programa mural en Darmouth, el gobierno de Roosevelt logró que se aprobara la *Indian Reorganization Act* (instrumento legal del *Indian New Deal*), cuya finalidad era

---

<sup>467</sup> Baas, *Ibid.*

<sup>468</sup> Agradezco a Fausto Ramírez que llamara mi atención sobre de la pintura de Emily Carr.

<sup>469</sup> John Sloan y Oliver LaFarge, *Introduction to American Indian Art. The exposition of Indian Tribal Arts, Inc.*, Brooklyn Museum, 1931, 7 y 51.

restituir cierta autonomía y soberanía a las poblaciones indígenas. Paralelamente, el antropólogo George C. Vaillant, muy influyente en el campo de la arqueología mexicana y curador del Museo de Historia Natural (1930-1941), participaba activamente en la labor de estudio, promoción y apropiación del arte nativo.<sup>470</sup>

Orozco visitó el Museo de Historia Natural y conoció la museografía instaurada a inicios del siglo XX por Franz Boas y Clark Wissler, quienes organizaron bajo criterios culturalistas las salas de etnología y arqueología de pueblos indígenas de Norteamérica –Costa Noroeste, Praderas y Suroeste- y Siberia, considerado como el espacio de las primeras migraciones hacia América. También puede pensarse que el mexicano profundizó en el sentido de estos objetos culturales a través de su buen amigo José Pijoan y de Walter Pach, con quienes mantenía comunicación.<sup>471</sup> El fenómeno alcanzaría su clímax al final de los treinta e inicio de los cuarentas con la *Indian court* de la exposición internacional del Golden Gate en San Francisco y la influyente exposición *Indian Art of the United States* en el MoMA.<sup>472</sup> En 1934 el pintor

---

<sup>470</sup> George C. Vaillant, *Indian Arts in North America*, New York and London, Harper & Brothers Publishers, 1939. Vaillant creía que el trabajo colectivo y la emoción del arte indio norteamericano ofrecía un contrapeso a valores importados de Europa, que exacerbaban el individualismo y la falta de solidaridad social (*Ibid*, 3).

<sup>471</sup> Jackson Rushing afirma que Pach, influyente líder del modernismo, mantenía relaciones estrechas con los coleccionistas de arte nativo americano en Nueva York. En 1920 publicó el artículo “The Art of the American Indian” en *The Dial* (Vid Jackson Rushing, *Native American Art and the New York Avant-Garde. A History of Cultural Primitivism*, Austin, University of Texas Press, 1995 (American Studies Series), 32). También publicó “New-found Values in Ancient America” en *Parnassus* (1935).

<sup>472</sup> La del *Indian court* (1939) incorporaba el arte nativo a la narrativa progresista del *New Deal* y la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1941) lo consagraba en el ámbito del arte moderno. Ambas muestras estuvieron a cargo de Rene D’Harnoncourt, quien dirigió el *Indian Arts*

mexicano vislumbraba el ascenso de estos artefactos culturales a íconos de modernidad artística. Perspicaz, pintaba tótems muy coloridos, en tonalidades rojas, amarillas y azules, sobre un fondo azul-verdoso, ateniéndose al modelo general de estos objetos culturales provenientes de la costa Noroeste de Norteamérica: postes de madera con esculturas y pintura que representan animales –especialmente aves– y seres sobrenaturales. Su fuente visual fueron un grupo de fotografías que reproducen dichos objetos culturales, publicadas en el volumen dedicado a los pueblos aborígenes de América que forma parte de la colección *Summa Artis*, de la autoría de José Pijoan (Figs. 140 y 141).<sup>473</sup> Orozco configuró los tótems de su mural a partir de una selección de dichas imágenes que muestran obras situadas en Wrangel, Alaska y en el Parque de Vancouver, éstas últimas realizadas por los indios Kwakiutl (actualmente, denominado Kwakwaka'wakw).<sup>474</sup> Probablemente el artista también se inspiró en las fotografías iluminadas al óleo para configurar el brillante colorido de sus pinturas.

Los tótems pintados están bien asentados sobre su base y su verticalidad es nítida. El reverso de éstas figuras son las máquinas: formas metálicas – grises y frías -

---

and Craft Board del Indian New Deal en 1934. Vid. Jennifer McLerran, *A New Deal for Native Art: Indian Arts and Federal Policy, 1933-1943*, Tucson, The University of Arizona Press, 2009.

<sup>473</sup> José Pijoan, *Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. 1 Arte de los pueblos aborígenes*, Tercera edición, Espasa Calpe SA, Madrid, 1948. En el catálogo bibliográfico de Dartmouth College se encuentra la primera edición de esta obra. O el propio Pijoan pudo haberle proporcionado el libro al pintor, dado que la primera edición data de 1931.

<sup>474</sup> *Ibid*, 272, 273 y 274. Únicamente en una fotografía se consignan los créditos fotográficos: Dominion Museum, Ottawa.

apiladas en un precario equilibrio que genera la sensación de que están a punto de caerse. El fondo es rojo y amenazante: imponentes cilindros figuran tiros de chimeneas industriales. A partir de estas imágenes, Orozco transmite contrastes: espiritualidad vs. materialismo, naturaleza vs. máquina, tradición vs. modernidad. Orozco colocó los tótems con el espacio pictórico dominado por la antigüedad mesoamericana, presidida por la ritualidad, el mito, formas de vida ligadas a la naturaleza y donde impera el cuerpo humano. Las máquinas, en cambio, flanquean destrucción, seres subyugados, enajenados, corrompidos, descarnados; espacios donde el cuerpo humano – ahora oculto debajo de armaduras, uniformes y con insignias o vestimenta estandarizada- se alterna con estructuras metálicas. En *Summa Artis*, Pijoan explica que en los tótems “se manifiesta todo el espíritu” de los indígenas de aquellas regiones y que la incorporación de animales a estos objetos expresa el reconocimiento del ser humano de “lo que hay de análogo entre él y los seres inferiores”, aceptándolo “sin deshonorarse”.<sup>475</sup> Como se mencionó acerca de Cassirer, esta posibilidad de comunión entre los hombres y la naturaleza es uno de los hitos nostálgicos de la modernidad cultural occidental.

En el ámbito vanguardista de Nueva York, algunos artistas se fascinaron con la expresión creativa de las comunidades nativas de Norteamérica y del Suroeste y se compenetraron de la visualidad arcaica americana con la finalidad de entrar en contacto con la experiencia “primordial”.<sup>476</sup> Jackson Pollock, por ejemplo, asumía la

---

<sup>475</sup> *Ibid*, 273 y 279.

<sup>476</sup> Jackson Rushing, “Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism” en *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986, 273 - 295.

ritualidad mística de un chamán, invocando a la magia inmemorial a través del acto mismo de pintar, así como la disposición de la imagen.<sup>477</sup> Estos vanguardistas americanos asignaron al arte primitivo un estado universal de *conciencia primordial* que sobrevivía en la mente inconsciente.<sup>478</sup> John D. Graham, Wolfgang Paalen y Barnett Newman fungieron como críticos, teóricos y curadores que contribuyeron a la integración del arte indio a la pintura moderna. En esta revaloración fue central el entendimiento, asociado al pensamiento jungiano, de los conceptos de mito, tótem y ritual.<sup>479</sup> La incorporación de ejemplos concretos de arte nativo a su obra también los alejó de modelos europeos. Pousette-Dart declaró “Me siento cercano al espíritu del arte indio. Mi trabajo viene del espíritu de fuerza en América, no en Europa”.<sup>480</sup> Para los fines de este análisis, es interesante notar la importante cantidad de artistas modernos norteamericanos que usan representaciones zoomorfas para crear alegorías, inspiradas por su contacto con las culturas nativas de Norteamérica, especialmente en la obra de Jackson Pollock, como en *Man, Bull, Bird* (ca. 1938), *Bird* (ca. 1938), *Circle*, (1938-1940) y *She Wolf* (1943) (Fig. 142).

---

<sup>477</sup> *Ibid*, 284 y 292.

<sup>478</sup> *Ibid*, 274; Perry, “Primitivism and the Modern” en *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, 62. Esta interpretación surgió del interés por Carl Gustav Jung y su concepción de inconsciente colectivo, que incorpora formas simbólicas del pensamiento primitivo.

<sup>479</sup> El principal promotor de la idea de que el arte debe restablecer el contacto con la mente inconsciente y el pasado primordial para revitalizar la cultura moderna fue John D. Graham en *System and Dialectics of Art* (1937) y “Primitive Art and Picasso” (1937). Rushing, “Ritual and Myth”, 274.

<sup>480</sup> Pousette-Dart *apud* Rushing, *Ibid*, 277.

Los tótems pintados por Orozco contribuyen al planteamiento de su idea de América. Aunque discreta, su presencia en el mundo indígena permite *conectar* las potencias espirituales hemisféricas. Los postes sagrados de las culturas de la costa Noroeste, son el elemento “regional” que en ese momento reconocen los intelectuales norteamericanos como recipiente de lo espiritual americano y propio y como fuente de renovación artística. Entre el mito de Quetzalcóatl y los tótems se percibe la intención de mostrar un “continuo indígena”. A pesar de que hay una notable distancia entre el animismo del tótem y la religión de América “central”, dentro del concepto “americanista” esto no es insalvable porque es una diferencia de grado.

En la charla que sostuvo con Rafael Heliodoro Valle en 1935 a propósito de los murales en Dartmouth, el propio Orozco apuntaló su idea de la “línea de la cultura”, como él la llamo, mencionando un supuesto descubrimiento del culto a la serpiente en Norteamérica.

Cuando pinté el sacrificio de Huitzilopochtli volvieron a decir: ¿Pero qué tenemos que ver nosotros con el sacrificio de Huitzilopochtli y con Quetzalcóatl? Se pusieron a buscar libros que hablaran de todo eso, hicieron un departamento especial y ¿sabe lo que descubrieron? Que el culto a la serpiente existía en la Nueva Inglaterra. ¿Qué tal? Hay un lugar, no recuerdo exactamente dónde, en el norte de la Nueva Inglaterra, unas ruinas a las que nadie les había hecho caso. Un aviador descubrió que aquello tenía una forma. Empezaron a estudiar y encontraron que era la forma de una serpiente, y la cabeza era un templo; y se encontraron que los mismos ingleses en Inglaterra tuvieron el culto a la serpiente, y también sacrificios humanos. Por supuesto que todo se acabó y la línea de la cultura de que yo hablaba quedó en pie. *Seguí ideas universales, no centroamericanas*. Estaba

yo pintando una cosa universal. Todos lo comprendieron, se callaron y el triunfo fue completo.<sup>481</sup>

Aunque impreciso, Orozco usa el dato arqueológico para avalar su interpretación cultural.<sup>482</sup> Sobre la base de la existencia de evidencia concreta, el pintor constata que “el culto a la serpiente” es un ícono continental, de alcances universales. Para darle contundencia a su argumento de universalidad señala que los propios ingleses adoraron a la serpiente en Inglaterra y realizaron sacrificios humanos. Sus comentarios sugieren que la representación prehistórica de la serpiente en Norteamérica muestra un estadio previo o primario del mito de Quetzalcóatl en Mesoamérica. El vínculo del culto primitivo de la serpiente con representaciones de sociedades más sofisticadas coincide con las opiniones expuestas por el Dr. Atl y José Juan Tablada acerca de que la representación de animales en el arte expresa la humanidad en un nivel elemental y por lo tanto esencial.

El énfasis de Orozco de seguir “ideas universales, no centroamericanas” nos remite a otro horizonte de pensamiento, el de la renovación de la concepción de “cultura”

---

<sup>481</sup> “José Clemente Orozco, pintor impar”. Énfasis IRM

<sup>482</sup> Cuando Orozco habla de ruinas que tenían forma de serpiente en Nueva Inglaterra probablemente tenía en mente el célebre *Serpent Mound*, ubicado en el estado de Ohio, porque entre los vestigios prehistóricos del Norte de Nueva Inglaterra no existe ninguna edificación que sugiera a una serpiente. *Serpent Mound* es un colosal montículo situado en el cráter de un meteorito, que tiene unos 410 metros de longitud por un metro de altura y que describe ondulaciones como el cuerpo de una serpiente, su construcción data alrededor del siglo XI. Este lugar se cuenta como sitio arqueológico desde 1886, abierto por el Museo Peabody de la Universidad de Harvard. “Great Serpent Mound” en *Heilbrunn Timeline of Art History The Metropolitan Museum of Art* [http://www.metmuseum.org/toah/hd/serp/hd\\_serp.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/serp/hd_serp.htm) consulta 9 de febrero de 2015.

de la humanidad que permitió que la noción de *universalidad* pudiera usarse aunada al concepto de “primitivos”. En este proceso es fundamental la influencia de Franz Boas, cuya obra marca un punto de inflexión en la valoración de culturas indígenas, en el ámbito académico de Estados Unidos y México.<sup>483</sup> En 1884, al regreso de una estancia de un año en la isla Baffin a donde viajó para estudiar la capacidad adaptativa de los Inuit a las condiciones extremas del clima ártico, concluyó que la vida social del grupo esquimal se regía más por las tradiciones que por las condiciones físicas del entorno. A partir de entonces, Boas privilegió la dimensión cultural sobre la física en su estudio de la humanidad.<sup>484</sup> Su siguiente proyecto etnográfico lo dedicó al pueblo Kwakiutl de la Costa Noroeste del Pacífico Norteamericano, experiencia que fue determinante para que Boas permaneciera en Estados Unidos y naturalizara su enfoque antropológico en este país.<sup>485</sup> Boas se dedicó a demostrar que la cultura es el núcleo fundamental y determinante de la condición humana; para ello combatió el evolucionismo, que jerarquiza el espectro

---

<sup>483</sup> La huella de Boas en México se reconoce especialmente a través del pensamiento y obra de Manuel Gamio.

<sup>484</sup> Franz Boas, *Race, Language and Culture*, New York, The MacMillan Company, (5a. reimpresión), 1953, 255-256.

<sup>485</sup> En 1892-93, Boas fue el encargado de mostrar las culturas indígenas norteamericanas al gran público en la Feria Mundial de Chicago; después fue nombrado curador asistente en el Museo de Historia Natural (1895-1905), donde diseñó la sala de exhibición de culturas indígenas de la Costa Noroeste que prevalece hasta la fecha; desde 1896 fue conferencista y luego profesor, fundador del Departamento de Antropología, en la Universidad de Columbia, donde enseñó hasta el año de su muerte (1942).

humano en “superiores” e “inferiores” a partir de criterios biológicos.<sup>486</sup> Su postulado decisivo fue el reconocimiento de la igualdad fundamental de los procesos mentales en todas las razas y en todas las formas culturales del mundo contemporáneo.<sup>487</sup>

El relativismo cultural combatió las nociones evolucionistas de civilización paradigmática y de leyes universales que explican el fenómeno cultural; cada pueblo se desarrolla de manera distinta a los demás según se entretajan una multiplicidad de factores (medio geográfico, historia, economía, organización social, etcétera) que entran en juego en el tiempo y en el espacio. Boas presentó un método de trabajo científico que comparaba el desarrollo de sociedades no occidentales y “primitivas” con el modelo hegemónico occidental. Sus alumnos -Alfred Louis Kroeber, Ruth Benedict, Margaret Mead, Edward Sapir, entre otros- generaron estudios sobre cultura, folklore, lenguaje, arte, etcétera, que impulsaron el auge de la documentación de la vida y cultura material de los pueblos nativos norteamericanos y de otras partes del mundo. La noción culturalista de que el arte “primitivo” muestra valores estéticos, tal como el arte de todas las épocas, y que tiene un significado y función específicas en su sociedad, abrió nuevos derroteros al discurso moderno en las artes. Para el culturalismo, las variadas manifestaciones artísticas de los pueblos evidencian la capacidad intrínseca del ser humano de experimentar

---

<sup>486</sup> Al respecto puede consultarse el libro de Mechthild Rutsch, *El relativismo cultural*, México, Editorial Línea / CIIS, 1984.

<sup>487</sup> Franz Boas, *Primitive Art*, Introduction by Aldona Jonaitis, New York, Dover Publications, 2010, 9.

placer estético, por ello todo el arte -primitivo o no- tiene alcances estéticos y en este sentido es universal.<sup>488</sup>

José Clemente Orozco, que no se caracteriza por mostrar un interés antropológico, acepta el principio de universalidad del sentimiento estético en el ser humano y por ello defiende la idea “universal” de imágenes “centroamericanas”. Desde 1929 lo dijo con todas sus letras: “el arte de todas las razas y de todos los tiempos tiene un valor común –humano, universal-”.<sup>489</sup> Esta convicción sirve al artista para unir las dos porciones americanas -Norte y Sur- que solían entenderse como irremediabilmente separadas en virtud de sus disímbolas tradiciones histórico-culturales. En Darmouth College, el conjunto de imágenes en la primera parte de la *Épica de la civilización americana* conforma un argumento a favor de la unidad continental, hablan de ello las representaciones de cultura material, así como del bagaje mítico-espiritual de los pueblos indígenas.

---

<sup>488</sup> Franz Boas dedicó minuciosos análisis a piezas de “arte primitivo” de México, Oceanía, África, Asia y especialmente del noroeste americano de la costa del Pacífico. Estas investigaciones se encuentran en el libro *Primitive art* (Harvard University Press, 1928), que reúne sus conferencias impartidas en Instituto de Estudios de Cultura Comparativa de Oslo. Boas habla de elementos formales, técnicas, ritmos, expresión, impresión, simbolismo, interpretación, de artes visuales, literatura, música. Asienta su creencia de que “todas las actividades humanas asumen formas que ofrecen valores estéticos” por lo que el deseo de expresión artística es universal. Uno de sus objetivos es determinar las “condiciones dinámicas bajo las cuales los estilos artísticos se desarrollan” (Jonaitis, “Preface” en *Primitive Art*).

<sup>489</sup> “Nuevo Mundo, Nuevas Razas y Nuevo Arte” en *Textos de Orozco*, 44.

La idea de unidad continental es una concepción que se cultivaba también en distintos ámbitos culturales y académicos binacionales. En el terreno académico, José Pijoan y George C. Vaillant disolvieron las fronteras nacionales en la estructura de sus visiones generales. Vaillant cifra la comunión en “la religión y el ritual”.<sup>490</sup> Pijoan es más enfático.

