

LA MÁQUINA DE PINTAR

Renato González Mello

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA ERA TERCIARIA

*Católicos de Pedro el Ermitaño
y Jacobinos de la Era Terciaria.
(Y se odian los unos a los otros
con buena fe).*

Ramón López Velarde

APÓLOTL Y DIONISOTZIN

A mediados de los años veinte apareció en escena una escritora que interpretó la nueva pintura mexicana y señaló su rumbo futuro. Anita Brenner era mexicana de padres judíos letones. Había pasado su juventud en San Antonio, Texas. Anita, a quien llamo así porque así firmaba sus escritos y entonces apenas había cumplido dieciocho años, regresó a México en 1923.¹ Pronto se relacionó con las élites intelectuales del país y con los académicos norteamericanos, cada vez más numerosos, interesados en la Revolución. Fue ayudante de Ernst Gruening, ayudó a Gamio a traducir al inglés *La población del Valle de Teotihuacán*, y contó entre sus compañeros de plática a Salvador Novo, Ricardo Palmerín, Samuel Ramos, Lola y Germán Cueto, Carleton Beals y Frank Tannembaum. En 1925 comenzó a reunir materiales para un libro decisivo sobre “el arte mexicano en todas sus épocas” que culminaría en *Ídolos tras los altares*, la primera apología consistente de la pintura mexicana posrevolucionaria.² En 1927 se

convirtió oficialmente en agente de Orozco y Jean Charlot.³

Ídolos tras los altares se publicó en 1929. Como veremos, Orozco estaba al tanto del proyecto, que le disgustó profundamente, aunque también determinó cambios muy significativos en su pintura. Hasta este momento, las relaciones entre Orozco y sus críticos habían sido irregulares. Después de José Juan Tablada, Orozco no había tenido intérpretes. No era sólo su problema: al igual que “Juan Hernández Araujo”, otros pintores se quejaban de la mala calidad de la crítica de arte. Anita se propuso llenar el vacío. No lo consiguió. Muchos pintores, Fernando Leal a la cabeza, siguieron quejándose. A la postre, el mismo Orozco, bastante favorecido por su libro y sus gestiones, no quedó satisfecho. Lo que sí consiguió fue establecer la discusión sobre la pintura en un nuevo terreno.

Anita tenía, como dicen en Estados Unidos, una “agenda” propia. En la primera mitad de nuestro siglo, cobraron vigencia las interpretaciones del cabalismo que veían en sus episodios un mesianismo social y revolucionario. Como afirmaba Gershom Scholem:

Lo que aquí nos interesa es la manera en que la experiencia mística se condensa en un símbolo —a través del contacto de los hombres con la fuente original de la vida— que contiene en sí mismo la destrucción nihilista de la autoridad. La libertad mesiánica en la salvación y el contenido de la iluminación que concierne a la esencia de esa libertad cristalizan alrededor del símbolo de la vida.⁴

En fecha más reciente, Moshé Idel ha criticado ese punto de vista, demostrando que *mesianismo*,

¹ Me apoyo para las consideraciones biográficas en el artículo inédito que gentilmente me autorizó a consultar Susannah Glusker, “Anita Brenner, mujer de dos mundos”, noviembre de 1990.

² Brenner, “Diaries”, 25 de noviembre de 1925. Por lo menos algunos capítulos ya estaban escritos al final de 1927, *ibid.*, 27 de diciembre de 1925. Véase Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, Nueva York, Payson & Clarke, 1929.

³ Brenner, “Diaries”, 25 de agosto de 1927.

⁴ Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1978, p. 31-32.

misticismo y revolución son extremos que sólo se tocan a veces. Ha descrito, además, cómo aquella interpretación fue utilizada para apuntalar la ideología del Estado de Israel.⁵ Anita se situó tempranamente en la perspectiva que veía en el misticismo esotérico y en el mesianismo público, fenómenos francamente revolucionarios. En *Ídolos tras los altares* trazó un esquema de la historia del arte mexicano sobre dos tendencias opuestas. La primera es la reconstrucción del Templo. La segunda, la esterilidad del lenguaje y de los dioses.

Las sucesivas sociedades mexicanas, aseguró, habían encontrado la expresión y la solución de sus diferencias en un símbolo público que las armonizaba y centralizaba. En la antigüedad, las pirámides habían tenido esa función.

El templo era el centro de la Nación. [...] Era el símbolo más completo de la nación, su historia y su forma de vida. Se hacía cada vez más grande, más y más coherente consigo mismo, unificado, configurado con precisión, intrincadamente simbólico, con superposiciones y adiciones. De la ancha base a la cresta o a la cima, era el basamento de muchas esculturas y el fondo de los símbolos y figuras pintados. Y todos ellos estaban unificados, eran sistemáticamente necesarios entre sí y para una estructura que era como una sola escultura policromada. Siempre estaba cambiando: las viejas estatuas eran destruidas o remodela-

⁵ Moshé Idel, *Mesianismo y misticismo* (trad. del original hebreo por Miriam Eisenfeld), Barcelona, Riopiedras, 1994. Véase también Esther Cohen, *La palabra inconclusa (ensayos sobre Cábala)*, México, UNAM-Taurus, 1994, p. 29-31. Se trata de una crítica plausible porque en México hemos visto ideas parecidas; bastaría recordar la lectura generalizadora que hizo John Leddy Phelan de Jerónimo de Mendieta, a partir de Norman Cohn (John Leddy Phelan, *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo* (trad. Josefina Vázquez de Knauth), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 109-110). Phelan reflexiona con cautela sobre el posible carácter "revolucionario" de las ideas de fray Jerónimo de Mendieta. Las conclusiones de su estudio, sin embargo, han sido leídas un poco exageradamente.

