

OCTAVIO PAZ

OCULTACION Y DESCUBRIMIENTO DE OROZCO*

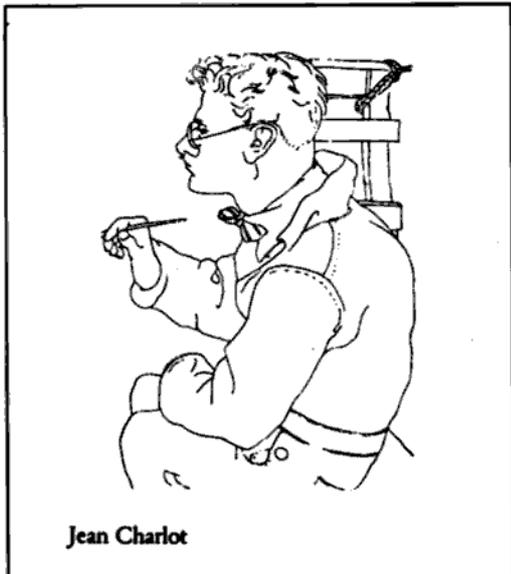
Las palabras más tramposas y traicioneras en la crítica de arte son Moral, Ideología, Mensaje Social, Revolución y más Revolución... y otras del mismo jaez.

José Clemente Orozco

La gloria es siempre equívoca. Es una exaltación y, al mismo tiempo, una desfiguración. Al glorificar a esta o aquella obra casi siempre la recortamos y la reducimos. La pintura mural mexicana es una impresionante ilustración de la suerte que sufren todos los grandes movimientos artísticos y espirituales: la beatificación se alcanza por el camino de la simplificación.

El muralismo fue un movimiento complejo, contradictorio, irreductible a una sola dirección y en el que participaron diversas personalidades, cada una dueña de una visión particular del mundo. Fue un movimiento polémico no sólo frente al arte del pasado inmediato sino en su interior; quiero decir, el muralismo mexicano estuvo siempre en lucha consigo mismo. De ahí su vitalidad. Sin embargo, en los últimos treinta años se ha reducido su historia al desarrollo lineal de una sola idea, una sola estética y un solo objetivo

Los responsables de esta simplificación han sido, por una parte, los críticos e historiadores que representan los puntos de vista estéticos y políticos de una tendencia que se pretende marxista; por la otra, la ideología oficial. Todas las obras y personalidades que no caben dentro de este esquema han sido, unas, eliminadas y, otras, oscurecidas. Esta operación de rectificación de la historia afecta sobre todo a pintores como José Clemente Orozco, Jean Charlot y Roberto Montenegro. Como en el caso de Orozco es imposible negar la importancia artística de su obra, se ha intentado, con éxito, velar su significado. Se exaltan ciertos aspectos de su pintura pero se escamotean otros, los más polémicos. Para justificar este juego de manos basta con esta o aquella frase. Por ejemplo, decir que Orozco es un gran artista pero que es anárquico y contradictorio. Con esto se insinúa que hay que aceptar la violencia de Orozco a condición de purgarla de sus elementos subversivos y demoníacos. Lamentar las contradicciones de Orozco es olvidar que la contradicción es el corazón mismo de casi todas las grandes creaciones artísticas y literarias de la época moderna. Miguel Ángel es contradictorio, lo es Caravaggio, lo es Rembrandt, lo es Goya y lo son casi todos los grandes poetas y



Jean Charlot

pintores del siglo XIX y del XX. En México fueron contradictorios Vasconcelos y José Clemente Orozco. Deseo que se me entienda: no pretendo negar la pintura de Diego Rivera ni la de Alfaro Siqueiros. Eso sería incurrir en otra simplificación y en otra mutilación. Se trata de devolverle al muralismo su riqueza original, su complejidad y, en una palabra, su ambigüedad histórica y estética.

Por todo esto me decidí a escribir estas páginas. No para celebrar a un gran pintor sino para descubrir en su obra aquello que la distingue y hace única. A diferencia de los otros pintores que fueron sus contemporáneos y que han

*El 12 de julio de 1983, bajo los auspicios de El Colegio Nacional, se celebró en el Hospital de Jesús un coloquio sobre la figura y la obra de José Clemente Orozco, en el que participamos Salvador Elizondo, Miguel León Portilla y yo. Estas páginas son la versión ampliada y corregida de mis intervenciones.

sido ya asimilados y canonizados, la obra de Orozco guarda intactos sus poderes de subversión. Es una obra subversiva porque, lo mismo en el dominio de la estética que en el de la visión de la realidad humana, se atrevió a decir *no* a las grandes simplificaciones modernas: *no* a la versión oficial de nuestra historia, *no* al clericalismo, *no* a la burguesía, *no* a las sectas. El gran *no* violento y contradictorio de Orozco se resuelve en ciertos momentos en una afirmación trágica: el hombre que aparece en su pintura es un victimario y también una víctima. De ambos modos provoca nuestra ira y nuestra piedad. Pintura que nos conmueve y, además, que nos hace reflexionar sobre el enigma que es el hombre, cada hombre.

Las primeras obras de José Clemente Orozco son dibujos, grabados, caricaturas y acuarelas. Fueron ejecutadas entre 1910 y 1918. Sus temas son los de la realidad cotidiana en los barrios bajos de la ciudad; no son obras realistas: son visiones satíricas y grotescas, con frecuencia terribles. Visiones negras. La serie de las acuarelas es impresionante. Escenas de burdel: salas destartadas, cuartuchos con camastros y ruperos enormes, purgatorios de mujeres de carnes flácidas y huesos prominentes, semidesnudas, cubiertas por andrajos desvaídos o chillones, acopladas o en conciliábulo con tipos flacuchos de bigotito, en paños menores pero con calcetines. Hacia 1920 aparecen los primeros e inolvidables óleos y dibujos con escenas de la Revolución de México. Sorprende la energía del dibujo, violento, cruel, sarcástico, a veces patético y otras compasivo, intenso siempre. Casi enteramente libres de ideología, estas obras son verdaderos testimonios, en el sentido en que no lo son las fotos de la época. Nueva comprobación de la falsedad de una idea moderna: las fotos y los reportajes, salvo en casos excepcionales, son documentos pero no testimonios. El verdadero testimonio alfa a la veracidad, la comprensión, a lo visto, lo vivido y revivido por la imaginación del artista. La comprensión nace de la simpatía moral y se expresa de muchos modos: piedad, ironía, indignación. La comprensión es participación.

Desde sus comienzos hasta su muerte Orozco no dejó de pintar. Su obra es abundante y variada: dibujos, óleos, murales, grabados, gouaches, acuarelas. En el curso de los años, sus temas se ensancharon y pasó de la sátira de la vida diaria a las grandes composiciones murales en las que la visión profética de la historia se une a vastas alegorías religiosas. A pesar de todos estos cambios, su inspiración fue siempre la misma: el Orozco de los primeros dibujos y acuarelas (*Escenas de mujeres*, 1910-1916) no es esencialmente distinto al Orozco de los murales del Hospital de Jesús (*Alegoría del Apocalipsis*, 1942-1944). ¿Cómo definir una obra tan vasta y, en todos sus cambios, tan fiel a sí misma? Las obras que de verdad cuentan son únicas; quiero decir: aunque pertenezcan a este o aquel estilo, son siempre una ruptura que libera al artista y lo impulsa a ir más allá de ese estilo. Hay dos maneras de concebir la historia del arte: como una sucesión de estilos y como una sucesión de rupturas. Ambas son valederas. Y más: son complementarias. Una vive en función de la otra: porque hay estilo, hay transgresión del estilo. Mejor dicho: los estilos viven gracias a las transgresiones, se perpetúan a través de ellas y en ellas. Incansante recomenzar: cada transgresión es el fin de un estilo y el nacimiento de otro. El caso de Orozco confirma la relación contradictoria entre el estilo, que es siempre colectivo, y la

ruptura, que es un gesto individual. Su obra se inscribe dentro de la corriente expresionista de nuestro siglo pero es imposible comprenderla si no se advierte que se define por ser, precisamente, una transgresión del expresionismo. La pintura de Orozco consagra aquello mismo que niega: su transgresión del expresionismo es un gesto expresionista.