Para el estudio de las manifestaciones artísticas de los indios americanos procederemos de Norte a Sur (...) En nuestra rápida carrera a través de América encontraremos distintos tipos de cultura o, mejor dicho, diferentes estados de desarrollo de un mismo tipo cultural (...) Los indios americanos tienen grandes variedades de cultura; pero también tienen muchos aspectos comunes y éstos importan más que lo que puede diferenciarlos en sus personas y en sus productos raciales, (...) *los americanistas han convenido en olvidarse por el momento del problema de las diferencias raciales* y aceptar provisionalmente la hipótesis de que no llegó ningún influjo de gente exterior de América hasta la llegada de los escandinavos y españoles.<sup>491</sup>

Como sabemos, el “americanismo” iba más allá de encontrar coincidencias o grados de desarrollo en las formas espirituales y en el arte indígena de un continente. En el transcurso de la década de los treinta, y en adelante, el “americanismo” sintetizó la necesidad política de unidad hemisférica frente al fascismo europeo (y después el comunismo), expresada a través del Panamericanismo, desde los 20s, y la política del buen vecino, a partir de 1933.

En el campo de la diplomacia cultural, la magna exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte siglos de arte mexicano*, celebrada en el MoMA en 1940 y en la cual

---

<sup>490</sup> Vaillant, *Indian Arts in North America*, 6. Es significativo que el siguiente, y último, libro que publicó Vaillant fue el *best seller*: *Aztecs of Mexico: Origins, Rise and Fall of the Aztec Nation*, publicado en 1941.

<sup>491</sup> Pijoan, *Summa Artis*, I, 245. Énfasis IRM.

José Clemente Orozco jugó un papel destacado, provocó un torrente de reflexiones acerca de las diferencias y coincidencias entre México y Estados Unidos, así como de las vías posibles para estrechar la relación entre las naciones. En el catálogo de dicha exposición, Alfonso Caso pidió “sobre todo a los artistas de Estados Unidos” que enraizaran sus creaciones en “el arte antiguo de nuestro continente”, cuidando de mencionar que “ciertas partes de México estaban obviamente conectadas desde tiempos muy remotos con la cultura indígena de la parte suroeste de los Estados Unidos y la región de los *Mound-builders*”.<sup>492</sup> Estas palabras presentan la imagen de una *conexión* continental que entraña una larga tradición cultural.

Walter Pach participó de esta visión continental en su comentario a la exposición. Notó “la realización del significado que se impone a las palabras ‘el Nuevo Mundo’” cuyo contenido se debe a “los esfuerzos tenaces y pacientes que han consagrado desde hace muchos años los hombres de buena voluntad y de buena inteligencia a la obra de comprensión y de solidaridad entre los países americanos”. Entre los protagonistas de este movimiento a favor de una “América lógica en sus relaciones internas” –dijo Pach- la exposición contó con la presencia de José Clemente Orozco y la realización de *Dive Bomber and Tank*.<sup>493</sup> Para Pach, este tipo de modernidad mexicana es patrimonio de “las naciones americanas” y enriquece “un

---

<sup>492</sup> Alfonso Caso, “Pre-Spanish Art” en *Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte Siglos de Arte Mexicano*, The Museum of Modern Art, New York, 1940, 23.

<sup>493</sup> Walter Pach, “Arte mexicano en Nueva York” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. II, Núm. 6, 1940, 5. Énfasis IRM.

internacionalismo auténtico y sano”.<sup>494</sup> La interpretación del crítico norteamericano intentaba desentrañar el sentido profundo del *Nuevo Mundo*, aquel que aportara solidaridad continental. En su opinión, el pintor mexicano era un traductor privilegiado de la *lógica interna* del patrimonio de las naciones americanas porque, como se comentó anteriormente, era capaz de comprender los *elementos eternos del hombre*, aquellos que hunden sus raíces en el pasado *más antiguo*. Un año después de la exposición mexicana en el MoMA, los curadores de la importante muestra de arte nativo en el mismo museo, Frederic H. Douglas y René D’Harnoncourt, presentaban el arte indio de Estados Unidos como “parte de un cuerpo mayor de arte nativo producido en toda América”.<sup>495</sup> Para ellos, el arte indígena de las regiones de Norteamérica era tan sólo una parte de una manifestación continental, del Arte producido en *un vasto territorio*.

La idea de América que Orozco desarrolla en los murales de Dartmouth College postula un sustrato común a México y Estados Unidos que se remonta a las migraciones originales del hombre al continente, que resultan en distintas culturas autóctonas. Dependiendo de su historia y circunstancia, estas culturas alcanzaron diversos grados de desarrollo, como los pueblos mesoamericanos de los periodos clásico y posclásico o los modernos Kwakiutl. Orozco entiende que la característica cultural de estos pueblos “primitivos” se cifra en su capacidad de relacionarse íntimamente con la naturaleza y lo sagrado a través del mito y el ritual. En la

---

<sup>494</sup> *Ibid*, 6 y 7.

<sup>495</sup> Frederic H. Douglas y René D’Harnoncourt, *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art New York, 1941, “Introduction”.

entrevista que el artista concedió a Heliodoro Valle, defendió su elección de Quetzalcóatl para el mural en Darmouth College aludiendo que el ícono de la serpiente era *universal*.<sup>496</sup> El artista demuestra que sus imágenes trascienden los límites locales e incluso temporales. Orozco no manifestó un interés etnográfico en los pueblos indígenas, pero sí asumió el corolario de la antropología culturalista, que concedió a los pueblos “primitivos” el estándar “universalista” de la “cultura de la humanidad”.

Los animales pintados por Orozco en los treintas y 1940 encarnan ambivalencias. Los temibles caballos pintados en las bóvedas del Hospicio Cabañas son las monstruosas cabalgaduras de los españoles que desconcertaron a los indígenas en la Conquista y también son las máquinas eficientes de la guerra total; del mismo modo, los jaguares son el ícono que evoca a la tradición indígena de México –por ejemplo, como poderosos guerreros defensores- y también pertenecen al universo de las figuras zoomorfas sagradas y ancestrales. Como convendrían Dr. Atl y Tablada, el jaguar pintado en la SCJN reproduce el dramatismo impreso en la primera forma felina representada por el ser humano, por eso es conducto de un tiempo perdido, cuando en la realidad humana coexistían la naturaleza y lo sagrado. El jaguar es lo “primitivo” añorado por lo moderno, pertenece a esa línea de cultura que asegura la continuidad entre el pasado y el presente y su imagen comprende una forma de humanismo.

---

<sup>496</sup> Esta aproximación, que encuentra conexiones entre culturas lejanas en el espacio, prefigura el universalismo de un par de coetáneos de Orozco, Wolfgang Paalen y Miguel Covarrubias, quienes abrazaron un difusionismo radical en la década de los años cuarenta.

## Humanismo americano

Para dar forma a sus jaguares, Orozco comenzó ensayando la fisonomía natural del animal, con su cabeza cuadrada y fauces chatas (Fig. 143). Según recordaba su esposa Margarita, al pintor le gustaba visitar el zoológico de Nueva York, con el fin de estudiar las formas y movimientos de los animales.<sup>497</sup> A partir del boceto naturalista del felino, Orozco generó estilizaciones que modificaban su anatomía. Los tigres de Jiquilpan y el de la SCJN son muy diferentes. Los primeros son indudablemente jaguares, pero en *Las riquezas nacionales* el animal resulta desconcertante, Orozco alteró su cuerpo de tal forma que accede a otro nivel de significado. La cabeza perdió su volumen cúbico, se alargó desmesuradamente, con un hocico afiladísimo donde el pintor dibujó ambos ojos (Fig. 144). Este personaje se percibe como felino, pero inmediatamente causa extrañeza la ambivalencia de sus características físicas. Un reportero de *El Nacional* percibió “una figura quimérica, una fiera con cuerpo de felino y cabeza de pez”.<sup>498</sup> Justino Fernández notó que “la interesante manera en que está pintada la cabeza del tigre desconcierta a primera vista (...) produce una impresión imborrable y certera”.<sup>499</sup> Es jaguar y más, puede contener otro animal, como un águila (el pico y los ojos). La dimensión híbrida y sobrenatural se establece en la imagen.

---

<sup>497</sup> José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita*, México, Era, 1987, 46.

<sup>498</sup> Autor desconocido, “Los debatidos frescos de la Corte”, 10.

<sup>499</sup> Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, 110.

En marzo de 1940, la revista *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, dirigida por Joaquín Ramírez Cabañas, publicó el ensayo de Edmundo O’Gorman sobre “El arte o de la monstruosidad”. En este escrito, el joven historiador declara que su intención es buscar “las bases generales que sirvan para fundamentar el tipo y manera de relación espiritual entre la sensibilidad del hombre occidental de hoy y el mundo artístico, o eso que como tal se nos exhibe, de los antiguos mexicanos”.<sup>500</sup> Su argumento tiene dos partes, en la primera distingue la contemplación crítica histórica de la simple contemplación que se detiene en la contemporaneidad de las obras que la motivan. Este planteamiento surge de preguntarse cómo puede darse un diálogo con un objeto artístico de la antigüedad americana desde la propia posición histórica y cuál es el alcance de la sensibilidad contemporánea ante estas creaciones de un mundo históricamente extraño.<sup>501</sup> O’Gorman encuentra dos caminos, el de la teoría general del conocimiento histórico donde el sujeto busca incorporarse al mundo histórico a que pertenece el objeto y el de la teoría del arte que considera el contexto histórico pero concede autonomía al objeto artístico en cuanto tal.<sup>502</sup>

En la segunda parte de sus reflexiones se aboca a “establecer una conexión general entre muy diversas manifestaciones históricas del fenómeno artístico, tales como las estatuas góticas, las de los aztecas y el surrealismo, relacionándolas por medio del

---

<sup>500</sup> Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad” en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1960 (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, 7), 43.

<sup>501</sup> *Ibid*, 48.

<sup>502</sup> *Ibid*, 48.

concepto de lo monstruoso, derivado de la conciencia mítica, como explicación de la necesidad deformativa implicada en el arte”.<sup>503</sup> Con un método de argumentación filosófica, O’Gorman construye su idea de lo monstruoso por oposición al paradigma clásico y occidental de la Belleza.<sup>504</sup> Lo monstruoso, feo, imperfecto e irracional es antagónico de lo bello, ideal, perfecto y racional. El historiador no oculta su desprecio por la belleza y perfección. Las más bellas estatuas griegas –dice O’Gorman- van aparejadas al “angustioso sentimiento de la soledad”.

El hermetismo de estas estatuas perfectas (...) nos invita a abandonarlas en su irrespirable y solitaria atmósfera, poniendo entre ellas y nosotros un odio salvador. Esto fue lo que hizo la Edad Media, permitiendo que el tiempo las sepultara decapitadas y mutiladas condenándolas al olvido.<sup>505</sup>

El autor es aficionado a lo imperfecto que, como lo trágico, “implica la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción, de auto aniquilamiento, como si buscáramos en el arte una glorificación de nuestra propia impotencia”. Desde este punto de vista, lo imperfecto y feo se presentan como un valor, como algo positivo, como un “refugio para el espíritu”.<sup>506</sup> La aceptación de la fealdad en el arte libera al ser humano del yugo de la perfección clásica. Pero más significativo, da paso franco al caudal de los valores míticos sojuzgados por una razón demasiado luminosa.

---

<sup>503</sup> *Ibid*, 43.

<sup>504</sup> Álvaro Matute subraya la colaboración entre historia y filosofía en la obra del historiador. Matute, “O’Gorman y la historiología” en *El historicismo en México*, 60.

<sup>505</sup> *Ibid*, 50.

<sup>506</sup> *Ibidem*

Quizá sea el arte el más claro exponente de nuestra realidad mítica, donde todavía palpita la antiquísima enemiga con la razón, con ese averiguar las causas y los primeros principios.<sup>507</sup>

La “belleza mítica”, diversa de la Belleza, “tiene una fluidez que le es esencial y que autoriza todas las fusiones entre mundos que la razón concibe como diversos”. Para el historiador, en la Edad Media se vivió intensamente el “destino mítico de lo humano”.

El arte gótico, con sus quimeras, sus gárgolas, su fauna y su flora fantásticas, es un arte de la fealdad, es un arte bellamente mitológico.<sup>508</sup>

O’Gorman encuentra coincidencias esenciales entre el arte medieval y el arte de la antigüedad indígena. Ambos se fincan en el concepto de lo monstruoso, que tiene un significado primario de portentoso, prodigioso y, fundamentalmente, “que está fuera del orden natural”. La conciencia mítica no reconoce los cortes que separan y ordenan el mundo mineral, el vegetal y el animal, tampoco reconoce la individualidad de los seres; se entromete en la nitidez del mundo estructurado y definido. El hombre primitivo, que no reconocía tales cortes, vivía un mundo fluido y mágico, sumergido en el ambiente de los mitos. En este argumento, el arte preserva la magia y la conciencia mítica de la humanidad.

El mundo artístico, al igual que el de los mitos, no es homogéneo (...) son mundos donde el espíritu encuentra una salvación, pero diferente a la salvación que le ofrece la ordenada visión científica. El arte vendría a ser como la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico.

---

<sup>507</sup> *Ibid*, 51.

<sup>508</sup> *Ibid*, 52.

El trasfondo mítico de la humanidad encuentra un canal de comunicación a través de lo monstruoso en el arte, ya sea en su aspiración hacia un orden sobrenatural, como el arte gótico, ya por la invasión de elementos internos de un mismo orden de naturaleza como “las monstruosidades del surrealismo” y el arte de los antiguos mexicanos. Edmundo O’Gorman desarrolló estas meditaciones ante la fascinación que le producía la Coatlicue, ejemplo portentoso del cruzamiento de lo animal y lo humano (Fig. 145). Para el historiador, la “necesidad deformativa” del arte se relaciona directamente con la manifestación de lo mítico.

Todos los disloques, las desproporciones, las disonancias, las estridencias, las estilizaciones y las metáforas, ante las cuales podemos reconocer el genio creador específico del arte, son otros tantos nombres para significar lo monstruoso, lo que no es natural, lo que va contra el orden de la Naturaleza, según nuestra razón.<sup>509</sup>

El historiador considera que lo esencial del fenómeno de la monstruosidad es que lleva implícito una fluidez ilimitada, que entiende como el rasgo característico de la visión mítica del Universo. En el desenlace de su escrito, recoge la frase de Kant sobre el arte -“una finalidad sin fin”- como fórmula para caracterizar lo mitológico. En “El arte o de la monstruosidad” O’Gorman arremete contra los cimientos de la estética occidental a partir de un parámetro propio que reconoce el valor humanista de la irracionalidad, lo sobrenatural, la magia y lo mítico. Según este estándar, el arte feo o monstruoso -como aquel de la antigüedad indígena, del gótico y del surrealismo- expresa mayor verdad acerca de la naturaleza humana que el desarrollado bajo el influjo del canon clasicista; también *regresa* al ser humano a un estado perdido, de *fluidez* con el Universo.

---

<sup>509</sup> *Ibid*, 54.

Los entes híbridos que habitan el espacio pictórico de *Las riquezas nacionales* comulgan con las nociones de monstruosidad, irracionalidad y mitología descritas por O’Gorman.<sup>510</sup> El entrecruzamiento de naturalezas (mineral, vegetal, animal y humana) de los seres pintados por Orozco desafía el mundo diferenciado y estructurado del paradigma racional científicista. Pinta un mural plagado de monstruos. La representación de *Las riquezas nacionales* evoca en el espectador al arte gótico, sobrenatural y moral; al simbolismo, que actualizó la creencia medieval en las correspondencias de los reinos de la Naturaleza en busca una visión unificada del mundo y de sus sentidos profundos;<sup>511</sup> al surrealismo, interesado en el potencial poético del mundo, la historia natural, curiosidades biológicas y el descubrimiento de “maravillas”;<sup>512</sup> al arte de la antigüedad mesoamericana y otras expresiones de arte indígena universal, donde la espiritualidad y el mundo son *uno*. Las ambigüedades, ambivalencias y analogías que propone el mural (orgánico-inorgánico, estático-dinámico, animado-inanimado, letal-vital, artificial-natural) aluden a un esfuerzo hermenéutico más cercano a la teología medieval que al

---

<sup>510</sup> Renato González Mello, “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, 272-302. El autor explica que O’Gorman y Orozco tenían cercanía personal e intelectual; por su parte, Justino Fernández refiere en sus “notas” de diciembre de 1948: “Otro día cenamos en casa de Edmundo O’Gorman y platicamos hasta que se cansó (Orozco)” en *Textos de Orozco*, 151.

<sup>511</sup> Jean Clair, *Lost Paradise. Symbolist Europe*, Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

<sup>512</sup> Donna Roberts, seminario “Surrealism, Nature and Politics”, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, abril 2011. Donna Roberts “Surrealism and Natural History: Instincts, Involution, and Atavistic Reverie in the Work of Roger Callois and Salvador Dalí” (2012) consultado en [www.academia.edu](http://www.academia.edu) (agosto 2014).

racionalismo ilustrado. La propia perversión de las morfologías naturales en una relación de semejanza con lo humano expone la concatenación del mundo, pero también advierte un desfase respecto de la unidad original.

El desafío a las estructuras estables del clasicismo y la racionalidad fue un tema de interés académico en los años treinta. El historiador del arte Jurgis Baltrusaitis trazó la iconografía del universo de los seres fantásticos “que mezclan cuerpos y naturalezas heterogéneas” del arte gótico: *gryllas*, sirenas, bicéfalos, dragones, cuadrúpedos alados y unicornios.<sup>513</sup> Para el investigador, la convivencia entre los dioses clásicos –“heroicos y nobles”- y la “antigüedad monstruosa” permitía comprender la realidad humana: una “misma visión de una epopeya hecha con elementos y aspectos múltiples que constituyen un universo completo y único”.<sup>514</sup> Asimismo sostuvo que cuando la Edad Media atravesó por un periodo “clásico”, buscaba “los fundamentos de una armonía y una imagen del hombre”, pero cuando la estabilidad se alteraba, se multiplicaban el monstruo y la bestia “y las divinidades del Olimpo revisten a menudo un carácter salvaje y casi animal”. Una vez que la antigüedad monstruosa sustituyó a la antigüedad humanista, la mitología moralizada se desnaturalizó.<sup>515</sup> Las extrañas criaturas fantásticas permitían constatar

---

<sup>513</sup> Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*, 2a edición, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987. Baltrusaitis egresó de la Universidad de la Sorbona en 1931 y fue conferencista del Instituto Warburg durante esa década. Siguiendo los pasos de Aby Warburg, concluyó que en la Edad Media pervivió el fondo grecorromano así como reminiscencias de la antigüedad persa, a la que denomina “exótica” (*Ibid*, 56).

<sup>514</sup> *Ibid*, 11.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

las crisis, ambivalencias y contradicciones, la mirada introspectiva y crítica, de la humanidad del siglo XII. El ángulo de comprensión de la monstruosidad gótica como “espíritu de época” abordado por Baltrusaitis ofrece un punto de encuentro con el alcance significativo de la fiera fusionada de *Las riquezas nacionales*. En la atmósfera mítica de este mural, la alusión al pasado ancestral o primigenio que espectadores críticos reconocen en el mural se funde con la proposición monstruosa de las imágenes. Pero en este caso lo monstruoso no es estéril ni perverso ni apocalíptico, sino que muestra una cara más auténtica de la humanidad, desde imaginarios calificados como premodernos por el paradigma de racionalidad occidental. De ahí que el programa mural en la SCJN pueda leerse como una respuesta humanística a la crisis cultural y al trauma histórico que significaba la guerra. A diferencia de la desesperanza inscrita en *Catarsis* y en *Dive Bomber and Tank*, *Las riquezas nacionales* tiene un héroe –como Prometeo, Quetzalcóatl o Hidalgo– que extiende su hálito redentor a la narrativa del programa mural.

Después de 1941, el jaguar perdió su potencia significativa y desapareció de los murales de Orozco. Este animal reapareció en la obra del pintor unos años más tarde, en un cuadro a la piroxilina titulado *Alegoría de México* (ca. 1947) (Fig. 146), que se publicó como imagen de portada en el primer número de la revista *México en el arte*, en julio de 1948 (Fig. 147). Aquí se enfrentan cara a cara un jaguar y una serpiente, tras ellos yace un toro sobre su lomo, derrotado. Nuevamente, resalta la fiereza del jaguar pero la escena sustituye la complejidad alegórica por una composición caricaturizada con un esquema simbólico de alcance inmediato: el toro vencido y ridiculizado podría referir a la potencia hispana comprometida por el totalitarismo (nótese la svástica que forman las patas); la actitud de la serpiente reproduce la

malicia del personaje del *Génesis*; el jaguar es un animal “mexicanizado” que guarda identidad con el modelo arqueológico (mexica), y enlazado por la serpiente se enfrenta cara a cara con ella. El toro caído apoya sus patas en la serpiente y enreda su cola en la del jaguar. Bien puede leerse como un comentario político enraizado en la realidad contemporánea. Esta configuración recurre a la caricatura y está lejos de equipararse con otras alegorías murales. El jaguar pintado hacia finales de los años cuarenta elude la ambigüedad e indeterminación de aquellos primeros jaguares que se mueven en la oscuridad del arte público y monumental de José Clemente Orozco.

## Consideraciones finales

Los murales de la Suprema Corte de Justicia de la Nación mantienen principios instituidos en la primera época del muralismo: vocación instructiva y social del arte público, íntima correlación entre pintura y espacio arquitectónico y el uso de la alegoría como figura retórica. Orozco se distanció del cauce del realismo y la militancia política, dos características del muralismo de la década de los años treinta. En cambio, en estos años centró su atención creativa en su *expresión* artística e invención alegórica. Asimismo, mantuvo un compromiso férreo con concepciones fundamentales, que se resumen en lo clásico y lo bello, el humanismo y la universalidad. El perfil humanista del artista se codifica en las alegorías, donde juegan un papel determinante el mito y la Historia como relatos definitorios del presente.

En términos generales, el tema de la Justicia, como principio moral, subyace al programa mural. Dos de los cuatro frescos muestran imágenes tomadas del repertorio iconográfico del ámbito judicial. Pero su representación convencional fue trastocada con la finalidad de presentar una postura crítica, tanto frente a la realidad política como ante la convención artística. Aun cuando la perspectiva del artista se construye en estrecho vínculo con el paradigma liberal, su interpretación no identifica a la Justicia con el apego a la legalidad o normatividad jurídica. Para Orozco, la justicia ideal no depende de códigos y doctrinas, su definición se entrevera en la perspectiva humanística que desarrolla en *Las riquezas nacionales* y *Movimiento social del trabajo*. El *ethos* de la primera de estas pinturas es comparable a otras obras contemporáneas, creadas por artistas comunistas, que denuncian la

injusticia social que resulta de la inhumana depredación económica capitalista. Los entes subterráneos en el mural de la SCJN exponen la decadencia y fatalismo implicados en el culto a la “riqueza”; pero el poder discursivo que da al mito y la reivindicación de la naturaleza primaria del ser humano proyectan el significado de estos murales más allá de una referencia histórica concreta, a una dimensión atemporal, esencial y universal. Asimismo, los “trabajadores” representados en *Movimiento social del trabajo* comunican un drama existencial que rebasa los parámetros del discurso socioeconómico. Finalmente, el personaje que anuda la trama del programa mural es la figura zoomorfa plasmada en *Las riquezas nacionales*, cuya fuerza radica en el carácter primitivo y dramático presentado a través del lenguaje expresivo.

Paralelamente, las pinturas de Orozco en la SCJN se encuadran en discusiones contemporáneas, mediante el reconocimiento del subsuelo como escenario económico relevante en el siglo XX, a propósito de lo establecido en la Constitución de 1917, la defensa de los derechos laborales y la nacionalización de la industria de extracción petrolera en 1938. El primer marco de comprensión del programa mural se fijó cuando el artista anunció que representaría los artículos 27 y 123 de la Constitución Política de México. Los murales asumen significados que involucran nociones como patrimonio, riqueza, soberanía y trabajo; conceptos con compleja historia en el pensamiento jurídico, político e intelectual mexicano, así como en el imaginario colectivo, que en 1940 tuvieron una connotación particular. La capacidad transformadora que infundió Orozco a sus alegorías permite que los murales asociados a asuntos político-sociales y jurídicos consientan lecturas de alcances universales, que guardan coherencia con las preocupaciones propuestas en otros

murales del artista. Mi interpretación concentra la atención en imágenes que invocan problemáticas de la historia de las ideas construida por una determinada “comunidad de pensamiento”, cercana al horizonte intelectual de Orozco. Por ello encontré pertinente referir aspectos del pensamiento de José Ortega y Gasset, Edmundo O’Gorman, Justino Fernández, Ernest Cassirer, Samuel Ramos, Luis Cardoza y Aragón y Antonin Artaud. Estos pensadores, como el pintor, reconocen el sufrimiento humano en la dislocación interna que padece el individuo moderno, basada en dicotomías: pasado/presente, cuerpo/espíritu, razón/intuición, mito/Historia. En esta tesis propongo que *Las riquezas nacionales* resume el meollo del conflicto del hombre moderno, así como una forma de redención: el panorama fatalista de la tiranía del materialismo y el distanciamiento de la vida espiritual se contrarresta con el “impulso vital” original -expresado en la reivindicación del *instinto*- y la reconexión “poética”, “irracional” y “emotiva” del ser humano con su propia naturaleza y su entorno, a través del mito. También expongo que, de forma sutil, *Movimiento social del trabajo* aludiría a una de las preocupaciones constantes de Orozco en su reflexión social: la conciencia histórica. La razón histórica se encuentra en la dimensión espectral, que declara la conciencia del pasado como realidad *presente* e ineludible.

Durante los años cuarenta, hacia el final de su vida, Orozco continuará expandiendo las posibilidades de configuración alegórica y expresión plástica. En este sentido, encontramos retos interesantes para el estudio en sus alegorías religiosas y la pintura de carácter metafísico, como el mural *Apocalipsis* en el antiguo templo de Jesús Nazareno y las pinturas de caballete *El Gólgota*, *Cristo destruyendo su cruz*, *El martirio de San Esteban* y *La crucifixión*, entre otras; asimismo la pintura de caballete *La*

*Victoria*,<sup>516</sup> la serie gráfica *La Verdad* y el grupo de alegorías inspiradas en la Conquista, *Los Teules*. En los últimos años del artista, el desarrollo de su potencia alegórica irá de la mano de la innovación en técnicas, materiales y métodos de trabajo; dará énfasis a la materia pictórica, encaminándose en los senderos de la abstracción expresiva – visible en la obra gráfica y plástica expuesta en 1948 en el Colegio Nacional, particularmente en los cuadros *La Vela* y *Fantasía*- o geométrica, inspirada en la arquitectura de Mario Pani, en los murales del Anfiteatro de la Escuela Nacional de Maestros y la obra inconclusa del Conservatorio Nacional de Música. En esta década, que será la última de su vida, Orozco siguió extendiendo los límites de su evolución estilística y encontró la consagración definitiva, avalada por instituciones culturales de carácter oficial: su nombramiento como miembro fundador de El Colegio Nacional en 1943, el Premio Nacional de Ciencias y Artes de 1946 y una exposición-homenaje nacional en el Palacio de Bellas Artes en 1947.

---

<sup>516</sup> *La Victoria* (1944) cuenta con el análisis de Renato González Mello en su ensayo, “La utopía y el cementerio, la victoria y los libros” en *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, CNCA INBA Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1999.

## **Anexo 1. Huellas de un expediente perdido**

El expediente 26297, correspondiente al inmueble de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, se ubica en el Centro de Documentación del Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales (INDAABIN), una oficina de gobierno anteriormente denominada Dirección General de Bienes Nacionales. En esta carpeta, los documentos más antiguos datan de 1947 y describen – en cartas oficiales y un anteproyecto arquitectónico- el plan de construir en el techo del edificio una guardería infantil que no se llevó a cabo; en dichos documentos encontramos las razones: insuficiencia de fondos y la inconformidad del arquitecto de la SCJN, Antonio Muñoz García. El resto de los papeles del expediente datan de las décadas de los setentas, ochentas, noventas y el más reciente de 2007. La mayoría de éstos son comunicaciones oficiales –algunas de la propia SCJN- que dan testimonio de la infructuosa búsqueda de la memoria documental del edificio sede de la SCJN, construido en el segundo lustro de los años treinta e inaugurado oficialmente en junio de 1941. Según se lee, en abril de 1955 la Dirección General de Bienes Inmuebles entregó a la Tesorería de la Federación, situada en el Palacio Nacional, un expediente integrado por 44 documentos, con la finalidad de que se realizaran comprobaciones de la erogación de diversos contratos de ejecución de obra de dicho inmueble.<sup>517</sup> Meses más tarde, se entregaron otros 18 legajos adicionales.<sup>518</sup> Veinte años después, en enero de 1976, el Registro Público de la

---

<sup>517</sup> Oficio 50-I-3996, 26 de abril de 1955. Expediente 26297. Archivo INDAABIN.

<sup>518</sup> Oficio 50-8020, 3 de oct de 1955. Expediente 26297. Archivo INDAABIN.

Propiedad Federal, dependiente de la Secretaría del Patrimonio Nacional (creada en 1958), reclamó el legajo de contratos del inmueble de la SCJN al Departamento de Valores y Operaciones Diversas de la Tesorería de la Federación.<sup>519</sup> La respuesta a esta solicitud dice: “que se remitió a la Contaduría de la Federación el expediente que se indica” y en particular menciona la oficina de Glose de Bienes Muebles e Inmuebles. Dicha oficina también recibió una solicitud del expediente de parte del Registro Público de la Propiedad. La réplica fue contundente: en esa dependencia no existía ningún antecedente escrito de que ese expediente se hubiera remitido a esta dependencia y tampoco se contaba con los nombres de los contratistas que participaron en la construcción de la SCJN; por lo tanto, era imposible localizarlo “en el supuesto de que efectivamente se hubiera remitido a esta Contaduría”.<sup>520</sup> Según consta en un documento sin fecha, probablemente de finales de los años setentas, un empleado del Departamento de Índice y de Archivo del Registro Público de la Propiedad acudió personalmente a la Contraloría y a la Tesorería a indagar acerca del destino del expediente 26297. Al pie de la misiva se lee que la “última información recibida por el Departamento de Valores y Operaciones Diversas de la Tesorería de la Federación” remite a 1955, cuando un señor de nombre Ricardo Paczka Castro fue comisionado para recoger en la Tesorería los legajos entregados. El informante explica que dicho señor Paczka fue localizado e interrogado al respecto, lamentablemente la pesquisa llevó a un callejón sin salida: “no fue posible que diera mayores datos en virtud de que padece demencia mental,

---

<sup>519</sup> Oficio 52-761, 23 de enero de 1976. *Ibid.*

<sup>520</sup> Oficio 52-861, 17 de febrero de 1976. *Ibid.*

lo único que manifestó es que los legajos se quedaron en la Tesorería”.<sup>521</sup> Si así fuera, y aún existieran estos papeles, el expediente 26297 podría encontrarse en algún repositorio documental de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

En cuanto a los planos arquitectónicos del inmueble, la única pista de su existencia en el expediente la provee el acuse de recibo de una carta fechada en marzo de 1999, firmada por el Ingeniero Luis Paczka Sánchez –indudablemente emparentado con el mencionado Ricardo Paczka Castro-, entonces director de la Comisión de Avalúos de Bienes Nacionales (CABN). Esta misiva responde a una solicitud del director de Mantenimiento e Intendencia de la SCJN, que requiere “copias heliográficas y maduros de los planos del inmueble” de la Suprema Corte.<sup>522</sup> Mediante esta carta sabemos que dicha Comisión, dependiente de la Dirección General del Patrimonio Inmobiliario Federal (actualmente parte del INDAABIN), contaba con once planos del inmueble de la Suprema Corte; siete de ellos con fecha del 21 de junio de 1935, uno del 10 de junio de 1936, dos del 10 de mayo de 1937 y uno del 31 de julio de 1938. Éstos comprendían vistas de las fachadas principales, posterior y laterales, un corte transversal de una galería y las plantas del primer, segundo, tercer y cuarto pisos. Según se indica en este escrito oficial, la CABN envió a la SCJN dos copias de cada uno de los planos mencionados. Sin embargo, no fue posible localizar un solo plano en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (ni en el Archivo Histórico ni en

---

<sup>521</sup> Carta dirigida al C. José Luis Arévalo Maldonado. Jefe del Departamento de Índices y Archivo. Firmada por el Lic. Teco Archila. *Ibid.*

<sup>522</sup> Acuse de Oficio Reg. 1999001565, 16 de marzo de 1999. *Ibid.*

la Dirección de Intendencia), tampoco en la planoteca adscrita al Registro Público y Control Inmobiliario del INDAABIN.

**Apéndice 1. Recurso en línea: Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que reforma la de 5 de febrero de 1857. Compilación cronológica de sus modificaciones.**

La página de internet de la Suprema Corte de Justicia de la Nación [www.scjn.gob.mx](http://www.scjn.gob.mx) se pone a disposición del público en general el texto completo de la Constitución Política de México, así como una relación cronológica de sus modificaciones, desde su promulgación en 1917. La versión completa de la Carta Magna puede consultarse en:

<https://www.scjn.gob.mx/constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos>

*Modificaciones a los artículos 27 y 123 hasta 1950*

El artículo 27 constitucional se reformó en octubre de 1934, diciembre de 1937, abril de 1945 y diciembre de 1948. Las reformas, en la versión publicada en el Diario Oficial de la Federación, pueden consultarse en:

<https://www.scjn.gob.mx/constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos/articulos/339>

El artículo 123 se reformó en septiembre de 1929 y en diciembre de 1938. Las reformas, en la versión publicada en el Diario Oficial de la Federación, pueden consultarse en:

<https://www.scjn.gob.mx/constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos/articulos/344>

## Fuentes bibliográficas, hemerográficas y archivos

Acevedo, Esther, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, CNCA, 2000 (Círculo de Arte).

*Allegory, Myth and Symbol*, edited by Morton W. Bloomfield, Cambridge, Harvard University Press, 1981, (Harvard English Studies 9).

Anaya Wittman, Sofía, *José Clemente Orozco: el Orfeo mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, c2004.

Artaud, Antonin, *Mensajes revolucionarios. Textos sobre México*, México, Editorial Letras Vivas, s/f.

Baltrusaitis, Jurgis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*, 2a edición, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987.

Bárcena, Mariano, *Tratado de Geología*, México, Secretaría de Fomento, 1885.

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, 1990 (Humanidades / Teoría y Crítica Literaria).

Blancarte, Roberto, *Historia de la Iglesia católica en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Boas, Franz, *Primitive Art*, Introduction by Aldona Jonaitis, New York, Dover Publications, 2010.

Boas, Franz, *Race, Language and Culture*, New York, The MacMillan Company, (5a. reimpresión), 1953.

Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares 1929*, México, Domés, 1983.

Braun, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1993.

Browning Chipp, Herschel, *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal ediciones, c1995.

Bustamante, Carlos María de, *Cuadro histórico de la revolución de la América Mexicana. Primera época*, México, Imprenta de la águila, 1823. Edición digital en Google books.

Bustillo, Carmen, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1996.

Cabrera Acevedo, Lucio, *La Suprema Corte de Justicia durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas (1935-1940), Tomo I*, México, Poder Judicial de la Federación, 1999.

Cárdenas, Salvador, *Simbología del poder judicial en México. Orígenes, historia e iconografía*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2009.

Cardona Peña, Alfredo, *El monstruo en su laberinto, Conversaciones con Diego Rivera 1949-1950*, México, B. Costa Amic editor, 1965.

Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue. Ensayos de espina y flor*, México, Serpiente Emplumada, 1944.

Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México, Landucci / Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2003.

Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, (Arte Universal).

Caso, Alfonso, *El Teocalli de la Guerra Sagrada; descripción y estudio del monolito encontrado en los cimientos del Palacio Nacional*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1927.

Caso, Alfonso, *La religión de los aztecas*, México, Imprenta mundial, 1936 (Enciclopedia ilustrada mexicana).

Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, (Colección Popular, 41).

Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Buenos Aires, Argos, 1947.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, España, Gedisa, 1999 (Ciencias Sociales - Historia)

Clair, Jean, *Lost Paradise. Symbolist Europe*, Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

*Colección Instituto Cultural Cabañas*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1995.

Córdova, Arnaldo, "México: revolución burguesa y política de masas" en *Cuadernos Políticos*, número 13, editorial Era, julio-sept de 1977, 85-101.

Correa Lonche, Guillermo, *El Águila y la Serpiente. El problema del origen del Escudo Nacional Mexicano*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 2011.

Cosío Villegas, Daniel, "La riqueza legendaria de México" en *El Trimestre Económico*, Vol. 6, No. 21 (1) (abril-junio de 1939).

*Cuadernos de Orozco. Seis libretas desconocidas donde el muralista revela sus secretos de la pintura y el color*, Edición e introducción de Raquel Tibol, México, Planeta, 2010.

Cuesta, Jorge, "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?" en *Jorge Cuesta. Ensayos críticos*, Introducción de María Stoppen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1991.