El expresionismo nació a comienzos del siglo y su lugar de elección fueron los países germánicos y escandinavos. Sin embargo, como sucede con los otros grandes movimientos artísticos, es imposible reducirlo a una época y a una región. El último Goya fue un gran expresionista, *avant la lettre*; el último Picasso también lo fue, *après la lettre*. Los dos fueron meridionales. En las primeras obras de Orozco se advierte la presencia de un expresionista que no fue ni alemán ni noruego y que seguramente jamás se enteró de que era expresionista: José Guadalupe Posada. Más tarde no es difícil percibir la lección de otros dos artistas que están antes (y después) del expresionismo: El Greco y Goya. Hay también huellas de un pintor que nunca citan los críticos al hablar de las influencias que experimentó Orozco: el terrible Grünewald. Las afinidades entre este pintor alemán del siglo XVI y el mexicano del siglo XX son el resultado de un parentesco espiritual: ambos compartían, a través de los siglos y las culturas, la creencia en el valor sobrenatural de la sangre y del sacrificio. Los dos sufrieron la fascinación de la doble figura del verdugo y la víctima, unidos no por vínculos psicológicos sino mágico-religiosos.

Mencioné a El Greco, constante presencia en la obra de Orozco. En el *Prometeo* de Pomona los críticos advierten huellas del *Entierro del Conde de Orgaz* y en las figuras de los brujos enemigos de Quetzalcóatl, en Darmouth College, encuentran recuerdos de *La expulsión de los mercaderes del templo* del mismo pintor. Estos ejemplos no son los únicos pero bastan a mi propósito: mostrar cómo Orozco recoge la tradición, la usa para sus fines y así la transforma. El caso de El Greco se repite con Miguel Ángel, otra vez con el tema de *La expulsión de los mercaderes* y en uno afín, el de *La expulsión del paraíso*. Ambos asuntos son frecuentes en la pintura del Renacimiento. Es imposible olvidar otro antecedente, que sin duda conocía Orozco: Masaccio. El poderoso fresco *El sepulturero*, en San Ildefonso, presenta una figura tendida que evoca, por su posición y por el tratamiento pictórico, una de Piero de la Francesca: *El sueño de Constantino*. Pero el clasicismo de Piero está lejos de Orozco, más próximo al arte dinámico y convulsivo de Miguel Ángel y El Greco. Por eso no es extraño que el famoso *Hombre de fuego* del Hospicio Cabañas tenga indudable parentesco con una célebre y audaz composición de Correggio: *La ascensión de Cristo*, en la cúpula de San Juan Evangelista de Parma. En fin, apenas si necesito recordar otras presencias frecuentes en Orozco: Giotto, que inspiró en parte las pinturas de los franciscanos en la escalera de San Ildefonso, y el arte bizantino. Este último fue un estímulo y una guía que abrió perspectivas a todos los muralistas: Rivera, Siqueiros, Orozco y Charlot. A mi juicio Orozco y Siqueiros comprendieron más profundamente que los otros la lección de los bizantinos. La economía dramática que aparece en varias composiciones de Orozco y en algunos retratos de Siqueiros revela una comprensión muy honda de esta gran tradición.

Orozco se inició como dibujante y artista gráfico. Nada más natural que haya visto en Goya a un ejemplo y un



maestro. Pero no sólo en sus obras gráficas sino en la serie de óleos sobre la Revolución de México. Nada más natural también que haya aprovechado la lección de Daumier. También asimiló la de Toulouse-Lautrec. Todos estos nombres definen su familia espiritual y su estirpe artística. Estos antecedentes explican que haya aceptado con naturalidad y asimilado con fortuna la influencia del expresionismo. Esta tendencia le dio un vocabulario de formas que él, con genio y libertad, transformó y recreó. No fue un discípulo ni un seguidor pero sin los grandes expresionistas probablemente no habría sido lo que fue y es: un pintor universal. No hablo sólo de sus deudas con éste o aquel pintor sino de lo que significó el ejemplo de varios artistas que él, desde México, conoció de manera imperfecta y en reproducciones mediocres. No importa: ellos le abrieron un camino. Pienso en Rouault, Munch, Ensor, Kokoschka, Grosz, Max Beckmann. El parecido con este último es notable y constante. A pesar de que las semejanzas son extraordinarias, es imposible hablar de influencias sin incurrir en una grosera simplificación, como lo señala Hans Heufe, un crítico que ha escrito con discernimiento sobre el tema. Orozco es más vigoroso y vasto pero es imposible decir que Beckmann es un seguidor o que Orozco lo sea. Es un caso de consanguinidad artística y espiritual.

Salvador Elizondo ha señalado la presencia de otra corriente en el arte de Orozco, que él llama idealista. También podría denominarse herméutica o simbólica. Elizondo encuentra una relación entre esta tendencia y las ideas de Matila G. Ghyka, autor de varios libros célebres en su tiempo sobre el ritmo, la sección áurea, la estética de las proporciones y otros temas afines. Nuestro pintor probablemente conoció estas ideas durante los años en que, en Nueva York, frecuentó el Círculo Delfico, un grupo del poeta griego Angelo Sikelianos, su mujer Eva y otros artistas e intelectuales más o menos cercanos al movimiento neo-helénico. En el libro que Alma Reed escribió sobre la vida y la obra de Orozco, se detiene largamente en este episodio (1928-1931).² El movimiento delfico sostenía ciertos principios estéticos y filosóficos —el ritmo universal, la dinámica de las proporciones y otras herencias del neoplatonismo y el ocultismo— enlazados a la nueva física y mezclados a ideales políticos como el nacionalismo y la paz universal. Naturalmente no faltaba el ingrediente del orientalismo. Angelo Sikelianos y Alma Reed compartían un



¡YO SOY LA REVOLUCIÓN,
LA DESTRUCTORA...

vasto apartamento, conocido como el *Asbram*. Era un centro de reunión de artistas y escritores, todos interesados en las doctrinas herméticas y esotéricas. En política eran partidarios fervientes del movimiento por la independencia de la India. Se hablaba de estética, dice Alma Reed, y de las doctrinas de los grandes maestros: Jesús, el Buda, Lao Tseu, Zoroastro, Emerson, Gandhi. Había también discípulos de Blake y de Nietzsche. Uno de los asiduos era el poeta José Juan Tablada, que fue uno de los primeros defensores de Orozco.

No es fácil imaginarse al taciturno pintor en ese mundo. Sin embargo, no sólo pintó un retrato de Eva Sikelianos sino que algunas de sus ideas estéticas vienen de ese momento y de ese círculo. Elizondo ha subrayado con pertinencia la influencia de la Simetría Dinámica, una doctrina estética del matemático y artista canadiense Jay Hambidge. Aunque Orozco no conoció a Hambidge, que murió joven, sí fue amigo de su viuda, Mary Hambidge, que difundió en el Círculo Delfico las ideas de su marido y que escribió un libro sobre ellas. Orozco siguió los preceptos de la Simetría Dinámica en el fresco de Pomona College (1930) que representa a Prometeo y en los de la New School for Social Research (1930-1931). En estas composiciones de exaltado espiritualismo simbólico no es difícil percibir las huellas de



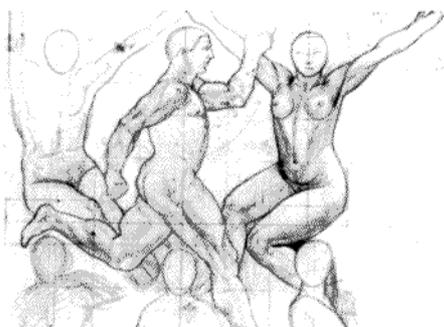
las especulaciones filosóficas, estéticas y políticas del Círculo Delfínico. Herencia neoplatónica y renacentista: la geometría concebida como una estética, es decir, como un sistema de proporciones que reflejan o simbolizan la figura racional del universo y de la mente creadora. Hay que añadir que Orozco ya estaba preparado para recibir y asimilar estas ideas: antes de un viaje a Nueva York había pintado en la Casa de los Azulejos, en 1925, el mural *Omniscencia*, de acentuado carácter simbólico y espiritualista. *Influencia de Vasconcelos y su teoría del ritmo universal o de las preocupaciones de Francisco Sergio de Iturbe, el gran mecenas mexicano que le encargó esas pinturas?*³

En algunas composiciones tardías, fiel a estas preocupaciones metafísicas y estéticas, Orozco se apartó del expresionismo aun más radicalmente que en la época del Círculo Delfínico. Me refiero al mural transportable: *Dive bomber and tank* (Nueva York, 1940),⁴ a la *Alegoría nacional* (Escuela Normal, 1947-1948) y a una obra inconclusa: *La primavera* (Multifamiliar Miguel Alemán, México, 1949). A reserva de volver sobre este tema al final de este trabajo, apunto ahora que en estas obras Orozco se inclina hacia la abstracción pero sólo para acentuar aun más su carácter simbólico. Hay una relación íntima, como lo vio primero que nadie Worringer, entre abstracción y visión simbólica.