Curtis, William J.R., *La arquitectura moderna desde 1900*, traducción de Jorge Sainz, Phaidon Press, 2006.

Díaz Hernández, Lourdes, *Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916-1955*, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Díaz Revorio, Francisco Javier, "La interpretación constitucional y la jurisprudencia constitucional" en *Quid Iuris*, Año 3, Vol. 8, 2008.

Douglas, Frederic H. y René D'Harnoncourt, *Indian Art of the United States*, New York, The Museum of Modern Art, 1941.

Downs, Linda Bank, *Diego Rivera. The Detroit Industry murals*, New York, The Detroit Institute of Art, W.W. Norton & Company, 1999.

*El color en el arte mexicano*, George Roque coordinador, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

*El historicismo en México. Historia y antología*, estudio introductorio y selección de Álvaro Matute, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Elvira Barba, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex ediciones S.L., 2013. (Sílex Arte)

*Ensayos de filosofía de la Historia*, selección y presentación de Álvaro Matute, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007.

*Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, Rafael Loyola, coordinador, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1996, (Los Noventa)

*Exposición Nacional José Clemente Orozco*, México, Secretaría de Educación Pública, 1947.

Fernández, Justino *José Clemente Orozco. Forma e idea*, México, Librería de Porrúa Hnos. y Cía., 1942.

Ferry, Elizabeth Emma, "El lenguaje del patrimonio en una cooperativa minera guanajuatense" en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Pablo Escalante Gonzalbo, coordinador, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Flores, Enrique, "¿A qué vino Artaud a México?" en *Revista de la Universidad de México*, Num. 14, 2005.

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ediciones Gustavo Gili SA (ediciones Paperback), 1983.

García Rojas, Irma Beatriz, *Historia de la visión territorial del Estado mexicano. Representaciones político-culturales del territorio*, México, Universidad de Guadalajara / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Garza Usabiaga, Daniel, "André Breton, Surrealism and Mexico, 1938-1970. A critical overview" en *Arara*, No. 10, 2011.

Garza Usabiaga, Daniel, "Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen's Amerindian Number of *DYN*" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXIII, Núm. 98, 2011.

Gaos, José, *Confesiones profesionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 (Serie Tezontle).

Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra*, Bari, Editori Laterza, 2007 (Economica 520).

Giunta, Andrea, editora, *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, Artes y Medios, 2009.

González Mello, Renato, *José Clemente Orozco*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, 1995.

González Mello, Renato, "José Clemente Orozco en blanco y negro" en *El color en el arte mexicano*, George Roque coordinador, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

González Mello, Renato, "La utopía y el cementerio, la victoria y los libros" en *Orozco en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1999.

González Mello, Renato, "La victoria impía. Edmundo O'Gorman y José Clemente Orozco" en *El arte en México: autores, temas, problemas*, Rita Eder, coordinadora, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, 2001 (Biblioteca Mexicana Serie Arte).

González Mello, Renato, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

González Navarro, Moisés, "La ideología de la Revolución Mexicana" en *Historia Mexicana*, Vol. 10, No. 4, 1961, El Colegio de México, 628-636.

González Ramírez, Manuel, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. II. La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

González, Luis, *Los días del presidente Cárdenas. Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940*, México, El Colegio de México, 1981.

Guadarrama, Guillermina, "José Chávez Morado: el ambiente escolar y la vocación artística" en *La pintura mural en los centros de educación de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 2003.

Harrison, Charles, Francis Frascina y Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

Hesíodo, *Obras y fragmentos, Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Editorial Gredos, 1990, (Biblioteca Clásica Gredos, 13).

Hulburt, Laurance P., *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1991.

Icaza, Xavier, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, maderas originales de Ramón Alva de la Canal, México, Editorial Cvltvra, 1928.

*Interview with George Biddle*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1963.

*José Clemente Orozco, el artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, 1923-1929 y tres textos inéditos*, México, El Colegio Nacional, Siglo XIX editores, 1993.

*José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*, Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College, W.W. Norton & Company, 2002.

*José Clemente Orozco: otras claves, nuevas lecturas*, Arturo Camacho Becerra, Coordinador, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2011 (Temas de estudio).

Katzman, Israel, *Arquitectura contemporánea mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, Siglo XXI Editores, 1985, (Cien de México).

*La Constitución Mexicana y sus alegorías*, México, Poder Judicial de la Federación, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2006.

Larrea Maccise, Regina, “¿Cómo funciona la Suprema Corte de Justicia de la Nación?” en *Nexos*, agosto 5, 2013.

*La soberanía nacional*, colaboración Sergio Rodríguez, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2005, (Serie grandes temas del constitucionalismo mexicano).

*La zarza rediviva. J.C. Orozco a contraluz*, 2 tomos, compilación María Inés Torres Martínez *et.al.*, edición, presentación y cronología a cargo de Ernesto Lumbreras, México, Instituto Cultural Cabañas / Fondo de Cultura Económica, 2010.

*Lázaro Cárdenas: Modelo y legado. Tomo I y Tomo II* México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2009, (Colección Biblioteca INEHRM).

*Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012.

McLerran, Jennifer, *A New Deal for Native Art. Indian arts and federal policy, 1933-1943*, Tucson, The University of Arizona Press, 2009.

*Mexican muralism, a critical history*, Edited by Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley and Leonard Folgarait, University of California Press, 2012.

*México y su Justicia en imágenes a través de los siglos*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2015.

Myers, Bernard, *Mexican Painting in our Time*, New York, Oxford University Press, 1956.

Noelle, Louise, *Arquitectos contemporáneos de México*, México, Editorial Trillas, 1996.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

O'Gorman, Edmundo, "El arte o de la monstruosidad" en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1960, (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, 7).

Obregón Santacilia, Carlos, *Cincuenta años de arquitectura en México, 1900 – 1950*, México, Editorial Patria, 1952.

Octavio Paz. *Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas. Edición del autor*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Círculo de Lectores. Letras Mexicanas).

Ochoa Serrano, Álvaro, *Imágenes e imaginarios frente a frente. Lucha ideológica en Jiquilpan a través de la función social de un espacio público y de sus imágenes, 1919-1941. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe – Biblioteca Pública Lic. Gabino Ortiz*, Tesis de doctorado en Ciencias Humanas, El Colegio de Michoacán, 2007.

Oles, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, (Círculo de Arte).

Olivier, Guilhem, “Tepeyóllotl, “Corazón de la montaña” y “Señor del eco”: el dios jaguar de los antiguos mexicanos” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 28, 1998.

Orozco, *iconografía personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Tezontle).

Orozco Valladares, Clemente, *Orozco. Verdad cronológica*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1983.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, México, Ediciones Era, 1970 (Serie crónica).

Orozco. *Pintura y Verdad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco, Universidad Nacional Autónoma de México, Gobierno del Distrito Federal, 2010.

Ortega y Gasset, José, *La historia como sistema*, Edición, introducción y notas de Jorge Novella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, (Clásicos del Pensamiento).

Pach, Walter, “Arte mexicano en Nueva York” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. II, Núm. 6, 1940.

Partsch, Susanna, *Franz Marc*, Benedikt Taschen, 1992.

Pérez Montfort, Ricardo, “La creatividad popular y el 18 de marzo de 1938” en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, (Colección Miguel Othón de Mendizábal).

Pijoan, José, *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. 1 Arte de los pueblos aborígenes, Tercera edición, Madrid, Espasa Calpe SA, 1948.

Plasencia de la Parra, Enrique, “Desfiles militares y política de masas” en *Discurso visual. Revista digital*, CENIDIAP, número 6, mayo-agosto 2004, Segunda época.

*Pláticas sobre arquitectura*, México, Sociedad de Arquitectos de México, 1933.

*¿Qué es el Poder Judicial de la Federación?*, Cuarta edición, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2005.

Quintana Miranda, Rafael, “Creación de la Cuarta Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en el período de la quinta época del *Semanario Judicial de la Federación*” en *Temas selectos del derecho laboral. Liber amicorum: homenaje a Hugo Ítalo Morales Saldaña*, Patricia Kurczyn Villalobos y Rafael Tena Suck, coordinadores, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016 (Serie Estudios Jurídicos, 251).

Ramírez, Fausto, “Artistas e iniciados en la obra de Orozco” en *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Ramírez, Fausto, “Una iconología publicada en México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, Num. 53, 1983.

Ramos, Samuel, *Hacia un nuevo humanismo. Programa de una antropología filosófica*, México, La Casa de España en México, 1940.

Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Reyes, Alfonso, "Artaud. No se juega infamemente con los Dioses", sección "Documentos" de la *Revista de la Universidad de México*, no. 497, junio de 1992.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, (Serie especial).

Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1994.

Roberts, Donna, "Surrealism and Natural History: Instincts, Involution, and Atavistic Reverie in the Work of Roger Callois and Salvador Dalí" (2012) consultado en [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

Romero Flores, Jesús, *Historia del Congreso Constituyente 1916-1917*, México, SEP, IJ UNAM e INEHRM, 2014.

Rouaix, Pastor, *Génesis de los artículos 27 y 123 de la Constitución Política de 1917*, Segunda edición, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1959.

Rushing, Jackson, "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism" en *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

Saenz, Olga, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, El Colegio Nacional, 2005.

Salmerón Sanginés, Pedro, "El mito de la riqueza de México. Variaciones sobre un tema de Cosío Villegas" en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, Vol. 26, documento 315. Edición digital.

Sánchez Graillet, Luis Avelino, "Apuntes sobre la formación de la idea del petróleo como patrimonio nacional de México" en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Pablo Escalante Gonzalbo, coordinador, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Sautto, Idalia, "Murales de guerra, *Guernica* y *Dive Bomber and Tank*", Ensayo de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Serrato Córdova, José Eduardo, *Los sueños de la razón. Poética y profética de Luis Cardoza y Aragón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.

Sloan, John y Oliver LaFarge, *Introduction to American Indian Art. The exposition of Indian Tribal Arts, Inc.*, New York, Brooklyn Museum, 1931.

*Suprema Corte de Justicia de la Nación. Ministros 1917-2004. Semblanzas. Tomo I*, 2ª edición. Compilación a cargo de Alicia Bravo Rodríguez, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2005.

Tablada, José Juan, *Obras completas VII. La resurrección de los ídolos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003, (Nueva Biblioteca Mexicana, 152).

Tejeda, José Luis, "El lombardismo y el movimiento obrero en los treinta" en *Iztapalapa 32. Revista de ciencias sociales y humanidades*, enero-junio de 1994.

*Textos de Orozco*, con un estudio y un apéndice por Justino Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1955 (Estudios y Fuentes del Arte en México IV).

*The Illustrated Dictionary of Architects and Architecture*, Dennis Sharp, editor general, Inglaterra, Headline, 1991.

*The Thames and Hudson Enciclopedia of 20<sup>th</sup> Century Architecture*, Vittorio Magnago Lampugnani, editor, Londres, Thames and Hudson, 1986.

Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Tibol, Raquel, *Los murales de Diego Rivera*, México, RM / Universidad Autónoma de Chapingo, 2002.

Toscano, Salvador, "Información y documentos. Arte y arqueología en México, hallazgos en 1940" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. II, Núm. 6, 1940.

*Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte Siglos de Arte Mexicano*, New York, The Museum of Modern Art, 1940.

Vaillant, George C., *Indian Arts in North America*, New York and London, Harper & Brothers Publishers, 1939.

Vasconcelos, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, París, Agencia mundial de Librerías, 1925.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "Pueblo, caudillos y marchas. Apuntes sobre la presencia de las masas en el cine documental de México" en *Revolución Es*, Catálogo de exposición, México, Laboratorio Arte Alameda Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Vicente Lombardo Toledano. *Obras completas*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1990.

Wegener, Alfred L., *La génesis de los continentes y los océanos*, Versión española de la tercera edición alemana por Vicente Inglada Ors, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1924.

Weiner, Richard, "El declive económico en el siglo XIX. Una perspectiva cultural" en *Signos históricos*, Núm. 12, julio-diciembre 2004

*Who's who in Latin America. Part I. Mexico*, Stanford University Press, 1946.

Yoma Medina, María Rebeca y Luis Alberto Martos, *Dos mercados en la historia de la ciudad de México: El Volador y La Merced*, INAH, Secretaría de Desarrollo Social, DDF, 1990, (Colección Divulgación).

Zaïteff, Serge I., "Estudio preliminar" en *Xavier Icaza y sus contemporáneos. Epistolarios*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1995, (Colección Rescate).

Zetina Ocaña, Sandra, *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico: la materialidad de Explosión en la ciudad de David Alfaro Siqueiros*, Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

#### Hemerografía

*Así* (1941 - 1942 - 1943)

*Cima* (marzo 1942)

*El Nacional* (1936 - 1941)

*El Universal* (1934 - 1940 - 1941)

*Excélsior* (1941)

*Frente a Frente* (1936 - 1937)

*Futuro* (1934)  
*Hoy* (1938 - 1941)  
*La Prensa* (1941)  
*Lux* (1942)  
*Novedades* (1941)  
*Revista de Revistas* (1935)

## Archivos

Archivo del Registro Público y Control Inmobiliario del Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales (INDAABIN), México

Archivo General de la Nación, México

Archivo histórico de la Ciudad de México

Archivo histórico de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, México

Archivo histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, Unidad Académica de Estudios Regionales, Coordinación de Humanidades de la UNAM

Archivo José Gaos, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México

Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin

Hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda

Hemeroteca Nacional de México

## Fuentes y recursos electrónicos

*Academia* [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*  
<http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie>

Blázquez Martínez, José María, "El mundo clásico en Picasso" en *Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones* en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Blázquez Martínez, José María, "Mitos clásicos en la pintura moderna", *Anales de Historia del Arte*, 2000, 10, 247-281 en <http://revistas.ucm.es>

Biblia <http://bibliaparela.com/isaiah/66-15.htm>

Cabrera Acevedo, Lucio, *La Suprema Corte de Justicia a principios del siglo XX (1901-1914)*, en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/937/3.pdf>

*Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano*

<http://www.centrolombardo.edu.mx>

*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (versión 1917, publicada en el Diario Oficial)*

[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/CPEUM\\_orig\\_05feb1917\\_ima.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/CPEUM_orig_05feb1917_ima.pdf)

Edificio del Departamento de Justicia de Estados Unidos

<http://www.gsa.gov/portal/ext/html/site/hb/category/25431/actionParameter/exploreByBuilding/buildingId/321>

*Estudios de Cultura Náhuatl*

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

*Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/moderna.htm>

l

"Goddess Durga" en

<http://hinduism.about.com/od/hindugoddesses/a/durga.htm>

“Guerra Civil Española día a día” en  
<http://guerracivildiadia.blogspot.mx/2012/10/jose-bardasano-1910-1979.html>

*Heilbrunn Timeline of Art History The Metropolitan Museum of Art*  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/serp/hd\\_serp.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/serp/hd_serp.htm)

“Il Palazzo di Giustizia di Milano: una Galleria d’Arte” A cura di Silvia Galasso, Corte d’Apello di Milano, Comune di Milano, 2015.  
[http://www.ordineavvocatimilano.it/upload%2Ffile%2Fallegati\\_articoli%2FPAL\\_GIUSTIZIA\\_UnaGalleriaDArte\\_LOW.PDF](http://www.ordineavvocatimilano.it/upload%2Ffile%2Fallegati_articoli%2FPAL_GIUSTIZIA_UnaGalleriaDArte_LOW.PDF)

*Job 12:7 a 12:10. Bible Study Tools.*  
<http://www.biblestudytools.com/rvr/job/passage/?q=job+12:7-8>

JStor <http://www.jstor.org/>

Murales del Departamento de Justicia de Estados Unidos  
<http://www.npr.org/multimedia/2008/12/murals/>

Murales del Departamento de Justicia de Estados Unidos  
<http://livingnewdeal.berkeley.edu/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>

*Oral history interview with George Biddle, 1963, Archives of American Art, Smithsonian Institution.* Tape 2, 23.  
<http://www.aaa.si.edu/files/resources/OHProgram/PDF/biddle63.pdf>

*Página de la Suprema Corte de Justicia de la Nación*  
[www.scjn.gob.mx](http://www.scjn.gob.mx)

*Regiofil. Boletín de la Sociedad Filatélica Regiomontana, número 6 - 99, septiembre de 1999* <http://elizondo.fime.uanl.mx/files/filatelia/regiofil/6-99.pdf>

“La storia del Palazzo di Giustizia di Milano” en *Rivista Giustizia a Milano*.  
<http://www.giustiziamilano.it/files/STORIA-PALAZZO-GIUSTIZIA.pdf>

*Signos históricos*, Núm. 12, julio-diciembre 2004 en  
<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/signos/cont/12/art/art3.pdf>.

*Sistema Nacional de Fototecas SINAFO* <http://www.fototeca.inah.gob.mx/fototeca/index.jsp>

*Stanford Encyclopedia of Philosophy* <http://plato.stanford.edu/index.html>

*The Living New Deal*. Department of Geography at the University of California, Berkeley.

<https://livingnewdeal.org/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>

## Imágenes: fuentes y créditos

**Fig. 1** *Las riquezas nacionales*, Sala de Pasos Perdidos, muro oriente, Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno de Jalisco, Universidad Nacional Autónoma de México, Gobierno del Distrito Federal, 2010, 310. Fotografía de Luis Díaz y Rubén Orozco (LD y RO).

**Fig. 2** *Artículo 123 o Movimiento social del trabajo*, Sala de Pasos Perdidos, muro poniente, Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 311. Fotografía LD y RO.

**Fig. 3** *La Justicia*, Sala de Pasos Perdidos, muro sur, Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 312-313. Fotografía LD y RO.

**Fig. 4** *La Justicia*, Sala de Pasos Perdidos, muro norte, Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 312-313. Fotografía LD y RO.

**Fig. 5 a** Antonio Muñoz García, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 1936 – 1941.

**Fig. 5 b** Antonio Muñoz García, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 1936 – 1941. Fuente: <http://www.wikimexico.com/articulo/SCJN75>

**Fig. 6** Juan Patricio Morlete Ruiz, *Plaza del Volador*, 1772. Fuente:

<https://grandescasademexico.blogspot.mx/2016/05/>

**Fig. 7 a** Construcción de la SCJN. Fuente: Archivo fotográfico de *El Nacional*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM).