Estas composiciones son verdaderos iconos, no de dioses sino de ideas. Son formas-ideas. Subrayo que Orozco se sirve de la abstracción para expresar y simbolizar; quiero decir: conserva la relación entre forma y significado, a la inversa precisamente de la pintura abstracta, que tiende a anular las diferencias entre forma e idea, significante y significado.

Este brevísimo examen de las composiciones en que Orozco se desvía del expresionismo, confirma que aun en sus transgresiones no dejó de ser expresionista. Más exactamente: su heterodoxia es un expresionismo exacerbado. Sólo que es un expresionismo crítico de sí mismo y que va más allá de los límites tradicionales del movimiento. Por el camino de la negación —el expresionismo es sátira, blasfemia, sarcasmo: gran negación pasional— Orozco llega a los grandes símbolos religiosos. Apenas si debo agregar que esos símbolos no son abstracciones sino formas vivas, angustiadas y angustiosas. El expresionismo es una negación de todos los símbolos; aborrece las abstracciones, los tipos y los arquetipos; es un arte de lo singular y lo único, de aquello que rompe la norma y la medida. La negación opone siempre lo característico a lo universal, lo esto o el aquello a la idea. Por el camino de negaciones del expresionismo Orozco llega a resultados diametralmente opuestos a los que se propusieron los artistas expresionistas europeos. Por esto pensé en su involuntario parecido con Grünewald.

Su actitud frente al expresionismo se repite en la que adoptó ante las otras dos tendencias que lo atrajeron: el esoterismo simbólico de su juventud y, al final de su vida, la pintura abstracta. Su atracción por el arte abstracto no es extraña: en los primeros y grandes abstraccionistas, como Kandinsky y Mondrian, son claramente visibles las ideas ocultistas y teosóficas. Para Orozco, en cambio, la forma es expresión y esto lo aparta de todos los formalismos, sobre todo del moderno, el arte abstracto; al mismo tiempo, a través de una sucesión de autonegaciones cada vez más radicales, la expresión llega a negarse a sí misma, deja de expresar, por decirlo así, para convertirse en un icono. Pero es un icono que no podemos adorar y que, al conmovernos, nos abre los ojos hacia una realidad abismal. Es un icono que contiene su negación. El icono de Orozco no es un dios ni una idea sino una realidad a un tiempo actual y eterna, universal y concreta, una realidad en perpetua lucha contra ella misma. El icono está doblemente amenazado: por la abstracción y por la expresión, por la universalidad y por la



singularidad. Para escapar, niega a la expresión con el símbolo, al símbolo con la expresión. El icono se niega a sí mismo en una incesante y cruel ceremonia de autopurificación: Cristo rompe su cruz, Quetzalcóatl peca y huye, el cielo se desploma sobre Prometeo, el fuego devora al hombre. El expresionismo, estética de la negación moderna, le sirve a Orozco para pintar iconos en continua combustión. La llama se vuelve escultura y cada una de sus creaciones termina en un incendio que destruye a sus criaturas.

2

Las diferencias entre Orozco y los otros muralistas mexicanos no son menos profundas que las que lo separan de los expresionistas europeos. Cierzo, sus temas son los mismos: la historia de México, la Revolución, los grandes conflictos sociales del siglo XX. Sin embargo, su actitud casi siempre es distinta a la de Rivera y Siqueiros. Incluso, muchas veces, es la opuesta. Su verdadero tema no es la historia de México sino lo que está atrás o debajo, lo que oculta el acontecer histórico. El pasado, el presente y el futuro son una corriente temporal que fluye, pasa y regresa, una sucesión engañosa y enigmática que el ojo del artista o del profeta penetra: adentro aparece otra realidad. La historia no es para él una

épica con héroes, villanos y pueblos, un proceso temporal dotado de una dirección y de un sentido; la historia es un misterio, en la acepción religiosa de la palabra. Ese misterio es el de la transfiguración de los hombres en héroes; casi siempre los elegidos son víctimas voluntarias que, por el sacrificio y la sangre, se transforman en emblemas vivientes de la condición humana. Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación.

No sólo es distinta su actitud ante la historia; también lo son sus ideas y opiniones ante los hechos y los protagonistas históricos. Miguel León Portilla ha recordado su posición en el viejo debate entre los indigenistas y los hispanistas, los partidarios de Cuauhtémoc y los de Cortés. En su *Autobiografía* se escandaliza de esta ociosa disputa y dice: "Parece que fue ayer la conquista de México por Hernán Cortés y sus huestes; tiene más actualidad que los desaguisados de Pancho Villa; no parece que haya sido a principios del siglo XVI el asalto al Gran Teocalli, la Noche Triste y la destrucción de Tenochtitlán sino el año pasado, ayer mismo. Se habla de ello con el mismo énfasis con que pudo haberse hablado del tema en tiempos de Don Antonio de Mendoza, el primer virrey". Y concluye: "Este antagonismo es fatal". En sus murales, como lo ha señalado el mismo León Portilla, es aun más explícito: ni idealiza al mundo indígena ni le parece una abominación la Conquista.

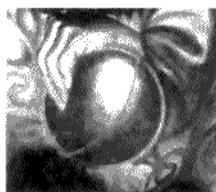
Orozco ve a la antigua civilización de México con una mezcla de horror y admiración. Admira la grandeza de sus templos y pirámides, le maravillan sus artes y monumentos, le repelen sus mitos y sus ritos. Algunos rasgos le parecen detestables: el servilismo y el culto a los jefes, el militarismo y la divinización de la guerra perpetua, la reverencia supersticiosa y obtusa ante los sacerdotes y chamanes, el clericalismo innato de esas sociedades —natural complemento de la preeminencia de la función guerrera— y, en fin, los sacrificios humanos y el canibalismo ritual. Siente fascinación y repugnancia por ese mundo a un tiempo bárbaro y decadente. Lo ve como una edad oscura. Pero su condenación no es absoluta: los rasgos horribles de la civilización prehispánica son horribles no por ser indios sino por ser humanos. Los crueles sacrificios reaparecen en la edad moderna: en los muros de Darmouth College (1932-1934) pinta, al lado de un antiguo sacrificio humano, otro moderno. En un caso, la víctima desnuda sobre una piedra, el sahumero de copal, la



figura espantable del ídolo, el sacerdote enmascarado y sus acólitos, el cuchillo de pedernal; en el otro, un hombre caído con las botas puestas, la ametralladora asesina, la guirnalda cívica, la lámpara votiva del patriotismo, el monumento al soldado desconocido, el ondear de las banderas. Religión y nacionalismo, muerte ritual azteca y muerte anónima moderna: dos idolatrías e idéntica crueldad.

Hay una figura que ilumina las sombras del mundo indio: Quetzalcóatl. En los muros de Darmouth College aparece, según lo cuenta la leyenda, como un hombre blanco y barbado, llegado del otro lado del mar, patrón de las artes, inventor del calendario y la escritura de los códices. El Quetzalcóatl de Orozco no es un dios: es un héroe civilizador, una figura sobrehumana. Según el mito, después de gobernar Tula, enseñar las artes de la civilización y proscribir los sacrificios humanos, Quetzalcóatl es víctima de las hechicerías de su rival Tezcatlipoca y sus brujos. Derrotado, huye de la ciudad pero profetiza que un día como ese (Ce Acatl), regresará para recobrar su reino. Moctezuma creyó que Cortés era Quetzalcóatl o, al menos, un enviado suyo. Cortés aprovechó con habilidad esta creencia. Muy pronto los misioneros, los cronistas y los historiadores de Nueva España adoptaron y transformaron el mito. El dios blanco y barbado que llega del mar y desaparece por el "lugar donde el agua se junta con el cielo", se convirtió en un europeo, quizá Santo Tomás en persona, que enseña a los nativos las artes y las ciencias pero al que traicionan los sacerdotes idólatras que restablecen los sacrificios y los cultos oscuros. La profecía del retorno de Quetzalcóatl también se transformó: su regreso significó la llegada de los españoles y la conquista de México. Esta interpretación, reelaborada y secularizada en el siglo XIX, fue la que hizo suya Orozco, siguiendo a Vasconcelos y a otros.