**Fig. 7 b** Construcción de la SCJN. Fuente: Sistema Nacional de Fototecas, número de inventario 124553.

**Fig. 8** Vista aérea de la Plaza de la Constitución. Revista *Así*, noviembre de 1940. Fotografía Itzel Rodríguez Mortellaro (IRM). Cortesía Hemeroteca del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas (HCERMLC)

**Fig. 9** Antonio Muñoz García, Mercado Melchor Ocampo, 1931. Fuente: <http://elmodo.mx/el-mododel-modos/mercado-melchor-ocampo-alvaro-obregon-99-esquina-con-orizaba-roma-norte/>

**Fig. 10** Antonio Muñoz García, Centro Escolar Revolución, 1933.

**Fig. 11** Antonio Muñoz García, Mercado Abelardo Rodríguez, 1935. Fuente: <http://mxcity.mx/2016/05/mercado-abelardo-rodriguez/>

- Fig. 12** Plano. Suprema Corte de Justicia de la Nación. Ubicación del edificio. Escala 1/400. Colección Gustavo Casasola. Fuente: *México y su Justicia en imágenes a través de los siglos*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2015, 173.
- Fig. 13** Diagrama del edificio de la SCJN, con ubicación de murales. Fuente: <http://www.internet2.scjn.gob.mx/tour/>
- Fig. 14** Fachada principal de la SCJN. Fotografía IRM.
- Fig. 15** Fachada principal de la SCJN. Fotografía IRM.
- Fig. 16** Fachada posterior de la SCJN. Fotografía IRM.
- Fig. 17** “El nuevo palacio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación”, *El Nacional*, 31 de mayo de 1941. Fotografía IRM. Cortesía HCERMLC.
- Fig. 18** Interior de la SCJN, *El Nacional*, 1º de junio de 1940. Fotografía IRM. Cortesía HCERMLC.
- Fig. 19** Francisco Javier Luque y José Espelius, Cuartel general de la Armada, 1928, Madrid. Fuente: dominio público  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuartel\\_General\\_de\\_la\\_Armada.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuartel_General_de_la_Armada.jpg)  
Fotografía de J. L. De Diego (4 abril 200)
- Fig. 20** Clarence C. Zantzinger y Charles L. Borie, Departamento de Justicia de Estados Unidos, 1931-1935, Washington D.C. Fotografía IRM.
- Fig. 21** Departamento de Justicia de Estados Unidos, vista de una fachada posterior. Fotografía IRM.
- Fig. 22** Departamento de Justicia de Estados Unidos, vista interior. Fuente: *The Living New Deal*. <https://livingnewdeal.org/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>
- Fig. 23** Elementos Decó en el edificio del Departamento de Justicia de Estados Unidos. Fotografía IRM.
- Fig. 24** John Steuart Curry, *Movement of the Population Westward*, 1937, óleo sobre tela, Departamento de Justicia de Estados Unidos. Fuente: The Living New Deal <https://livingnewdeal.org/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>
- Fig. 25** George Biddle, fragmento de *Society Free Through Justice*, 1936, fresco, Departamento de Justicia de Estados Unidos. Fuente: The Living New Deal <https://livingnewdeal.org/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>

**Fig. 26** Emil Bisttram, fragmento de *Contemporary Justice and woman*, 1939, óleo sobre tela, Departamento de Justicia de Estados Unidos. Fuente: The Living New Deal <https://livingnewdeal.org/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>

**Fig. 27** Symeon Shimi, *Contemporary Justice – the Child*, 1940, tempera, Departamento de Justicia de Estados Unidos. Fuente: The Living New Deal <https://livingnewdeal.org/projects/department-of-justice-murals-washington-dc/>

**Fig. 28** Cass Gilbert, Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos, 1935, Washington D.C. Fuente: By 350z33 at English Wikipedia, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=41018210>

**Fig. 29** Escultura en fachada exterior de la Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos. Fotografía IRM.

**Fig. 30** Marcello Piacentini, Rectoría de la Universidad de La Sapienza, 1936, Roma. Fuente: “MIMOA. Mi Modern Architecture. La Sapienza University Campus” <http://www.mimoa.eu/projects/Italy/Rome/> Fotografía Evan Chakroff.

**Fig. 31** Marcello Piacentini, Palacio de Justicia de Milán, 1932-1940.

**Fig. 32** Marcello Piacentini, Museo Nacional de la Magna Grecia, 1932-1941, Reggio Calabria. Fuente: <http://www.archeocalabria.beniculturali.it/archeovirtualtour/>

**Fig. 33** Palacio de Justicia de Milán, fachada principal. Fuente: “Il Palazzo di Giustizia di Milano: una Galleria d’Arte” A cura di Silvia Galasso, Corte di Appello di Milano.

[http://www.ordineavvocatimilano.it/upload%2Ffile%2Fallegati\\_articoli%2FPAL\\_GIUSTIZIA\\_UnaGalleriaDArte\\_LOW.PDF](http://www.ordineavvocatimilano.it/upload%2Ffile%2Fallegati_articoli%2FPAL_GIUSTIZIA_UnaGalleriaDArte_LOW.PDF)

**Fig. 34** Mario Sironi, mosaico *La Ley entre la Justicia y la Fuerza*, 1936, Sala de Audiencias del Palacio de Justicia de Milán. Fuente:

<http://ginangri.photoshelter.com/image/I00004lpDRNfEFoQ> Fotografía Gin Angri (13 feb 2012).

**Fig. 35** Attilio Selva, *La Justicia*, Patio de honor, Palacio de Justicia de Milán.

**Fig. 36** Primo Conti, mural *La Justicia del Cielo y de la Tierra*, 1939, Sala del tribunal civil, Palacio de Justicia de Milán. Fuente: “Fascismo-Architettura-Arte”

[http://www.artefascista.it/conti\\_primo\\_fascismo\\_architettura.htm](http://www.artefascista.it/conti_primo_fascismo_architettura.htm)

- Fig. 37** *Dive Bomber*, 1940, Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 291.
- Fig. 38** *Alegoría de México*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 311. Fotografía LD y RO.
- Fig. 39** *Interpretación del artículo 127 constitucional*, estudio, 1940, lápiz sobre papel. Colección Clemente Orozco Valladares. Fuente: Orozco Valladares, *Orozco, Verdad cronológica*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1983, 407.
- Fig. 40** *Alegoría*, proyecto general, 1940, lápiz sobre papel, 33 x 68.2 cm, Instituto Cultural Cabañas (ICC). Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.
- Fig. 41** *Bosquejo general*, sin fecha, lápiz sobre papel, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos (CLOVH). Fuente: CLOVH.
- Fig. 42** *Estudio para las riquezas nacionales*, cabeza de jaguar, 1940, temple sobre papel, 34.6 x 51.5 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Fuente: Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 314. Fotografía LD y RO.
- Fig. 43** *Máscara bocabajo*, trazada, 1940, temple sobre papel, 34 x 50 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Fuente: Fuente: *Orozco. Pintura y Verdad*, 315.
- Fig. 44** *Máscara bocabajo*, color gris, 1940, temple sobre papel, 34.1 x 51.1 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.
- Fig. 45** *Máscara bocabajo*, color tierra de Siena, 1940, temple sobre papel, 29 x 37 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Fuente: *Orozco. Pintura y Verdad*, 315.
- Fig. 46** *Cabeza en verdes*, jaguar [sic], trazos de un rostro triangular, 1941, temple sobre papel, 34.6 x 51.3 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.
- Fig. 47** *Estudio*, cabeza de forma triangular, temple sobre papel, aprox. 50 x 40 cm, Ubicación desconocida, fotografía del catálogo del Homenaje nacional a José Clemente Orozco (1947). Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.
- Fig. 48** *Cabeza contra el piso*, hombre barbado, 1941, temple sobre papel, 40.4 x 58 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.
- Fig. 49** *Cabeza contra el piso*, joven con ojos cerrados, 1941, temple sobre papel, 40.5 x 58.2 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.
- Fig. 50** *Calavera*, 1941, temple sobre papel, 52.2 x 37.8 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.

**Fig. 51** *Máscara, hombre*, 1949 [sic], tinta sobre papel, 56 x 38.2 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.

**Fig. 52** *Estudio para La Justicia*, sección derecha muro sur, 1941, temple sobre papel, 49.3 x 34.3 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.

**Fig. 53** *Estudio para La Justicia*, proyecto general muro sur, 1940-1941, lápiz sobre papel, 35.2 x 68 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.

**Fig. 54** *Estudio para La Justicia*, proyecto general muro norte, 1940-1941, lápiz sobre papel, 33 x 67.8 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.

**Fig. 55** *Panel de la justicia*, 1941, lápiz sobre papel, 29.3 x 71 cm, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: ICC. Reproducción autorizada por el INBA.

**Fig. 56** *Pedestal de justicia*, proyecto general, lápiz sobre papel, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Fuente: CLOVH.

**Fig. 57** *Figura recostada con piernas flexionadas*, detalle, lápiz sobre papel, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Fuente: CLOVH.

**Fig. 58** *Yunque y pancartas*, temple y lápiz sobre papel, 41.5 x 40 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos. Fuente: CLOVH.

**Fig. 59** Ángulo superior derecho de *Artículo 123*, Suprema Corte de Justicia de la Nación.

**Fig. 60** *Hombre industrial moderno*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 181.

**Fig. 61** *Hombre industrial moderno*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 180-181.

**Fig. 62** *La Justicia*, muro sur sección derecha.

**Fig. 63** Esquema de Jay Hambidge usado en el programa mural de la New School for Social Research. Fuente: Laurance P. Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, Promexa, 1991, 51.

**Fig. 64** "Solemne inauguración del nuevo Palacio de Justicia", *El Nacional*, 2 junio de 1941. Fotografía IRM. Fuente: HCERMLC.

**Fig. 65** “El nuevo edificio del poder judicial” *El Nacional*, 28 de mayo de 1941. Fotografía IRM. Cortesía HCERMLC.

**Fig. 66** “Los frescos de José Clemente Orozco en la Suprema Corte de Justicia”, *El Nacional*, 24 de mayo de 1941. Fotografía IRM. Cortesía HCERMLC.

**Fig. 67** George Biddle, *La guerra y la paz*, tablero central, 1945, Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fuente: página web de la SCJN. “Mural La guerra y la paz” [http://www.internet2.scjn.gob.mx/tour/mural\\_laguerra.html](http://www.internet2.scjn.gob.mx/tour/mural_laguerra.html)

**Fig. 68** Oro en *Las riquezas nacionales*, SCJN.

**Fig. 69** Caricatura antisemita de Philipp Rupprecht en *Der stürmer*, octubre 1936. Fuente: <https://www.nordfront.se/philipp-rupprecht-der-sturmiers-illustrator.smr>

**Fig. 70** Julio Ruelas, *El sueño de Athos*, 1905. Colección Juan Antonio Pérez Simón. <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Modern/artwork/40619>

**Fig. 71** Julio Ruelas, *La escalera del dragón*, 1905, grabado, 18 x 12.5 cm. Fuente: <http://www.artepinturaygenios.com/2012/05/julio-ruelas-los-grabados-de-un-bohemio.html>

**Fig. 72** *Zapata*, 1930, óleo sobre tela, 198.8 x 122.6 cm, The Art Institute of Chicago.

**Fig. 73** Diego Rivera, *Fuerzas subterráneas*, 1923-1927, fresco, Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo. Fuente: Tibol, Raquel, *Los murales de Diego Rivera*, México, RM / Universidad Autónoma de Chapingo, 2002, 31.

**Fig. 74** José Chávez Morado, *La lucha antiimperialista en Veracruz*, 1934, Ex Escuela Normal de Maestros de Jalapa. Fuente: Santiago, José de, *José Chávez Morado: vida, obra, circunstancia*, Guanajuato, La Rana, 2001.

**Fig. 75** José Chávez Morado, gráfica en *Frente a Frente*, No. 5. Fotografía IRM.

**Fig. 76** Diego Rivera, *Entrada a la mina*, ca. 1923, Secretaría de Educación Pública.

**Fig. 77** Grace Greenwood, *Minería*, 1935, Mercado Abelardo Rodríguez.

**Fig. 78** Antonio Pujol, *La vida de los mineros*, 1934, Teatro del Pueblo, Mercado Abelardo Rodríguez. Fotografía IRM.

**Fig. 79** Antonio Pujol, *La vida de los mineros*, 1934, Teatro del Pueblo, Mercado Abelardo Rodríguez. Fotografía IRM.

**Fig. 80** Esquema geológico en el *Tratado de Geología*. Fuente: Mariano Bárcena, *Tratado de Geología*, México, Secretaría de Fomento, 1885, 203.

**Fig. 81** Diego Rivera, *Raza roja y raza negra*, muro norte, 1932-1933, Instituto de Artes de Detroit. Fuente: Linda Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industrial Murals*, New York, The Detroit Institute of Art, W.W. Norton & Company, 1999, 104-105.

**Fig. 82** Diego Rivera, *Raza blanca y raza amarilla*, muro sur, 1932-1933, Instituto de Arte de Detroit. Fuente: Linda Bank Downs, *Diego Rivera. The Detroit Industrial Murals*, 106-107.

**Fig. 83** Cobre en *Las riquezas nacionales*, SCJN.

**Fig. 84** *El Hijo del Ahuizote*, "Viernes de Dolores", 8 de abril de 1900. Fuente: Manuel González Ramírez, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana II. La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 8.

**Fig. 85** *El Hijo del Ahuizote*, "Febrero 5 San Felipe y Santa Constitución Mártires", 2 de febrero de 1901. Fuente: González Ramírez, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana II. La caricatura política*, 14.

**Fig. 86** *El Hijo del Ahuizote*, "Los dolores de la Virgen Constitución", 31 marzo de 1901. Fuente: González Ramírez, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana II. La caricatura política*, 15.

**Fig. 87** *El colmillo público*, "Constitución de 57", 5 de febrero de 1905, núm. 74. Fuente: González Ramírez, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. II. La caricatura política*, 16.

**Fig. 88** *El Hijo del Ahuizote*, Fígaro, "El señor justicia", 6 de septiembre de 1885. Fuente: Hemeroteca Nacional. Fondo Reservado. Cortesía Gretel Ramos.

**Fig. 89** *El Hijo del Ahuizote*, Fígaro, "Sobre la justicia", 4 de noviembre de 1888. Fuente: Hemeroteca Nacional. Fondo Reservado. Cortesía Gretel Ramos.

**Fig. 90** *El colmillo público*, "Sueños del pueblo", 22 de noviembre de 1903, núm. 11. Fuente: González Ramírez, *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana II. La caricatura política*, 15.

**Fig. 91** *La Libertad*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 57. Fotografía LD y RO.

**Fig. 92** *La Ley y La Justicia*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.

**Fig. 93** Max Beckmann, *La Noche*, 1918. Imagen en dominio público: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Night\\_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(painting))

**Fig. 94** Geroges Grosz, *Los pilares de la sociedad*, 1926. Nationalgalerie, Berlín.

**Fig. 95** Mural en el altar del antiguo Santuario de la Virgen de Guadalupe en Jiquilpan. Fecha indeterminada. Cortesía Biblioteca Gabino Ortiz.

**Fig. 96** *The Great Goddess Dirga Riding Her Lion*, acuarela sobre papel, c. 1690. Museo de Arte de Filadelfia. Fuente: philamuseum.org

**Fig. 97** Pierre-Paul Prud'hon, *Justicia y venganza divina persiguiendo al crimen*, ca. 1805 – 1806, óleo sobre tela. 33 x 41 cm. Fuente: The J. Paul Getty Museum. Open Content Program. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/753/pierre-paul-prud'hon-justice-and-divine-vengeance-pursuing-crime-french-about-1805-1806/>

**Fig. 98** *El Hijo del Ahuizote*, "La vengadora", 5 de octubre de 1890. Fuente: Hemeroteca Nacional. Fondo Reservado.

**Fig. 99** *Trinidad revolucionaria*, 1926, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 76. Fotografía LD y RO.

**Fig. 100** *El banquete de los ricos*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 76. Fotografía LD y RO.

**Fig. 101** *La huelga*, 1926, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 76. Fotografía LD y RO.

**Fig. 102** *El acecho*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 57. Fotografía LD y RO.

**Fig. 103** *Hombre industrial moderno*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College.

**Fig. 104** *Las masas*, 1935, litografía. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 202. Fotografía LD y RO.

**Fig. 105** *El hombre*, 1936, Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 207. Fotografía LD y RO.

**Fig. 106** *Obreros y soldado*, 1936, Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 206. Fotografía LD y RO.

**Fig. 107** *El pueblo y los líderes*, 1936, Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 206. Fotografía LD y RO.

**Fig. 108** Litografía de José Clemente Orozco en *Frente a Frente*, No. 5, agosto de 1936. Fotografía IRM.

**Fig. 109** *Manifiestación*, 1935, Litografía. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 203. Fotografía LD y RO.

**Fig. 110** *Los desempleados*, ca. 1928-1930, óleo sobre tela, 65 x 51.4 cm. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.

- Fig. 111** Autor desconocido, Fotografía del Frente Popular Español en *Frente a Frente*, No. 5, agosto de 1936. Fotografía IRM.
- Fig. 112** *La masa militarizada*, 1937-1939, Hospicio Cabañas. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.
- Fig. 113** *Las masas*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.
- Fig. 114** *Las masas*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.
- Fig. 115** *Después de la batalla*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.
- Fig. 116** Detalle del último plano, *Artículo 123*, SCJN
- Fig. 117** Pablo Picasso, *Guernica*, 1938, Museo Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050.jpg>
- Fig. 118** *Basurero*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 56. Fotografía LD y RO.
- Fig. 119** *Las cadenas del espíritu*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 177.
- Fig. 120** *La España de Carlos V*, 1937-1939, Hospicio Cabañas. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 256. Fotografía LD y RO.
- Fig. 121** *Los caballos de la Conquista*, 1937-1939, Hospicio Cabañas. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 259. Fotografía LD y RO.
- Fig. 122** *La batalla*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 300. Fotografía LD y RO.
- Fig. 123** *Los teules IV*, 1947, Museo de Arte Carrillo Gil. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 404.
- Fig. 124** *Alegoría nacional*, 1947, Anfiteatro, Escuela Nacional de Maestros. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 416. Fotografía LD y RO.
- Fig. 125** Mural satírico, 1940, entrada Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 298. Fotografía LD y RO.
- Fig. 126** *El diablo*, 1945, tinta sobre papel, Instituto Cultural Cabañas. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 372. Fotografía LD y RO.
- Fig. 127** Diego Rivera, *Guerrero jaguar*, detalle, 1931, mural transportable, Smith College Museum of Art, Northhampton, Massachusetts. Fuente: Leah Dickerman,

Anna Indych-López, *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, 51.