En los frescos de Darmouth College figuran, con gran dramatismo, varios de sus temas predilectos: la aparición de un reformador, la traición de los sacerdotes, la profecía del héroe traicionado y, en fin, la llegada de los conquistadores. Así, Orozco ve a la Conquista como un castigo por la traición a Quetzalcóatl, el civilizador. El héroe del mundo prehispánico, Quetzalcóatl, es también su víctima; a su vez, la víctima se convierte en lengua justiciera que profetiza el castigo de su pueblo. El instrumento de la justicia, el vengador del héroe, se llama Cortés. En la mitología de Orozco —otra gran diferencia con Rivera y Siqueiros— Cuauhté-



moc no es un héroe. Tampoco Cortés. No son reformadores sino víctimas transfiguradas por su sacrificio; son herramientas, instrumentos de la justicia cósmica.

Nada más distinto al Cortés de Rivera que el de Orozco. El de Rivera es un ser deforme y enteco; ante esa figura grotesca, uno se pregunta cómo ese lisiado pudo pelear, montar a caballo, mandar hombres, atravesar selvas y desiertos, quemar poblados, enamorar mujeres. El Cortés de Rivera es un retrato de las pasiones mezquinas de ese gran pintor, la confesión de un resentimiento pequeño. El de Orozco es un guerrero cubierto de hierro, una terrible profecía de la edad mecánica. En el fresco del Hospicio Cabañas (Guadalajara, 1938-1939) Cortés parte en dos a un guerrero indio con su espada mientras lo besa el ángel de la victoria. Orozco no amaba a los vencedores pero no ocultó su admiración por el conquistador español: su Cortés es formidable, no inhumano ni sórdido. Movidio por el huracán de su época, es el agente del destino. No es el Cortés de los libros de historia: es un emblema de la grandeza y soledad de los vencedores... Hay otro Cortés, no revestido de hierro sino desnudo y sin espada, enlazando a una india también desnuda, la Malinche. Las dos figuras se enlazan en un momento fuera del tiempo y su quietud inspira temor y veneración. Son dos columnas sobre las que descansan los

siglos. Su inmovilidad es la del mito antes de la historia. Con ellos comienza México; un comienzo terrible: a sus pies yace un indio muerto. Orozco nos muestra una imagen del mito que devora a México y nos devora: el padre es el asesino, el lecho de amor es el patibulo, la almohada el cuerpo de la víctima. Pero no debemos cerrar los ojos ante esa imagen atroz: los fantasmas se disipan si somos capaces de verlos de frente.

La Conquista y sus consecuencias: la evangelización, la servidumbre de los indios y la lenta gestación de otra sociedad, fue un fenómeno doble, como casi todo lo que acontece sobre esta tierra. A diferencia de sus compañeros y rivales, Rivera y Siqueiros, poseídos por el espíritu de sistema y de partido, Orozco fue muy sensible a la ambigüedad inherente a la historia. Frente a Cortés y sus guerreros implacables, tempestad de hierro y sangre (*Los teules, México, 1947*),² aparecen los frailes misioneros. En los frescos de San Ildefonso (México, 1926-1927), los franciscanos levantan a los indios del polvo y les dan el líquido mágico: el agua que calma la sed y el agua del bautismo. En los frescos del Hospicio Cabañas, ante la figura de Cortés combatiente se yergue la de un franciscano armado de una cruz. Atrás, el mismo ángel de la victoria que besa a Cortés en el mural de enfrente, despliega un pergamino con las letras del abecedario. La cruz libera porque enseña a leer y abre el entendimiento a la nueva sabiduría. También esclaviza, engaña, roba y mata. Orozco pintó en los mismos muros de San Ildefonso una caricatura del padre Eterno, que habría envidiado Lauréramont, así como otras imágenes que muestran la complicidad de la Iglesia con los ricos y los opresores. Cierta, son escenas de la vida moderna mexicana pero en otros frescos (por ejemplo: los de Darmouth College) la cruz emerge del montón de ruinas a que redujo la Conquista al mundo indio, no se sabe si como un refugio o como un monumento opresor. Me inclino por lo segundo: es una cruz severa, impiadosa.

La misma dualidad frente a la suerte de los vencidos en el virreinato: en los frescos de San Ildefonso se les ve arrastrarse por el suelo, cubiertos de llagas, sedientos y sólo socorridos por los frailes; pero en ese mismo edificio hay otro fresco que representa dos figuras enérgicas, imagen de la voluntad constructora, cuyo título es: *El conquistador edificador y el trabajador indio*. Todo esto confirma lo que antes dije: aunque la historia es la materia prima de su arte, no la concibe como sucesión temporal sino como *el lugar de prueba*. Es un sitio de perdición pero, asimismo, por el sacrificio creador, de transfiguración.

Es natural que un temperamento tan extremo como apenas si se haya detenido en los tres siglos en que México se llamó Nueva España. Es un periodo en el que no abundan los episodios dramáticos. La historia del siglo XIX tampoco lo apasionó. Las alegorías de Hidalgo (Palacio de Gobierno, Guadalajara, 1937) y de Juárez (Castillo de Chapultepec, México, 1948) son vastas composiciones altisonantes. En la primera sorprende la violencia del pintor: Hidalgo empuña la tea del incendio mientras abajo una masa confusa de hombres rabiosos se apuñalan. De nuevo la historia vista como castigo y venganza. Otro muro tiene por tema *La gran legislación revolucionaria mexicana*, un título más para un compendio jurídico que para una pintura. Arte público, hūero y grandilocuente. Lo mismo hay que decir de la

alegoría de Juárez en Chapultepec. En el fresco de Jiquilpan (1930), aunque dañado por la misma retórica oficialista, la violencia no se disuelve en mera gesticulación: la ferocidad de esas figuras es real, sobre todo la de los animales emblemáticos de México: el jaguar, el águila, la serpiente. También hay grandeza en la mujer —¿la nación?— 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 *Asbram* de Alma Reed y Eva Sikelianos.

En estos frescos —hay otros, como los de la New School for Social Research de Nueva York— Orozco confundió la fuerza con la elocuencia, la pasión con el gesto. Dos tentaciones amenazan a la pintura mural: la de la oratoria y la de la confidencia. La pintura mural es un arte público que tiende a suplantarse la visión personal del artista y su acento propio por estereotipos y clichés; al mismo tiempo, soporta difícilmente la intrusión de las emociones e ideas íntimas del pintor. Orozco pecó, a veces, por lo segundo pero en otras ocasiones, como en estas pinturas, incurrió en el primer vicio: el lugar común y la perorata.

Dos periodos de la vida de México lo apasionaron: la Conquista y la Revolución. Veía en la primera, con razón, el acontecimiento decisivo de nuestra historia, la gran ruptura y la gran fusión. La segunda es el complemento contradictorio de la primera, la réplica que, al negarla, la consume. Orozco participó sólo lateralmente en la Revolución, como la mayoría de los mexicanos de su edad y su clase. En su *Autobiografía* dice: "Yo no tomé parte alguna en la Revolución, la Revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales". Debería haber escrito: "el más lúgubre de los carnavales". Muy joven participó en la agitación —mitad estética y mitad política— que encabezaba Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Después, al triunfo de la Revolución, se mostró adversario del movimiento y fue autor de crueles caricaturas ridiculizando a Madero y a otros jefes revolucionarios, como Zapata y Gustavo Madero, el hermano del Presidente.

El golpe de estado de Victoriano Huerta lo hizo cambiar de bando. Estuvo en Orizaba con el Dr. Atl; en el periódico *La Vanguardia* publicó caricaturas del dictador, la Iglesia y el embajador de los Estados Unidos. Pero en ese mismo periódico revolucionario aparecen otras caricaturas que dejan ver su precoz desilusión y su horror ante las atrocidades de la guerra civil. Entre ellas hay una que revela la ambigüedad de sus sentimientos: representa la cara de una muchacha —una risueña pizpireta de grandes ojos— tocada por una hacha y una daga, con esta leyenda: *Yo soy la revolución, la destructora!* La misma ambivalencia —menos polémica y atemperada por la admiración y la piedad— aparece en la serie doble *México en revolución* (óleos, acuarelas, agudas, dibujos y litografías, 1913-1917 y 1920-1930). Estas obras representan uno de los más altos momentos de Orozco como pintor de caballete, tanto por su excelencia pictórica como por su visión. Ve a la Revolución con ojos de artista, no de ideólogo: no es un movimiento de éste o aquel partido sino la erupción de las profundidades históricas y psicológicas de nuestro pueblo. En esas pinturas hay grandeza y hay horror, fusilamientos y saqueos, violaciones y bailoteo en el fango y la sangre, heroísmo y piedad, melancolía y cólera. Hay el magüey sobre la tierra reseca, verde presencia tenaz

como la vida.