**Fig. 128** Detalle de *Las riquezas nacionales*, SCJN.

**Fig. 129** Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, detalle con jaguares, 1922, ex templo de San Pedro y San Pablo.

**Fig. 130** Diego Rivera, imagen central del mural *De la Conquista a 1931* en *Historia de México, 1929-1935*, Palacio Nacional. Fuente: *Los murales del Palacio Nacional*, México, INBA Américo Arte editores, 1997, 65. Fotografía Enrique Bostelman.

**Fig. 131** *Teocalli de la Guerra Sagrada*, periodo posclásico, cultura Mexica, Museo Nacional de Antropología. Fuente: *Los murales del Palacio Nacional*, 74. Fotografía Enrique Bostelman.

**Fig. 132** *La llegada de Quetzalcoatl*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 170.

**Fig. 133** *La religiosidad americana*, 1937-1939, Hospicio Cabañas. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 251. Fotografía LD y RO.

**Fig. 134** *Lo científico*, 1937-1939, Hospicio Cabañas. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 237. Fotografía LD y RO.

**Fig. 135** Franz Marc, *Tigre*, 1912, óleo sobre tela. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. Fuente: [http://www.franzmarc.org/Tiger.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](http://www.franzmarc.org/Tiger.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)

**Fig. 136** Franz Marc, *Tres gatos*, 1913. Imagen en dominio público:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz\\_Marc\\_-\\_Drei\\_Katzen\\_gro%C3%9F.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Marc_-_Drei_Katzen_gro%C3%9F.jpg)

**Fig. 137** *Tótems*, 1934, Baker Library, Dartmouth College. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 178.

**Fig. 138** *Máquinas*, 1934, Baker Library, Dartmouth College. Fuente: Orozco. *Pintura y Verdad*, 179.

**Fig. 139** Emily Carr, *Gitwangak, Queen Charlotte Islands*, Imagen en dominio público: <https://www.wikiart.org/en/emily-carr/gitwangak-queen-charlotte-islands-1912>

**Fig. 140** José Pijoán, *Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. 1 Arte de los pueblos aborígenes*, Tercera edición, Espasa Calpe SA, Madrid, 1948. Lámina XV. Fotografía IRM.

**Fig. 141** José Pijoán, *Summa Artis. Historia General del Arte, Vol. 1 Arte de los pueblos aborígenes*, figura 356. Mástiles totémicos de los indios Kwatkiut en el Parque de Vancouver. Fotografía IRM.

**Fig. 142** Jackson Pollock, *Man, Bull, Bird*, ca. 1938-1941, óleo sobre tela, 61.5 x 92 cm. Fuente: <http://www.collisart.com/gallery/artists/jackson-pollock/artworks/man-bull-bird>

**Fig. 143** José Clemente Orozco, *Cabeza de dos jaguares*, 1940, tinta sobre papel, Acervo INBA ICC. Fuente: *Colección Instituto Cultural Cabañas*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1995.

**Fig. 144** Animal en *Las Riquezas Nacionales*, SCJN.

**Fig. 145** *Coatlicue*, periodo posclásico, Mexica, Museo Nacional de Antropología.

**Fig. 146** *Alegoría de México*, ca. 1947, piroxilina sobre masonite, Colección Andrés Blaisten. Fuente: *Mexican Modern Painting from the Andrés Blaisten Collection*, México, Editorial RM, 2011, 155.

**Fig. 147** Portada de *México en el arte*, número 1, julio de 1948.

## Imágenes



Fig. 1 *Las riquezas nacionales*, Sala de Pasos Perdidos, muro oriente, Suprema Corte de Justicia de la Nación.



Fig. 2 *Artículo 123 o Movimiento social del trabajo*, Sala de Pasos Perdidos, muro poniente, Suprema Corte de Justicia de la Nación.



Fig. 3 *La Justicia*, Sala de Pasos Perdidos, muro sur, Suprema Corte de Justicia de la Nación.



*La Justicia*, Sala de Pasos Perdidos, muro sur, sección izquierda



*La Justicia*, Sala de Pasos Perdidos, muro sur, sección derecha



Fig. 4 *La Justicia*, Sala de Pasos Perdidos, muro norte, Suprema Corte de Justicia de la Nación.



*La Justicia, Sala de Pasos Perdidos, muro norte, sección izquierda*



*La Justicia, Sala de Pasos Perdidos, muro norte, sección derecha*



Fig. 5 a Antonio Muñoz García, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 1936 – 1941



Fig. 5 b Antonio Muñoz García, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 1936 – 1941.



Fig. 6 Juan Patricio Morlete Ruiz, *Plaza del Volador*, 1772

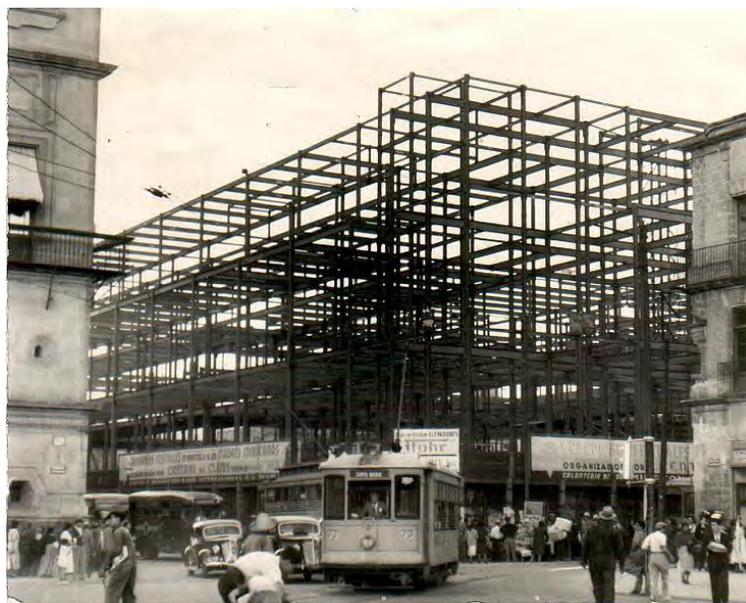


Fig. 7 a Construcción de la SCJN, Archivo fotográfico de *El Nacional*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM).



Fig. 7 b Construcción de la SCJN, Sistema Nacional de Fototecas.

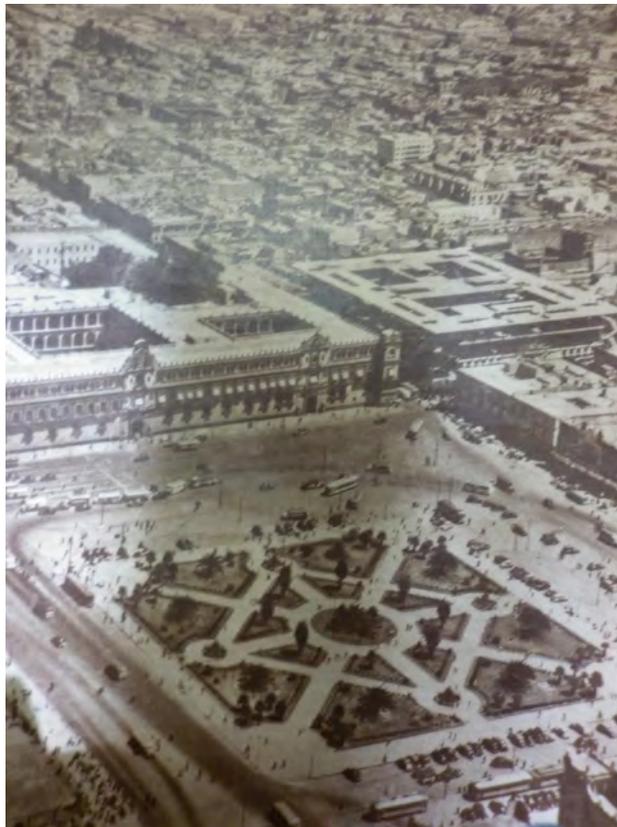


Fig. 8 Vista aérea de la Plaza de la Constitución. Revista *Así*, noviembre de 1940.



Fig. 9 Antonio Muñoz García, Mercado Melchor Ocampo, 1931.



Fig. 10 Antonio Muñoz García, Centro Escolar Revolución, 1933.



Fig. 11 Antonio Muñoz García, Mercado Abelardo Rodríguez, 1935.

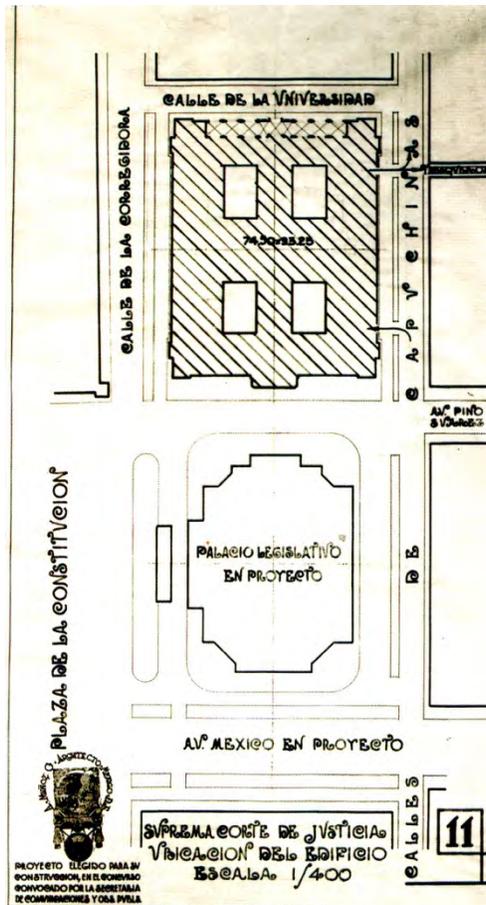


Fig. 12 Plano. Suprema Corte de Justicia de la Nación. Ubicación del edificio. Escala 1/400. Colección Gustavo Casasola.



Fig. 13 Diagrama del edificio de la SCJN, con ubicación de murales.



Fig. 14 Fachada principal de la SCJN.



Fig. 15 Fachada principal de la SCJN.



Fig. 16 Fachada posterior de la SCJN.



Fig. 17 *El Nacional*, 31 de mayo de 1941.



Fig. 18 Interior de la SCJN, *El Nacional*, 1° de junio de 1940.



Fig. 19 Francisco Javier Luque y José Espelius, Cuartel general de la Armada,  
1928, Madrid.



Fig. 20 Clarence C. Zantzinger y Charles L. Borie, Departamento de Justicia de Estados Unidos, 1931-1935, Washington D.C.



Fig. 21 Departamento de Justicia de Estados Unidos, vista de una fachada posterior.



Fig. 22 Departamento de Justicia de Estados Unidos, vista interior.



Fig. 23 Elementos Decó en el edificio del Departamento de Justicia de Estados Unidos.



Fig. 24 John Steuart Curry, *Movement of the Population Westward*, 1937, óleo sobre tela, Departamento de Justicia de Estados Unidos.



Fig. 25 George Biddle, fragmento de *Society Free Through Justice*, 1936, fresco, Departamento de Justicia de Estados Unidos.

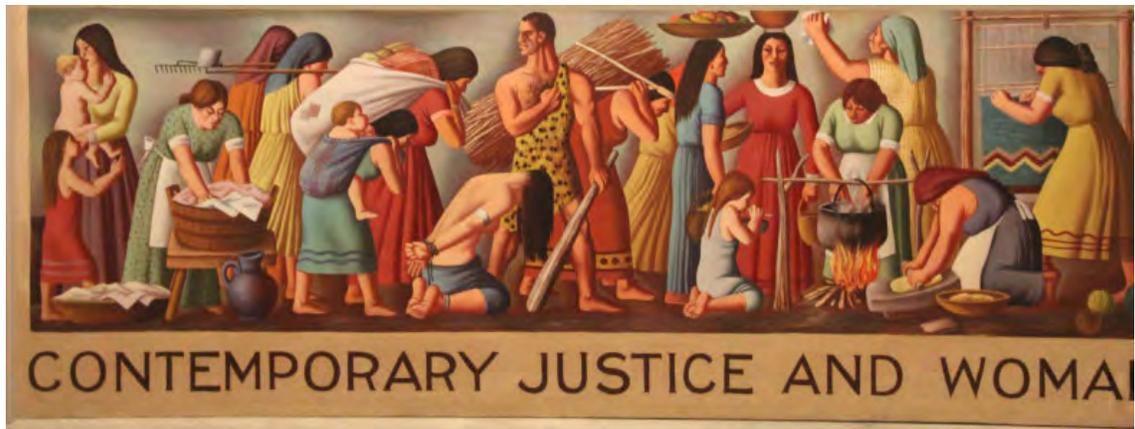


Fig. 26 Emil Bisttram, fragmento de *Contemporary Justice and woman*, 1939, óleo sobre tela, Departamento de Justicia de Estados Unidos



Fig. 27 Symeon Shimi, *Contemporary Justice – the Child*, 1940, tempera, Departamento de Justicia de Estados Unidos.



Fig. 28 Cass Gilbert, Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos, 1935, Washington D.C.



Fig. 29 Escultura en fachada exterior de la Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos.



Fig. 30 Marcello Piacentini, Rectoría de la Universidad de La Sapienza, 1936, Roma.



Fig. 31 Marcello Piacentini, Palacio de Justicia de Milán, 1932-1940.



Fig. 32 Marcello Piacentini, Museo Nacional de la Magna Grecia, 1932-1941, Reggio Calabria



Fig. 33 Palacio de Justicia de Milán, fachada principal.

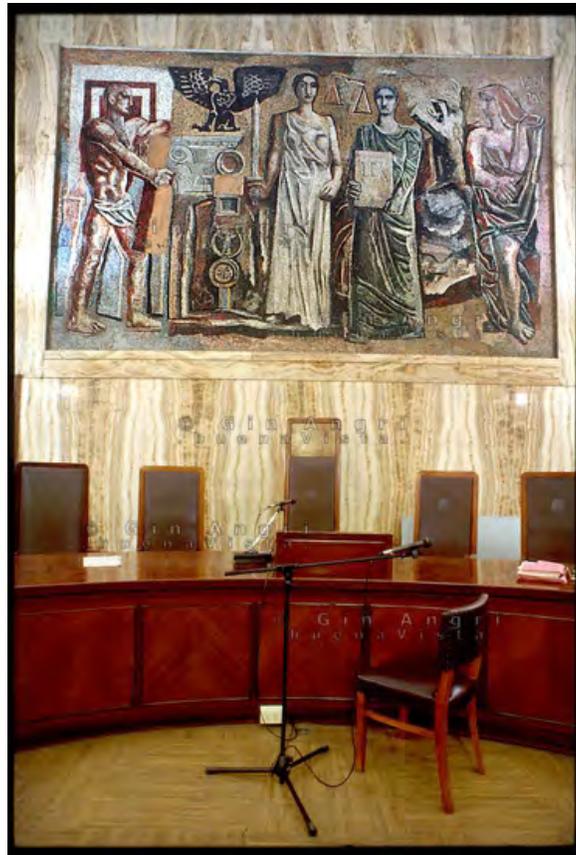


Fig. 34 Mario Sironi, mosaico *La Ley entre la Justicia y la Fuerza*, 1936, Sala de Audiencias del Palacio de Justicia de Milán.



Fig. 35 Attilio Selva, *La Justicia*, Patio de honor, Palacio de Justicia de Milán.



Fig. 36 Primo Conti, mural *La Justicia del Cielo y de la Tierra*, 1939, Sala del tribunal civil, Palacio de Justicia de Milán. Mussolini en compañía de Napoleón y Virgilio.



Fig. 37 *Dive Bomber*, mural portátil, 1940, Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Fig. 38 *Alegoría de México*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan.



Fig. 39 *Interpretación del artículo 127 constitucional*, estudio, 1940, lápiz sobre papel.  
Colección Clemente Orozco Valladares.



Fig. 40 *Alegoría*, proyecto general, 1940, lápiz sobre papel, 33 x 68.2 cm, Instituto Cultural Cabañas.

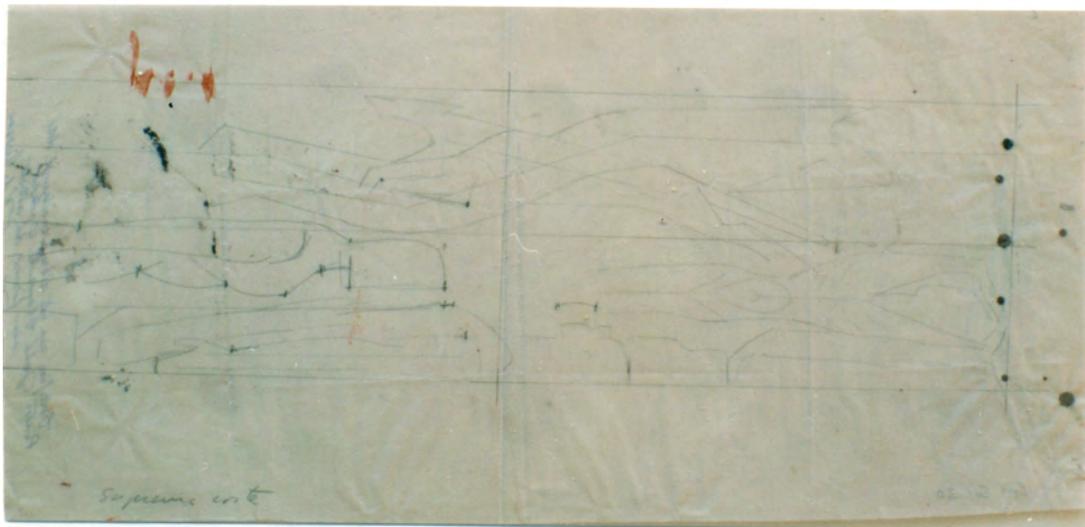


Fig. 41. *Bosquejo general*, sin fecha, lápiz sobre papel, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.



Fig. 42 *Estudio para las riquezas nacionales, cabeza de jaguar*, 1940, temple sobre papel, 34.6 x 51.5 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.



Fig. 43 *Máscara bocabajo, trazada*, 1940, temple sobre papel, 34 x 50 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.



Fig. 44 *Máscara bocabajo*, color gris, 1940, temple sobre papel, 34.1 x 51.1 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 45 *Máscara bocabajo*, color tierra de Siena, 1940, temple sobre papel, 29 x 37 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.



Fig. 46 *Cabeza en verdes, jaguar [sic]*, trazos de un rostro triangular, 1941, temple sobre papel, 34.6 x 51.3 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 47 *Estudio, cabeza de forma triangular*, temple sobre papel, aprox. 50 x 40 cm, Ubicación desconocida.