A pesar de los ecos y resabios de los renacentistas italianos, la disparidad entre las diversas partes del conjunto y la confusión entre grabado satírico y pintura mural, los frescos de San Ildefonso son una de sus obras más logradas. Fue un gran comienzo. Aunque algunas de esas pinturas son ilustraciones —defecto común a nuestros muralistas y, quizá, del género mismo— otras me parecen obras maestras, como *La destrucción del viejo orden*, *La huelga* y *La trincheira*. Esta última aun guarda intactos todos sus poderes, a pesar de la abundancia de baratas reproducciones. En estos frescos hay pasión sin patetismo, vigor sin brutalidad, fuerza serena, nobleza en el dibujo y mesura en la violencia misma del color. Otros son caricaturas amplificadas de la burguesía, las instituciones y la justicia. Orozco se equivocó en la escala pero confieso que esos enormes sarcasmos coloridos me impresionan hoy tanto como hace cincuenta años, cuando los vi por primera vez al ingresar en la Escuela Nacional Preparatoria. Otros frescos me conmueven más profundamente: aquellos en que expresa su amargura, su piedad y su cólera ante la locura revolucionaria, es decir, ante la locura humana. Uno de ellos anuncia ya las grandes composiciones de Guadalajara: tres obreros, uno manco, otro que se tapa los oídos y un tercero al que ciega un manto rojo y que empuña un fusil. El fresco se llama *La trinidad revolucionaria*: doble cuchillada, contra el dogma religioso y contra el dogma revolucionario.⁶

En 1924 Orozco colabora con los pintores comunistas en el periódico *El Machete*. Pronto abandona esta tendencia y un año después pinta *Omniscencia*, en la Casa de los Azulejos, un fresco simbólico. Pero ni las ideas políticas ni los sistemas filosóficos lo definen. Fue ante todo un artista; en seguida, y no menos totalmente, fue un espíritu religioso. Su religión carecía de dogmas, iglesias y dioses visibles, no de revelaciones y misterios. Religión de cólera justiciera y de piedad vengativa. Anticlerical, antiescolástico, antifariseo, solitario, taciturno y sarcástico, amó y odió a sus semejantes con la misma exasperación con que se amó y se detestó a sí mismo. La Revolución lo fascinó porque vio en ella una explosión de lo mejor y lo peor de los hombres, la gran prueba de la que salimos unos condenados y otros transfigurados. Se burló de ella como idea, le repugnó como sistema y le horrorizó como poder. Con la misma pasión con que exaltó y compadeció a los mártires —fuese la víctima un revolucionario traicionado como Carrillo Puerto o un pobre burgués ajusticiado— se ensañó contra los líderes, los gobernantes, los ideólogos, los generales y los demagogos. ¿Qué fue entonces para él la Revolución? Como institución y gobierno le pareció no menos abominable que la Iglesia romana, la Banca internacional, el Partido comunista o el Partido fascista. Como sismo social fue magnífica y cruel, abyecta y generosa: fue la Bola, la gran confusión, la vuelta al amasijo del comienzo, el gran relajo. La Revolución, vientre en donde el tiempo cría sus prodigios y sus monstruos: el héroe, el verdugo, el ladrón, la puta, el mártir, la hermana de la caridad, la guerrillera, el león, la culebra, el asno coronado.

No menos trágica es su visión del animal humano. El pueblo es la arcilla y la pólvora con que se hacen las revoluciones, las guerras y las tiranías. Pero el pueblo se degrada en masa: esa sucesión de rostros borrosos que vemos en las

procesiones religiosas, en los desfiles patrióticos y en las manifestaciones políticas. Engañado, robado, golpeado y torturado por los militares y los curas, los líderes revolucionarios y los ideólogos, el pueblo es cruel y blando, duro y estúpido, víctima y victimario. El pueblo hace la revolución y los revolucionarios en el poder deshacen al pueblo.

Hay una turbadora analogía entre la visión negra de Orozco y las de tres grandes escritores mexicanos: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos. Por su imagen de la Revolución como la gran Bola que rueda al azar, río crecido salido de madre que derriba todo lo que se le opone, me hace pensar en Azuela; por su denuncia de los crímenes de los militares y las mentiras de los demagogos, en Martín Luis Guzmán; por su visión colérica, justiciera y, al fin, religiosa de la historia, en Vasconcelos. Quizá con este último es con el que tiene mayor afinidad. Pero algo distingue al pintor de los tres escritores, especialmente de Vasconcelos: para Orozco la Revolución en el poder no es distinta a la religión petrificada en iglesia. Aquí aparece una imagen arquetípica y central de Orozco: Roma/Babilonia. Es una imagen que viene de la Biblia y de los grandes textos religiosos: Babilonia era Roma para San Juan; para Orozco, Babilonia es la Revolución triunfante y, también, las grandes ciudades modernas: Nueva York, Londres, París, Berlín... Babilonia es Cosmópolis, la Gran Ramera. Orozco fue un lector asiduo del Apocalipsis y es imposible entender sus visiones si se olvida este texto sagrado. Naturalmente su interpretación no es ortodoxa y está influida por sus ideas y por las opiniones y lucubraciones de sus amigos del *Asbram* de Nueva York. El tema del Apocalipsis me lleva a otra fase de su pintura.

3

La conquista de México es inexplicable sin el caballo. Aparte de la superioridad militar de la caballería española sobre la infantería india, hubo la fascinación mítica: el caballo fue para los indios una criatura sobrenatural. Creyeron que el jinete y su montura eran un ser doble capaz de unirse y separarse a voluntad; por esto, durante el sitio de Tenochtitlan, los aztecas sacrificaban en el Gran Teocalli no sólo a los jinetes prisioneros sino a sus caballos. Pero la obsesiva abundancia de imágenes ecuestres en los muros del Hospicio Cabañas no se debe únicamente a razones históricas: para Orozco el caballo era un animal simbólico. El día en que se estudien con un poco de atención sus símbolos y figuras, se verá que sus visiones más intensas son resurrecciones de imágenes ancestrales enterradas en su alma. Otra fuente fueron sus preocupaciones religiosas y filosóficas que se manifestaban naturalmente como imágenes visuales: para él, pensar era ver. Ya señalé la semejanza de la figura de la mujer montada en su jaguar con la imagen tradicional de Durga y su tigre. Es un ejemplo entre muchos. La iconografía y el bestiario de Orozco son simbólicos y pertenecen a un fondo tradicional. Algunas de esas imágenes son precolombinas, la mayoría son cristianas, otras vienen del gnosticismo y de las religiones precristianas y del Oriente. Nos hace falta un buen estudio iconológico de su pintura.⁷

Entre todos los caballos del Hospicio Cabañas hay dos que son notables. Uno es un caballo bicéfalo montado por un jinete de hierro. La figura representa a la España guerrera.



¿Por qué es bicéfala la bestia? La primera respuesta que se me ocurre es ésta: la Conquista fue la obra dual de la espada y la cruz. Es probable que este obvio simbolismo esconda otro más sutil y profundo. Frente al caballo bicéfalo aparece, en el muro contiguo, otra bestia no menos fantástica y más terrible: un caballo mecánico montado por un robot que empuña una bandera con las armas imperiales de España. Yuxtaposición de épocas: el caballo y su jinete pertenecen al siglo XX, la bandera al Renacimiento. En el teatro de imágenes que es la historia para Orozco, el sentido no puede ser sino el siguiente: la Conquista, obra del jinete y su caballo, abre las puertas a la era moderna, la edad mecánica. En la escatología de Orozco la edad mecánica corresponde a la deshumanización de los hombres. Los cuatro caballos de la revelación de San Juan —el blanco, el bermejo, el negro y el amarillo— se funden en este caballo mecánico de acero gris cuyos remos son émbolos y cilindros, la cola una cadena de hierro y el jinete una máquina asesina. El tránsito del mundo renacentista al moderno se expresa a través del simbolismo que transforma el caballo bicéfalo de la Conquista en bestia mecánica. La serie simbólica nos revela un proceso hecho de saltos y caídas: Quetzalcóatl —> la traición —> la huida —> la profecía —> la Conquista —> el caballo bicéfalo: espada y cruz —> la edad mecánica —> la deshumanización. La historia no es sino el girar de la rueda de la justicia cósmica.

La deshumanización fue un *leitmotiv* de la generación de Orozco. Para Ortega y Gasset era una suerte de higiene mental contra los excesos románticos; para otros era una verificación del concepto de alienación de Hegel y Marx;

para otros más, como Orozco, un pecado, una caída: la pérdida del ser. El alma humana transformada en mecanismo. En el Hospicio Cabañas el pintor representa al diablo como un ídolo horrible, Huitzilopochtli, embadurnado de sangre y rodeado de sacerdotes canibales. En otro muro, frente al ídolo, el símbolo de la edad moderna: el caballo mecánico y su jinete. El diablo moderno no es un ídolo: es una máquina cuyo único movimiento es la repetición del mismo gesto mortífero. El alma es soplo, movimiento creador y vivificador; el mal es su caricatura: el movimiento estéril de la máquina, condenada a repetirse sin cesar. Pero la mecanización no es sino un aspecto de la deshumanización universal. El otro es la ideología: la era mecánica es también el siglo de las ideologías. La ideología nos deshumaniza porque nos hace creer que sus sombras son realidades y que las realidades, incluso la de nuestro propio ser, no son sino sombras. Es un juego de espejos que nos oculta la realidad, que nos roba la cara y el albedrío para convertirnos en reflejos. La repetición es el modo de ser propio del diablo: el robot repite los mismos gestos, el ideólogo las mismas fórmulas.

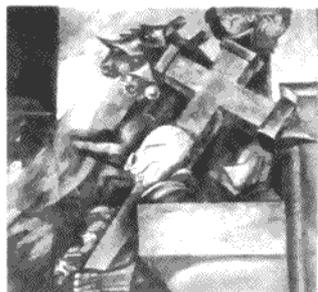
Si la máquina es la caricatura de la vida, la ideología es la caricatura de la religión. Orozco pintó en el Palacio de Gobierno de Guadalajara, lado a lado, en 1937, dos frescos: *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo* y *El carnaval de las ideologías*. El primero representa el viejo pecado conservador que empezó, en la historia del cristianismo, con Constantino: la confusión entre el poder y la religión, el trono y el altar. Esta corrupción clerical y política de la fe ha sido el cáncer de América Latina, desde la Independencia hasta nuestros días. La sacrilega alianza entre la espada y la cruz es el equivalente de Huitzilopochtli y sus guerreros sanguinarios. El otro fresco nos muestra la realidad política y espiritual del mundo moderno, dividido en sectas feroces, cada una dueña de un libro donde el adepto encuentra respuesta a todos los enigmas de la historia. En *El carnaval de las ideologías* aparece una banda de seres grotescos, payasos crueles, locos astutos y obstinados, doctores sanguinarios, cada uno armado con un signo: el crucifijo, la hoz y el martillo, la suástica, el *fascio*, las llaves de este mundo o las del porvenir. No es difícil reconocer en esos peles los rostros de muchos de los doctrinarios y maestros del siglo, todos poseídos por el odio teológico. Cada secta se cree dueña de la verdad total y está dispuesta a imponerla por la fuerza y por el exterminio de las otras sectas. El siglo XX ha sido un siglo ideológico como el siglo XII fue un siglo religioso. Los fantasmas de la religión provocaron las persecuciones contra los hereéticos, las guerras religiosas del siglo XVI y otros desastres; las ideologías del siglo XX han llevado la guerra a todas las naciones, han asesinado a millones de hombres y han esclavizado a países inmensos como continentes.

El tema de la Revolución corrompida por el poder desemboca en dos imágenes de la sociedad moderna: la mecanización y la enajenación ideológica. Por la Revolución, nuestro país penetró al fin en el mundo moderno pero ese mundo no es el que soñaban los liberales y los revolucionarios: el progreso sin fin y la fraternidad universal. Hace años, al tocar este tema, escribí: "Por primera vez somos contemporáneos de todos los hombres".⁹ Esta frase no siempre ha sido leída con propiedad. Yo me refería al

derrumbe de las creencias y utopías; señalaba que hoy estamos solos y que, como el resto de los hombres, vivimos a la intemperie: "no hay ya viejos o nuevos sistemas intelectuales capaces de albergar nuestra angustia... frente a nosotros no hay nada". En efecto, el rasgo distintivo de este fin de siglo ha sido el fracaso de las revoluciones que encendieron las esperanzas de inmensas multitudes y de muchos intelectuales hace apenas cincuenta años. Al mismo tiempo, los países que no han sufrido la congelación de las dictaduras totalitarias revolucionarias y que han escapado de las tiranías militares, es decir: las naciones liberales de Occidente, han sido incapaces de detener el proceso de la deshumanización. Los males han sido menores que en los regímenes totalitarios pero la degradación de la existencia humana ha sido, de todos modos, inmensa. Una sociedad de consumidores no es siquiera una sociedad hedonista. Es un mundo movido por un proceso circular: producir para consumir y consumir para producir. Orozco vio hondo y claro: ya somos modernos porque somos ciudadanos de la edad mecánica e ideológica. Somos los mutilados del ser.

Después de *El carnaval de las ideologías*, Orozco pintó en varios frescos su visión de la sociedad mexicana postrevolucionaria y del mundo moderno. En 1941, en el palacio del Poder Judicial de México se atrevió a mostrar la venalidad de nuestra justicia. Dio en el blanco: sin la reforma del poder judicial, México no podrá enderezarse nunca. En el elegante *Turf Club* pintó, en 1945, una sátira de la sociedad afluente que anticipa al film de Fellini (*La dolce vita*). Pero la obra característica de este periodo, lo mismo por su violencia que por su tema, es un poco anterior: *Catarsis* (Palacio de Bellas Artes, 1934). Verdadera purgación no sólo de sus sentimientos sino de sus obsesiones. Una multitud de personajes bestiales, revueltos y apeñuscados, luchan entre ellos y se apuñalan. Son los faccionarios, los fanáticos, los negociantes, los ladrones, los demagogos, los santones doctrinarios, convertidos en una masa feroz y ávida; aquí y allá, inmensas, sobradas de carnes y de años, abiertas de piernas, revolcándose entre la sangre y el excremento, las cortesanas. Sus grandes risotadas cubren el golpeteo de las ametralladoras. Esta imagen de la sociedad moderna no es sino, remozada, la vieja imagen bíblica de Babilonia. La Gran Ramera.

La visión se manifiesta con mayor claridad en uno de sus últimos frescos (inconcluso): *Alegoría del Apocalipsis* (Hospital de Jesús, 1942-1944). Las alusiones al texto de San Juan son más directas y explícitas. La ramera viste y bebe a la moderna pero cabalga un ser inmundado: "y vi una mujer sentada sobre una bestia de color de grana, llena de nombres de blasfemias y que tenía siete cabezas y diez cuernos... y en la frente de la mujer estaba escrito: Misterio, Babilonia la Grande, la madre de las fornicaciones y de las abominaciones de la tierra". La Gran Ramera no es otra que la Roma imperial, señora de todos los vicios y tiranías: "Y la mujer que has visto es la grande ciudad que tiene su reino sobre los reyes de la tierra". Al lado de Roma/Babilonia aparecen otras imágenes sacadas del texto santo. Vemos al ángel atar a Satanás y después desatarlo: "y cuando mil años fueren cumplidos, Satanás será suelto de su prisión. Y saldrá para engañar a las naciones que están en las cuatro esquinas de la tierra, Gog y Magog, a fin de congregarlas para la batalla, el número de las cuales es como la arena de la mar". La



liberación de Satán desencadena la guerra universal: nuestro tiempo.

La interpretación esotérica de la historia está muy lejos del marxismo de Rivera y Siqueiros; también de las ideas de la mayoría de los artistas e intelectuales modernos. Sin embargo, para comprender lo que llaman las contradicciones de Orozco —mejor dicho: para comprender que no son contradicciones— debe aceptarse que su pintura es una visión simbólica de la historia y de la realidad humana. Sus símbolos son herencia de la tradición pero libremente enlazados e interpretados. Orozco ve con los ojos de la cara y con los de la mente; somete lo visto y lo pensado a geometría, proporción, color y ritmo; su pintura, es un puente simbólico que nos lleva a otras realidades. El arte de pintar lo que vemos se transforma en el arte de mostrarnos la transfiguración de la realidad humana en forma, idea y, en fin, en geometría hecha luz y ritmo. Por esto era natural que, sobre todo al final de su vida, sintiese atracción por la pintura abstracta, esto es, por el juego de los colores y las formas que han dejado de significar y que, simplemente, *son*. En el Hospicio Cabañas y en el Hospital de Jesús la divinidad está representada por formas abstractas. Pero también era natural, por la lógica misma de su tentativa artística, que se resistiese a la abstracción: pintar fue para él un acto polémico, incluso trágico, mediante el cual, a través de la forma, el hombre se significa y, así, se transfigura. Pintar es expresar nuestra sed, jamás saciada, de significaciones absolutas. Orozco no pintó certidumbres intemporales: pintó el ansia de certidumbre.