Fig. 48 *Cabeza contra el piso*, hombre barbado, 1941, temple sobre papel, 40.4 x 58 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 49 *Cabeza contra el piso*, joven con ojos cerrados, 1941, temple sobre papel, 40.5 x 58.2 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 50 *Calavera*, 1941, temple sobre papel, 52.2 x 37.8 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 51 *Máscara, hombre*, 1949 [sic], tinta sobre papel, 56 x 38.2 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 52 *Estudio para La Justicia*, sección derecha muro sur, 1941, temple sobre papel, 49.3 x 34.3 cm, Instituto Cultural Cabañas.

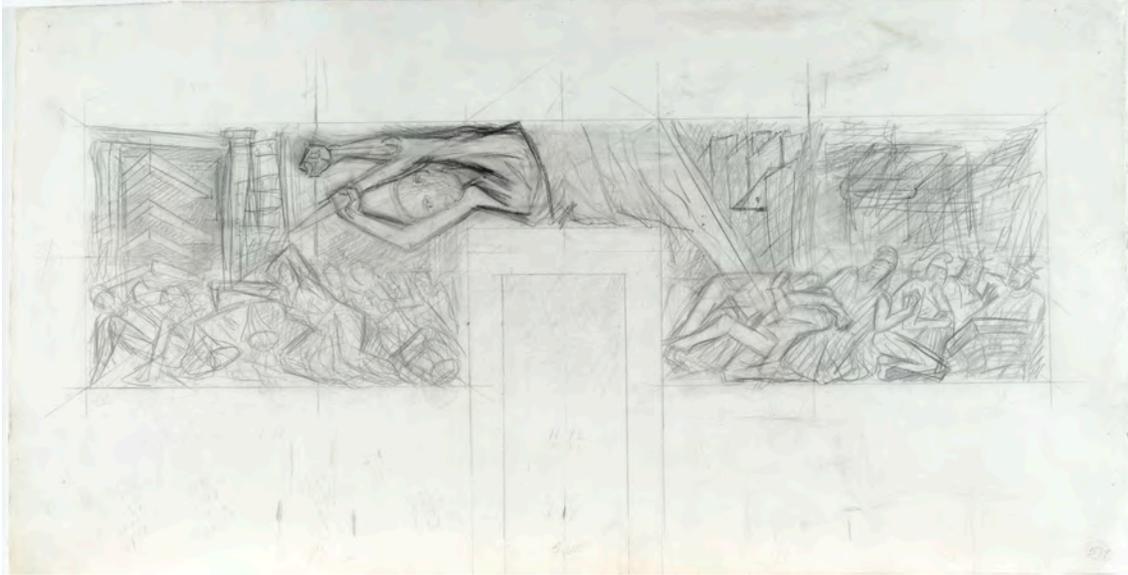


Fig. 53 *Estudio para La Justicia*, proyecto general muro sur, 1940-1941, lápiz sobre papel, 35.2 x 68 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 54 *Estudio para La Justicia*, proyecto general muro norte, 1940-1941, lápiz sobre papel, 33 x 67.8 cm, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 55 *Panel de la justicia*, 1941, lápiz sobre papel, 29.3 x 71 cm, Instituto Cultural Cabañas.



+  
Fig. 56 *Pedestal de justicia*, proyecto general, lápiz sobre papel, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.



Fig. 57 *Figura recostada con piernas flexionadas*, detalle, lápiz sobre papel, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.



Fig. 58 *Yunque y pancartas*, temple y lápiz sobre papel, 41.5 x 40 cm, Colección Lucrecia Orozco Valladares e hijos.

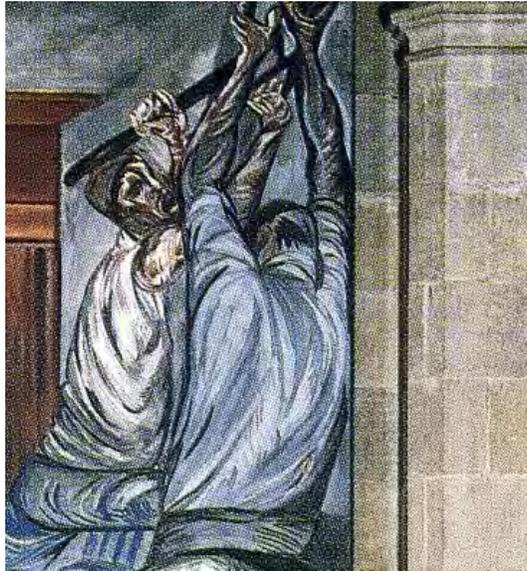


Fig. 59 Ángulo superior derecho de *Artículo 123*, Suprema Corte de Justicia de la Nación



Fig. 60 *Hombre industrial moderno*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College.



Fig. 61 *Hombre industrial moderno*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College.



Fig. 62 *La Justicia*, muro sur sección derecha

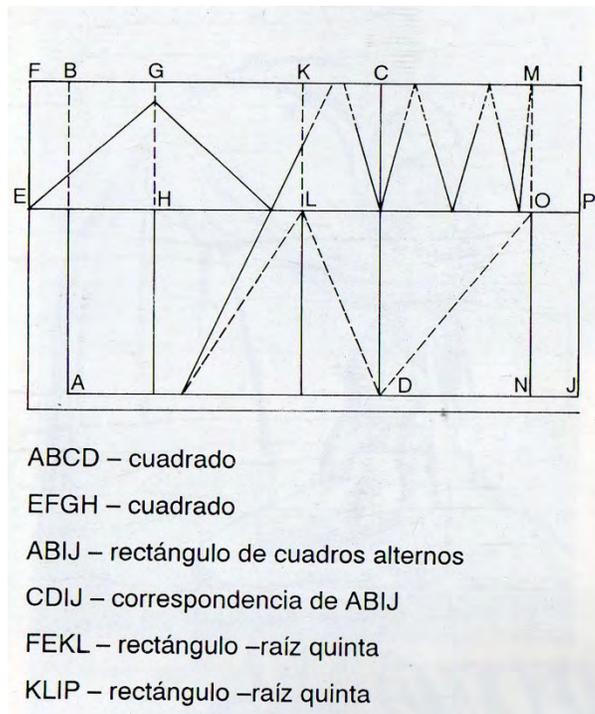


Fig. 63 Esquema de Jay Hambidge usado en el programa mural de la New School for Social Research. Esquema de Laurance P. Hulburt.



Fig. 64 *El Nacional*, 2 junio de 1941.



Fig. 65 *El Nacional*, 28 de mayo de 1941.



Fig. 66 *El Nacional*, 24 de mayo de 1941.



Fig. 67 George Biddle, *La guerra y la paz*, 1945, Suprema Corte de Justicia de la Nación.

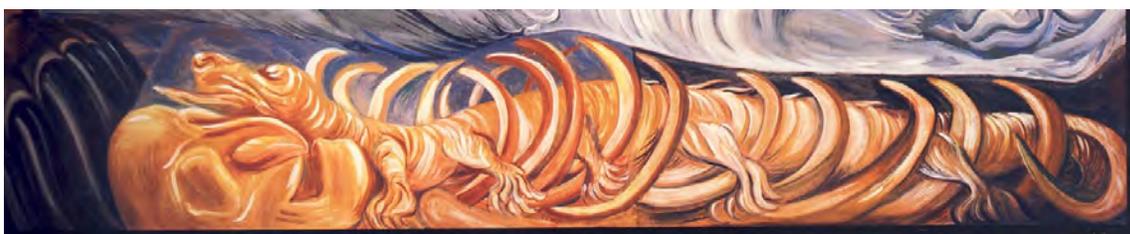


Fig. 68 Oro en *Las riquezas nacionales*, SCJN.



Fig. 69 Caricatura antisemita de Philipp Rupprecht en *Der stürmer*, octubre 1936.



Fig. 70 Julio Ruelas, *El sueño de Athos*, 1905. Colección Juan Antonio Pérez Simón.

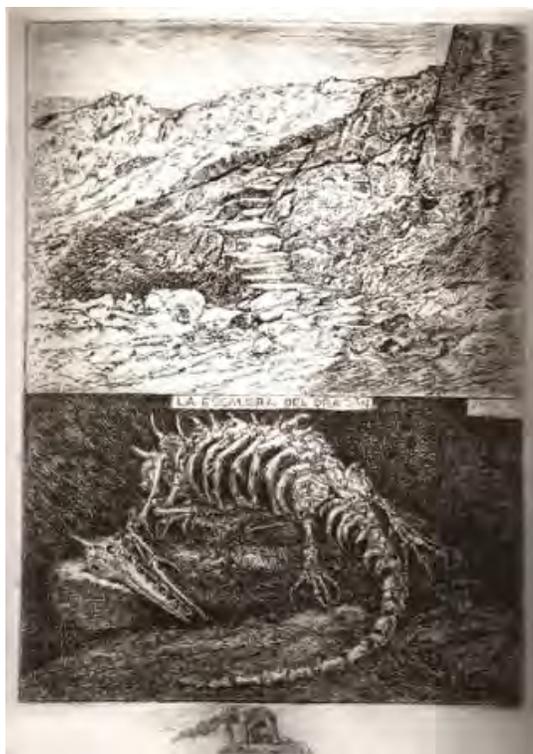


Fig. 71 Julio Ruelas, *La escalera del dragón*, 1905, grabado, 18 x 12.5 cm.



Fig. 72 *Zapata*, 1930, óleo sobre tela, 198.8 x 122.6 cm, The Art Institute of Chicago.



Fig. 73 Diego Rivera, *Fuerzas subterráneas*, 1923-1927, fresco, Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.

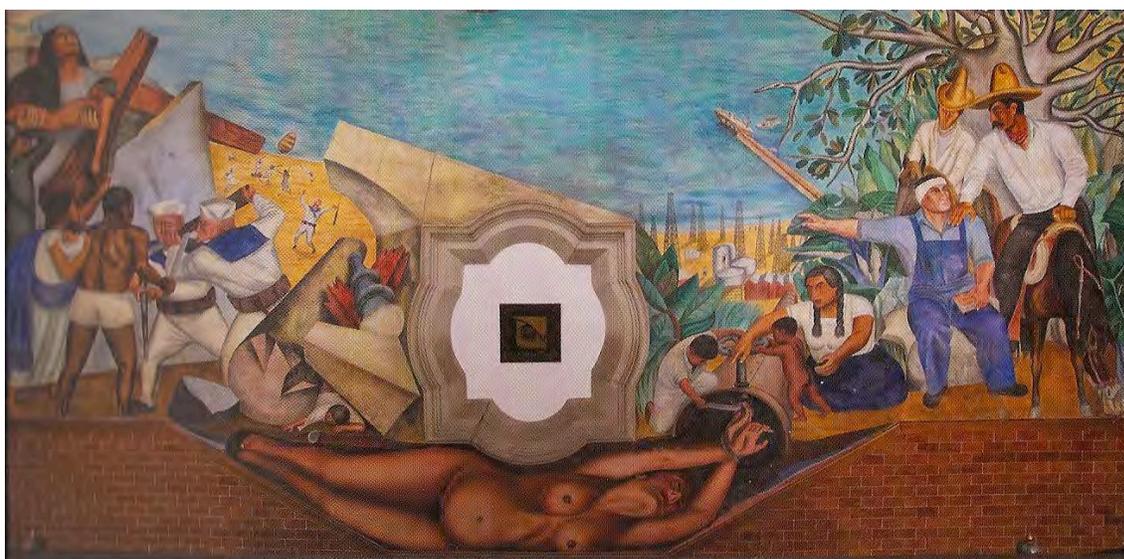


Fig. 74 José Chávez Morado, *La lucha antiimperialista en Veracruz*, 1934, Ex Escuela Normal de Maestros de Jalapa.



Fig. 75 José Chávez Morado, gráfica en *Frente a Frente*, No. 5.

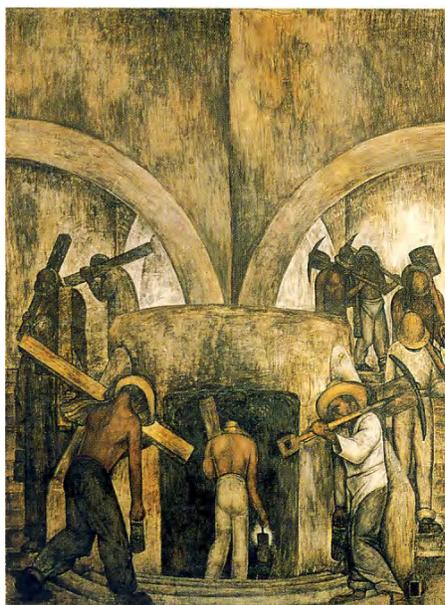


Fig. 76 Diego Rivera, *Entrada a la mina*, ca. 1923, Secretaría de Educación Pública.

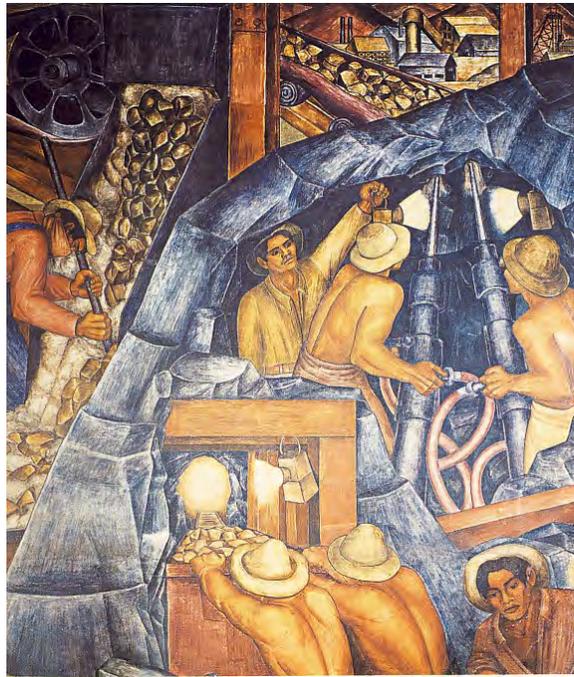


Fig. 77 Grace Greenwood, *Minería*, 1935, Mercado Abelardo Rodríguez.



Fig. 78 Antonio Pujol, *La vida de los mineros*, 1934, Teatro del Pueblo, Mercado Abelardo Rodríguez.



Fig. 79 Antonio Pujol, *La vida de los mineros*, 1934, Teatro del Pueblo, Mercado Abelardo Rodríguez.

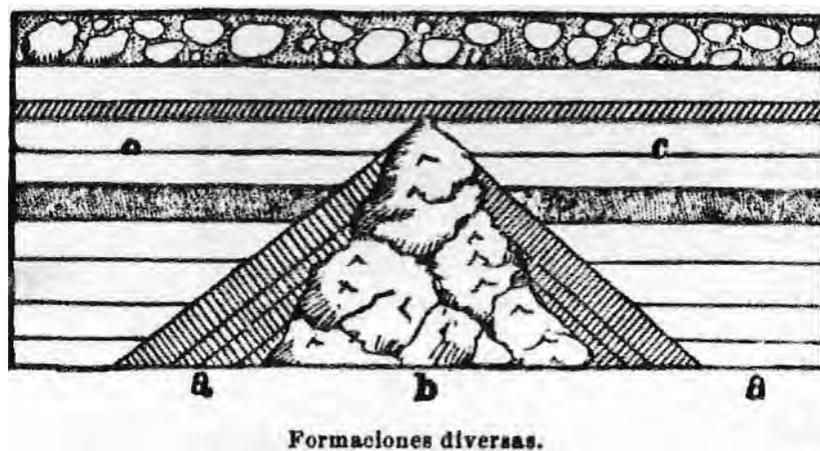


Fig. 80 Esquema geológico en el *Tratado de Geología* de Mariano Bárcena, 1885.

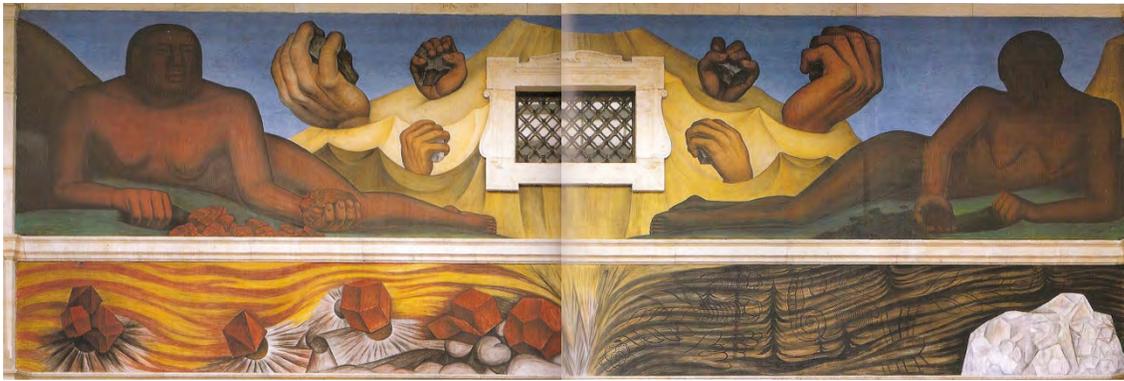


Fig. 81 Diego Rivera, *Raza roja y raza negra*, muro norte, 1932-1933, Instituto de Artes de Detroit.



Fig. 82 Diego Rivera, *Raza blanca y raza amarilla*, muro sur, 1932-1933, Instituto de Arte de Detroit.



Fig. 83 Cobre en *Las riquezas nacionales*, SCJN.



Fig. 84 *El Ahuizote*, "Viernes de Dolores", 8 de abril de 1900.

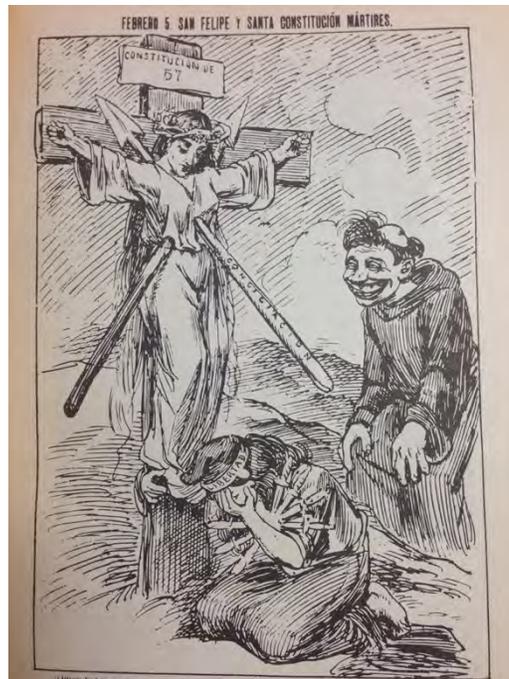


Fig. 85 *El Ahuizote*, "Febrero 5. San Felipe y Santa Constitución Mártires", 2 de febrero de 1901.



Fig. 86 *El Ahuizote*, "Los dolores de la Virgen Constitución", 31 marzo de 1901



Fig. 87 *El colmillo público*, “Constitución de 57”, 5 de febrero de 1905.

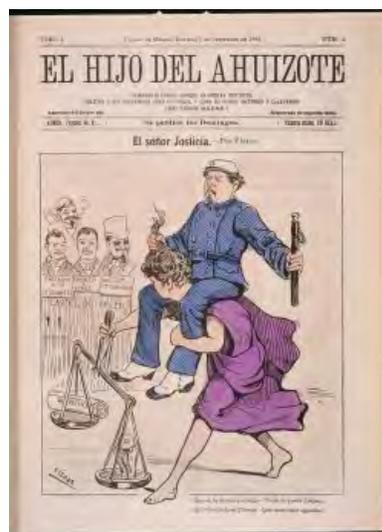


Fig. 88 *El Hijo del Ahuizote*, Fíguro, “El señor justicia”, 6 de septiembre de 1885.



Fig. 89 *El Hijo del Ahuizote*, Fíguro, "Sobre la justicia", 4 de noviembre de 1888.



Fig. 90 *El colmillo público*, "Sueños del pueblo", 3 de noviembre de 1903.



Fig. 91 *La Libertad*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 92 *La Ley y La Justicia*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 93 Max Beckmann, *La noche*, 1918.



Fig. 94 Georges Grosz, *Los pilares de la sociedad*, 1926. Nationalgalerie, Berlin.



Fig. 95 Mural en el altar del antiguo Santuario de la Virgen de Guadalupe en Jiquilpan. Fecha indeterminada. Cortesía Biblioteca Gabino Ortiz.



Fig. 96 *The Great Goddess Durga Riding Her Lion*, acuarela sobre papel, c. 1690. Museo de Arte de Filadelfia.



Fig. 97 Pierre-Paul Prud'hon, *Justicia y venganza divina persiguiendo al crimen*, ca. 1805 – 1806, óleo sobre tela. 33 x 41 cm, The J. Paul Getty Museum.



Fig. 98 *El Hijo del Ahuizote*, “La vengadora”, 5 de octubre de 1890.

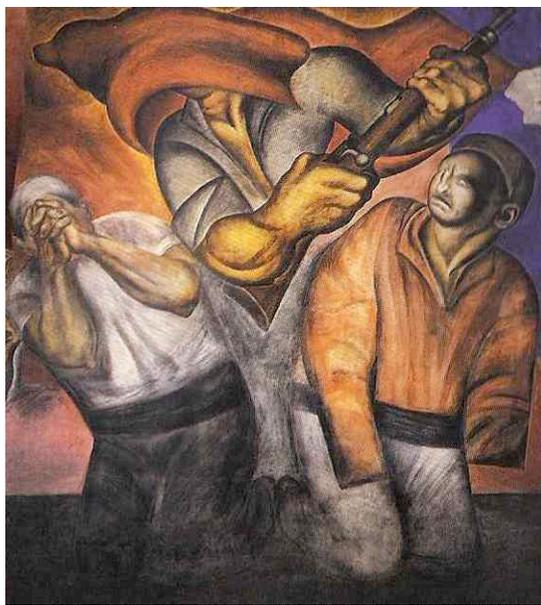


Fig. 99 *Trinidad revolucionaria*, 1926, antigua Escuela Nacional Preparatoria.

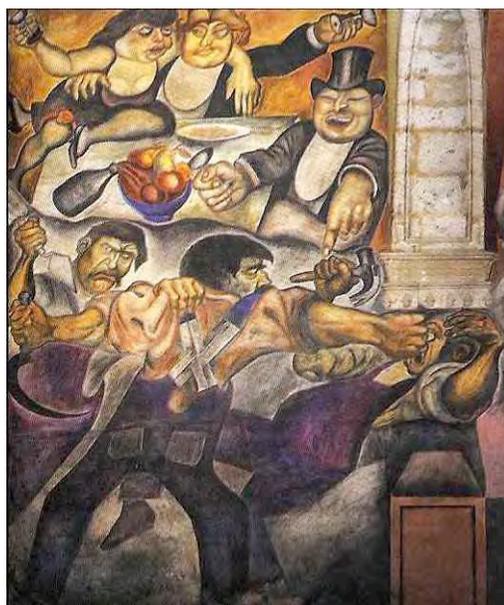


Fig. 100 *El banquete de los ricos*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 101 *La huelga*, 1926, antigua Escuela Nacional Preparatoria.

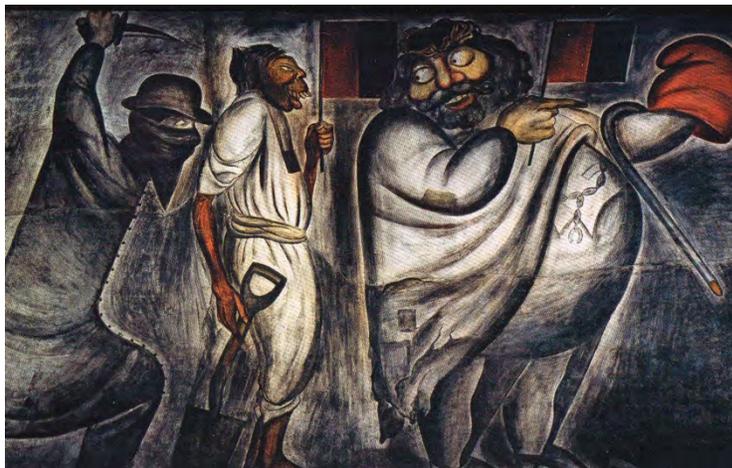


Fig. 102 *El acecho*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 103 *Hombre industrial moderno*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College.



Fig. 104 *Las masas*, 1935, litografía.



Fig. 105 *El hombre*, 1936, Paraninfo de la Universidad de Guadalajara.

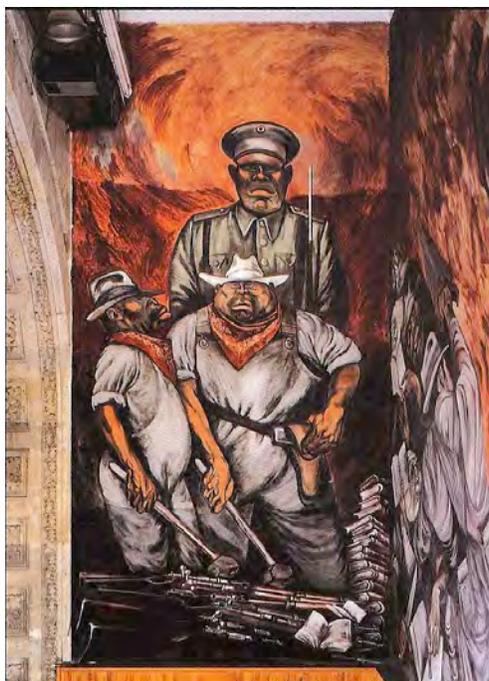


Fig. 106 *Obreros y soldado*, 1936, Parinifo de la Universidad de Guadalajara.



Fig. 107 *El pueblo y los líderes*, 1936, Parinifo de la Universidad de Guadalajara.



Fig. 108 Litografía de José Clemente Orozco en *Frente a Frente*, No. 5, agosto de 1936.

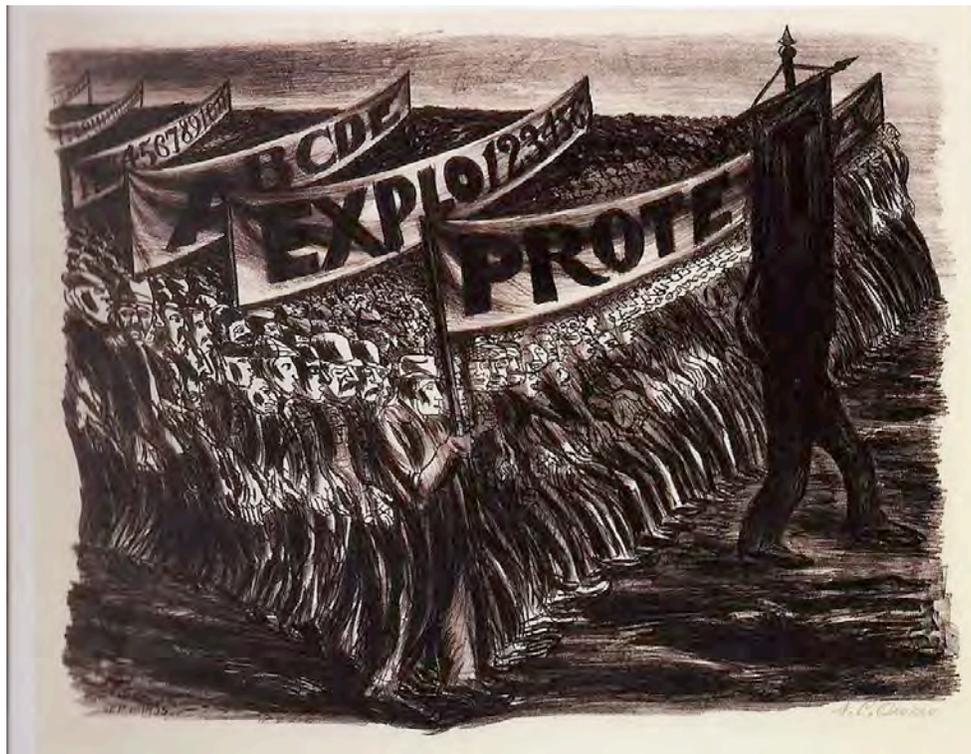


Fig. 109 *Manifestación*, 1935, Litografía.



Fig. 110 *Los desempleados*, ca. 1928-1930, óleo sobre tela, 65 x 51.4 cm.



Fig. 111 Autor desconocido, Fotografía del Frente Popular Español en *Frente a Frente*, No. 5, agosto de 1936.



Fig. 112 *La masa militarizada*, 1937-1939, Hospicio Cabañas.



Fig. 113 *Las masas*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan.



Fig. 114 *Las masas*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan.



Fig. 115 *Después de la batalla*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan.



Fig. 116 Detalle del último plano, *Artículo 123*, SCJN.



Fig. 117 Pablo Picasso, *Guernica*, 1938, Museo Reina Sofía.



Fig. 118 *Basurero*, 1923-1924, antigua Escuela Nacional Preparatoria.



Fig. 119 *Las cadenas del espíritu*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College.



Fig. 120 *La España de Carlos V*, 1937-1939, Hospicio Cabañas.



Fig. 121 *Los caballos de la Conquista*, 1937-1939, Hospicio Cabañas.



Fig. 122 *La batalla*, 1940, Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan.



Fig. 123 *Los teules IV*, 1947, piroxilina sobre masonite, 122 x 160 cm, INBA Museo de Arte Carrillo Gil.



Fig. 124 *Alegoría nacional*, 1947, Anfiteatro, Escuela Nacional de Maestros.



Fig. 125 Mural satírico, 1940, entrada Biblioteca Gabino Ortiz, Jiquilpan.



Fig. 126 *El diablo*, 1945, tinta sobre papel, Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 127 Diego Rivera, *Guerrero jaguar*, detalle, 1931, mural transportable, Smith College Museum of Art, Northhampton, Massachusetts.



Fig. 128 Detalle de *Las riquezas nacionales*, SCJN.



Fig. 129 Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, detalle con jaguares, 1922, ex templo de San Pedro y San Pablo.



Fig. 130 Diego Rivera, imagen central del mural *De la Conquista a 1931* en *Historia de México*, 1929-1935, Palacio Nacional.

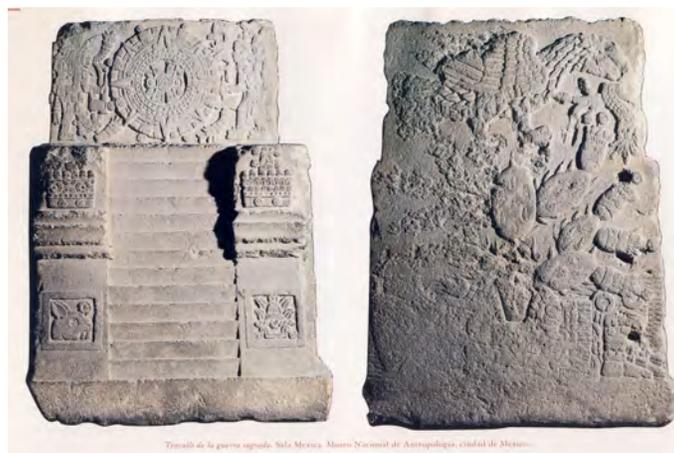


Fig. 131 *Teocalli de la Guerra Sagrada*, periodo posclásico, cultura Mexica, Museo Nacional de Antropología.



Fig. 132 *La llegada de Quetzalcoatl*, 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College.



Fig. 133 *La religiosidad americana*, 1937-1939, Hospicio Cabañas.



Fig. 134 *Lo científico*, 1937-1939, Hospicio Cabañas.



Fig. 135 Franz Marc, *Tigre*, 1912, óleo sobre tela. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Fig. 136 Franz Marc, *Tres gatos*, 1913.



Fig. 137 *Tótems*, 1934, Baker Library, Dartmouth College.



Fig. 138 *Máquinas*, 1934, Baker Library, Dartmouth College.

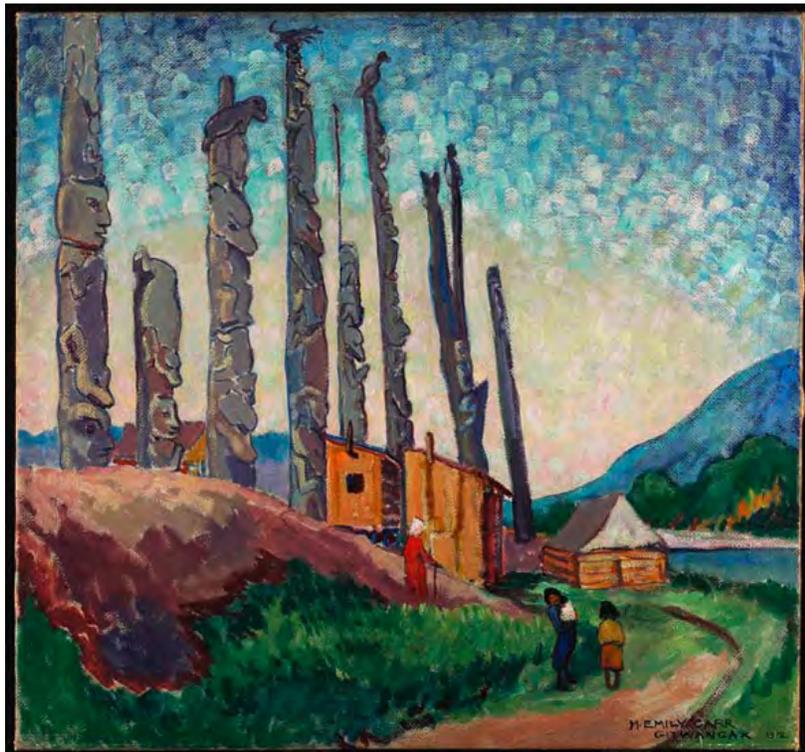


Fig. 139 Emily Carr, *Gitwangak*, Queen Charlotte Islands, 1912.

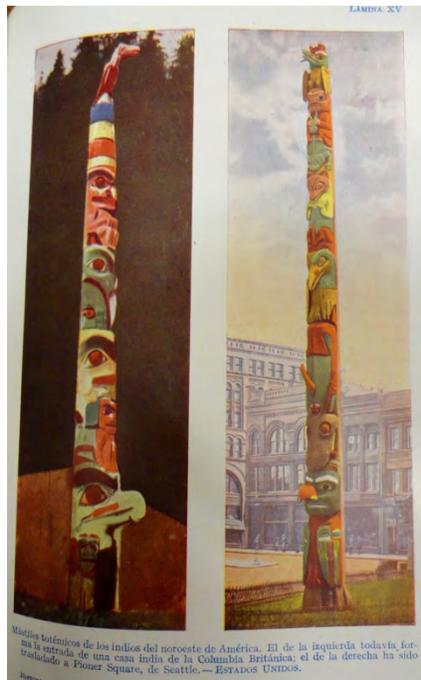


Fig. 140 José Pijoán, *Summa Artis*, Lámina XV, Vol. 1.

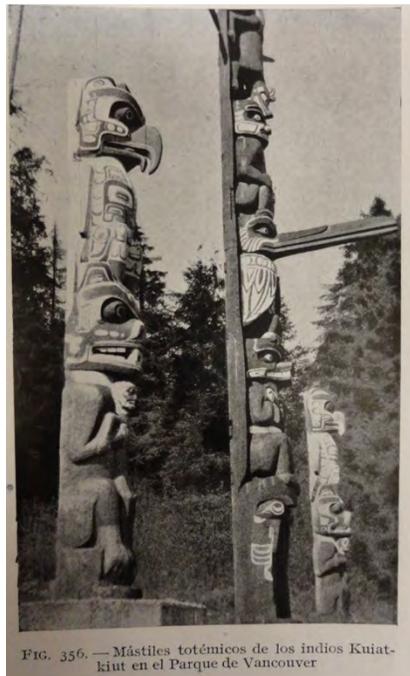


Fig. 141 José Pijoán, *Summa Artis*, figura 356. Mástiles totémicos de los indios Kwatkiut en el Parque de Vancouver.



Fig. 142 Jackson Pollock, *Man, Bull, Bird*, ca. 1938-1941, óleo sobre tela, 61.5 x 92 cm.



Fig. 143 José Clemente Orozco, *Cabeza de dos jaguares*, 1940, tinta sobre papel, Acervo INBA Instituto Cultural Cabañas.



Fig. 144 Animal en *Las Riquezas Nacionales*, SCJN.



Fig. 145 *Coatlicue*, periodo posclásico, Mexica, Museo Nacional de Antropología.



Fig. 146 *Alegoría de México*, ca. 1947, piroxilina sobre masonite, 79 x 122 cm, Colección Andrés Blaisten.



Fig. 147 Portada de *México en el arte*, número 1, julio de 1948.