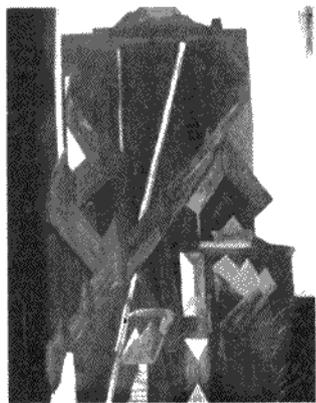
Los símbolos dialogan entre ellos; Quetzalcóatl convoca a



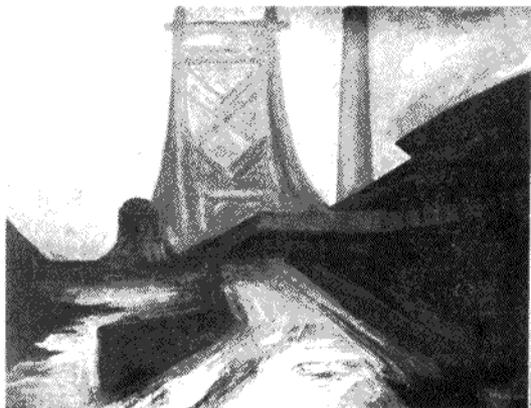
Cortés que convoca a la edad mecánica que desemboca en un apocalipsis. La lógica de los símbolos es consistente pero ¿cuál es su sentido? La historia no tiene sentido: la historia es la búsqueda de sentido. Ese es su sentido. Por esto es el lugar de la purificación y de la transfiguración: El héroe y el mártir son los emblemas de la condición humana trascendida o transfigurada. Cada uno de nosotros, en nuestra pequeña escala, podemos ser héroes, es decir, pruebas vivientes de la posibilidad que tenemos de ir más allá de nosotros mismos. ¿Dónde está ese más allá? Orozco no lo sabe o, mejor dicho, según lo confesó en alguna ocasión a Justino Fernández: *sabe que es lo desconocido*. Respuesta que no carece de grandeza. Hay una palabra que define lo mismo al arte que a la persona que fue Orozco: autenticidad.

En un trabajo como éste es imposible examinar con detenimiento la evolución y los cambios de su estilo. Escribo un ensayo, no una monografía. Así, me limito a señalar, de paso, que los dos términos, evolución y cambio, designan vías que sin cesar se entrecruzan: por una parte, el paulatino dominio de las formas y las técnicas, por otra, el descubrimiento del mundo propio. Para un artista verdadero aprender a pintar significa, ante todo, apropiarse de medios para expresarse; *evolución* es el movimiento gradual y ascendente que lo lleva a la posesión de esos medios. A su vez, *cambio* es una mutación dotada de un sentido y una dirección: el artista se busca a sí mismo y sus cambios son los distintos momentos de esa búsqueda. Para Orozco la búsqueda terminó pronto: desde sus primeros y dramáticos dibujos y acuarelas se encontró. Aunque después exploró otros caminos y ensayó técnicas y maneras distintas, no cambió para encontrarse sino para ensancharse y anexar nuevos territorios de la realidad. A la inversa de Picasso, sus cambios no lo hicieron otro: le sirvieron para ahondar en sí mismo y para expresarse mejor. Todas sus variaciones revelan una extraordinaria continuidad. Sus experiencias y sus aventuras, como traté de mostrar en la primera parte de este ensayo, obedecieron no a un afán de novedad sino a necesidades íntimas de expresión.

En el primer tercio de nuestro siglo la pintura experimentó transformaciones radicales, del fauvismo y el cubismo al surrealismo y la pintura abstracta. Todo lo que se ha hecho después no ha sido sino variaciones y combinaciones



de lo que se pintó e inventó durante esos años. El movimiento muralista mexicano es parte —aunque parte excéntrica— de esos grandes cambios. Ninguno de nuestros pintores cerró los ojos ante las sucesivas revoluciones estéticas del siglo; asimismo, ninguno de ellos se entregó totalmente a esos movimientos. El más conservador fue el que, en su juventud, había participado más plenamente en las aventuras pictóricas del siglo XX (fauvismo y cubismo): Diego Rivera. En el otro extremo, David Alfaro Siqueiros. Fue el más audaz, el más inventivo e imaginativo; siempre he lamentado que sus obsesiones y fanatismos políticos hayan dañado sus grandes poderes de innovador. Aun así, es indudable que sus concepciones acerca del dinamismo de la materia y de la utilización de la mancha de color son un antecedente del expresionismo abstracto de los norteamericanos. A Orozco le interesó menos que a Siqueiros la invención plástica: su genio no era especulativo. No obstante, también exploró y utilizó, según ya señalé, los recursos de la abstracción y del geometrismo aunque siempre al servicio de su peculiar visión del mundo. Señalo, por otra parte, que sus tentativas geométricas y no figurativas pertenecen a su último periodo. Salvador Elizondo ha señalado con perspi-



algún tiempo. No es difícil averiguar la razón: Orozco comenzó como artista gráfico y nunca dejó de serlo enteramente. Incluso algunos de sus primeros murales —me refiero a la serie *Falsedades sociales* (1924) del Colegio de San Ildefonso— parecen ampliificaciones gigantescas de grabados satíricos. Pero en el mismo edificio otros frescos suyos revelan un notable sentimiento del color, casi siempre exaltado y, en ocasiones, radiante.

La limitación del blanco y el negro se resuelve en riqueza de claroscuros; su monotonía en intensidad. No es extraño que Orozco haya dejado tantos ejemplos soberbios de un género que se prestaba particularmente a su temperamento a un tiempo obsesivo y extremoso. Muchos de sus grabados y litografías resisten la cercanía de los más grandes, de Goya a Munch. También algunos de sus frescos en blanco y negro son memorables. Pero esta modalidad es sólo una faceta, aunque capital, de su pintura. Su genio consistió en *traducir* la furia concentrada del blanco y el negro a toda la gama cromática. No siempre acertó. Enamorado de la violencia y no pocas veces víctima suya, ignoró las gradaciones, los matices, las fosforescencias, las transparencias. A veces su color es agrio; sin embargo, con más frecuencia, sus rojos y verdes relampaguean, sus amarillos centellean, sus azules se irisan, sus grises son cuchilladas. Detonaciones, colores de la tormenta, la angustia, el incendio. El dibujo —su gran don— sostiene indemne esas construcciones llameantes. Es un dibujo neto, preciso, firme. Ni arabescos ni sinuosidades como en Matisse ni la línea serpentina de Picasso, que se enrosca con cierta lascivia en el *Arbol de la Vida*. Dibujo directo, cuerpo a cuerpo con el espacio, dibujo inventor de cuerpos y de arquitecturas. Dibujo atlante.

Sería inútil buscar en la pintura de Orozco la naturaleza paradisíaca de Diego Rivera, gran pintor de árboles, lianas, flores, musgos, agua, hombres y mujeres de cuerpos cobrizos. Mundo del primer día, recorrido por una sexualidad todopoderosa, paraíso más animal que humano y más vegetal que animal. Diego Rivera, el pintor, paga así la deuda contraída por Diego Rivera, el ideólogo. Contemplar esos frescos, que nos muestran el apogeo prodigioso y colorido de los poderes genésicos del principio, es una generosa compensación por el hastío de tantos y tantos kilómetros de pintura didáctica y simplismos ideológicos. El paisaje de

encia que Orozco murió en plena búsqueda y cuando exploraba vías distintas: ¿qué habría hecho si hubiese vivido unos años más?

Orozco o la fidelidad: en las acuarelas de su juventud ya está todo lo que sería más tarde. Si el dibujo es admirable por su nerviosa economía, la composición anuncia su futuro dominio de las grandes superficies: en esos cuadros de dimensiones más bien pequeñas, el espacio es vasto y respira. Los colores son ácidos y turbios pero esto, que podría ser un defecto en otro tipo de pintura, contribuye a acentuar el agobio y la pena que habitan esos purgatorios urbanos que son los burdeles de Orozco. Un poco más tarde abandona esos mundos cerrados y asfixiantes, sale al aire libre y pasa de la congoja a la cólera, de la burla a la imprecación, del comentario oblicuo a la gran poesía profética. A estos cambios psicológicos y morales corresponden otros en su pintura: su dibujo se hace más enérgico y rotundo, sus colores más brillantes y violentos. Es verdad que no fue un gran colorista, sobre todo si se le compara con dos maestros del color como Tamayo y Matta. Pero tampoco puede reducirse su arte, como se ha dicho, al blanco y negro. Esta confusión se extendió mucho en una época y yo mismo la compartí por

Orozco es árido, desgarrado, arisco: cielos tempestuosos, inmensos llanos secos, peñascos taciturnos, árboles retorcidos, caseríos petrificados. Los cuerpos humanos —hombres caídos, mujeres enlutadas— son la parte sufriente del paisaje. También la parte feroz: sus garras, sus colmillos, sus pezuñas que aplastan lo que pisan. El paisaje de Orozco es algo más que un *paysage moralisé*; es un emblema doble de la ferocidad de la naturaleza y de la naturaleza feroz del hombre. Sin embargo, en esos parajes desolados, imagen de la sequía, brota el maguey. No es una planta alegre: surtidor vegetal, es una verde obstinación, una terca voluntad de nacer, crecer, pervivir. El maguey: México o la tenacidad.

El paisaje urbano es la réplica del paisaje natural. Réplica física y moral. En las obras de Orozco abundan los panoramas y las perspectivas industriales: fábricas, rascacielos, trenes, puentes de hierro, máquinas y más máquinas, hombres y mujeres espectrales caminando por calles sin fin entre altos edificios grises. Orozco vivió muchos años en Nueva York y en San Francisco, visitó París y Londres, estuvo en Roma y fue testigo de la transformación de México en ciudad moderna. A la inversa de otros pintores y poetas de nuestro siglo —Léger, Boccioni, Apollinaire, Joyce— no vio a la ciudad moderna con asombro sino con horror. Para él la ciudad no fue el Cosmos que había celebrado Whitman ni la gran fábrica de lo maravilloso que fascinó a Breton. Más cerca de Eliot, la vio con ojos bíblicos: lugar de condena, patria de la Gran Ramera, vasta como el desierto y asfixiante como la celda en donde se apeñuscan los prisioneros. En sus visiones de México aparecen a veces cubos blancos, grises, ocres: son casas de donde salen mujeres dolientes, cortejos fúnebres. En otras ocasiones pinta panoramas de cúpulas, iglesias, torres, fuertes muros, terrazas: lo que queda del México antiguo. Esos fondos están pintados con nostalgia y son como un adiós a un mundo desaparecido. Agrego que todos esos paisajes urbanos están *construidos*; quiero decir: el ojo y la mano de Orozco son arquitectos. Fue un gran pintor de volúmenes y sólidos. Fue un inspirado pero también un geómetra.

En un ensayo célebre en su momento, Villaurrutia llamó a Orozco "pintor del horror". En otro lugar ya expuse y justifiqué mi desacuerdo. La pintura de Orozco por su intensidad y su violencia, merece ser llamada terrible. El horror nos inmoviliza, es una fascinación; lo terrible es amenazante y nos causa pavor, temor.⁹ Más exacto me parece decir que Orozco es un pintor inmenso y limitado. Inmenso porque su pintura hunde sus raíces en los dos misterios que nadie ha desvelado: el del origen y el del fin. Limitado porque en su pintura echo de menos muchas cosas: el sol, el mar, el árbol y sus frutos, la sonrisa, la caricia, el abrazo. En el extremo opuesto de Matisse, ignora la dicha, la plenitud solar del cuerpo femenino tendido a nuestro lado como una playa o un valle; ve en la mujer a la madre, a la ramera o a la hermana de la caridad: no ve en ella a la granada fatal que, al abrirse, nos da el alimento sagrado que nos hace cantar, reír y delirar. También ignora la contemplación de las estrellas en el cielo de la mente, al alcance no de la mano sino del pensamiento, rotación de las formas y colores, imagen de la perfección del universo que maravilló a Kandinsky, juego encantado de los átomos y los soles. Ignora, en fin, la sonrisa de Duchamp, que nos revela, al mismo tiempo, la fisura insondable del universo y el arte más alto y difícil: bailar

sobre el precipicio.

Nuestro pintor compensa todas esas limitaciones con la intensidad de su visión y con la energía trágica de sus creaciones. No supo sonreír, contemplar ni abrazar pero conoció la burla, el sarcasmo, el grito, el silencio, la soledad, la fraternidad, el jadeo en el martirio, la visión divina sobre el peñasco árido o en la oscuridad de la cueva. ¿Qué nos dejó? Unas formas incendiadas que dibujan una interrogación: el titán Prometeo castigado por su amor a los hombres, Quetzalcóatl que predica en el desierto, Felipe II que abraza una cruz de piedra, Cristo que destruye la suya, Carrillo Puerto que cae ensangrentado. Iconos de la interrogación humana, iconos de la transfiguración. Todos ellos se disuelven y resuelven en otro: el hombre en llamas.¹⁰

Notas

¹Véase Laurence E. Schmeckebier: *Modern Mexican Art*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1939. También Justino Fernández se ocupó de las relaciones entre Orozco y la pintura del Renacimiento en su libro: *Orozco, forma e idea*, México, 1942.

²Alma Reed: *José Clemente Orozco*, Oxford University Press, New York, 1956.

³Ya escritas estas páginas apareció, en el segundo semestre de 1983, el libro *Orozco: una relectura*, (Universidad Nacional de México). Contiene varios ensayos recogidos por el crítico Xavier Moysén. Entre ellos me impresionaron uno de Fausto Ramírez sobre el esoterismo en la obra de Orozco y otro de Jacqueline Barnitz acerca de sus años "delfícos". Fausto Ramírez señala la más que probable influencia de las ideas estéticas de Antonio Caso y, sobre todo, de José Vasconcelos. La influencia de este último es indudable; es el autor de dos libros que fueron muy leídos en su tiempo: *Pitágoras, una teoría del ritmo* (1917) y *El monismo estético* (1918). Ramírez destaca las afinidades entre los pintores mexicanos influidos por el simbolismo y las ideas de Vasconcelos. También allude al esoterismo de algunos poetas amigos de los pintores, como Tablada. Olvida quizá la influencia general y generalizada de Darío y los otros grandes modernistas hispanoamericanos, todos ellos creyentes en las teorías del ritmo universal y en la de las correspondencias. (Véase el capítulo IV de *Los hijos del limo*, Barcelona, 1974). El paralelo que hace Ramírez entre las ideas teosóficas de Schuré y la pintura de Orozco es convincente. El ensayo de Jacqueline Barnitz es rico en informaciones acerca del periodo "delfíco". Contiene un excelente análisis de la gestación del Prometeo de Pomona; el tema probablemente le fue sugerido a Orozco por Alma Reed, para la que hizo algunos carteles de propaganda anunciando la representación, en Delfos, del *Prometeo encadenado* de Esquilo, dirigido por el poeta Sikelianos.

⁴Fue encargado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en donde era exhibido de manera prominente. Hoy lo tienen arrumbado en las bodegas de ese Museo. También se han recluso en ese purgatorio varias telas, algunas admirables, de Tamayo, Rivera y Siqueiros.

⁵Serie de pinturas al temple y piroxilina sobre masonita.

⁶En el lujoso libro *La pintura mural de la Revolución Mexicana*, editado en Holanda en 1960 por una institución oficial, el Banco Nacional de Comercio Exterior, el título de este fresco es más pídico: *Trilogía*. Esta obra es una muestra de la ocultación de Orozco a que me referí al comenzar este trabajo. Por ejemplo, al reproducir el fresco llamado *El carnaval de las ideologías*, se suprime todo el fragmento en que aparece la hoz y el martillo al lado de la cruz gamada. Tampoco figuran en este libro las obras de Jean Charlot y las de Roberto Montenegro.

⁷Justino Fernández lo inició tímidamente en su *José Clemente Orozco, forma e idea* (México, 1942). En ese libro examina someramente el Prometeo de Pomona y se refiere a los estudios iconográficos de Panofsky. Por desgracia, no persistió ni avanzó en esa dirección. Es una lástima pues Justino Fernández fue el primero en destacar el sentido filosófico-religioso del simbolismo de Orozco.

⁸*El laberinto de la soledad*, México, 1950.

⁹Véase: *Xavier Villaurrutia, en persona y en obra*, México, 1978. He dedicado al horror, tratando de distinguirlo de lo terrible, otras páginas en *El arco y la lira* (en el capítulo "La otra orilla"), México, 1956 y en un ensayo, "Risa y penitencia", recogido en *Poesías al campo*, México, 1966.