También debe recordarse el significado exorbitante que se ha otorgado al aparicionismo guadalupano y a los sermones exegéticos de fray Servando (David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1973, p. 15-94; Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. la formación de la conciencia nacional en México* (prefacio de Octavio Paz), México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 357-363.

das; las viejas pinturas se cubrían con más capas nuevas. Edificios enteros se convertían súbitamente en piedras angulares —*literalmente* piedras angulares— de nuevos altares triunfantes. Se hacía fluir en piedra la trayectoria de los credos, eventos y costumbres.⁶

Y como los templos precolombinos habían sido de por sí el resultado de destrucciones, apropiaciones y adiciones, las sociedades coloniales no vieron una ruptura radical en las iglesias cristianas que se superpusieron a las pirámides. Lo que vieron fue un episodio más de una larga historia de reconstrucciones.

Implícita en lo anterior estaba la idea de que la sociedad mexicana había tenido, a lo largo del tiempo y a pesar de las diferencias sociales, una armonía fundamental. Por eso en el arte mexicano, y sobre todo en las artes populares, los cambios históricos no provocaban la confrontación. Es significativa su reflexión sobre el tallador Manuel Martínez Pintao

[En México] todos los estilos se repiten constantemente: hay primitivismo, renacimiento, barroco, romanticismo, impresionismo, cubismo, clasicismo, realismo, consciente e inconscientemente, todos al mismo tiempo. Un artesano que hubiera estado a tono hace trescientos años, sigue integrándose sin problemas. No tiene conflictos consigo mismo o con su medio [...] ⁷

Si no fuera por la ausencia de conflicto, casi podría decirse que sus ideas eran anticipadamente posmodernas. La convivencia de estilos preocupaba, como ya vimos, a Diego Rivera; pero Anita Brenner no veía en ello enfermedad, sino la prueba de una armonía profunda.

Su visión era utópica. Apenas sería necesario recordar la importancia que tenía la construcción del Templo para la pintura de Rivera. También Jean Charlot la había representado en un tablero de la

⁶ Brenner, *Idols Behind Altars*, *op. cit.*, p. 41-42. Las cursivas son mías. Tuve a la vista la traducción castellana de Sergio Mondragón (México, Domés, 1983). Algunos de los párrafos citados en castellano corresponden en lo general a esa traducción, pero he incluido modificaciones y correcciones, y a veces opté por hacer mi propia versión del original en inglés.

⁷ Brenner, *Idols Behind Altars*, *op. cit.*, p. 94.

SEP: *Cargadores* de 1923⁸ (fig. 78). Al pie de una montaña yacía un trabajador extenuado, junto a un gigantesco canto rodado. Otro más, ya iniciado en los misterios que lo fortalecían, se aprestaba para subir sobre sus hombros una gigantesca piedra labrada, siguiendo a una hilera de tamemes. En la cima se divisaba la muralla de una construcción monumental. El camino ascendente era una espiral.

Destruídas las sociedades antigua y colonial, convertidas las pirámides en ruinas, desligado el Estado de la Iglesia y confrontado con ella, la pintura mural iba a ser el nuevo Templo. Brenner era nacionalista, pero entendía "nación" en su sentido bíblico: como pueblo con historia, y esta última era la de una serie de profetas que, anunciando la catástrofe, habían sido los reconstructores del Templo: Nahuatzin, Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Madero y Zapata. Para la posrevolución, los profetas iban a ser los artistas: Posada, Goitia, Orozco o incluso Siqueiros, que al final de los años veinte se dedicaba a la organización de sindicatos (vestido con un suéter roto, montado en una bicicleta, rechazando todo salario).⁹ Describió a Orozco como un profeta repudiado. "No está claro cuál de sus permanentes fulminaciones convirtió la risotada en las piedras que lo lapidaron, o si éstas realmente fueron la causa. Uno nunca puede asegurar nada sobre las chusmas, y tal vez el noble san Francisco o el Cristo indio, lampiño y con una larga túnica, cargando su gran cruz, provocaron un violento murmullo de objeción en los espectadores."¹⁰

Pero Anita, pese a la importancia que atribuía al templo, dudaba de la piedad de los fieles, a los que imaginó gozosamente emponzoñados por el veneno racional de la ironía.

⁸ Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, op. cit., p. 312.

⁹ Brenner, *Idols Behind Altars*, op. cit., p. 266. "Corre de una manifestación a la mina sobre una vieja bicicleta, cubierto por un suéter parduzco cuyos bolsillos están llenos de agujeros, pero esto no es un inconveniente, pues no tendría nada con que llenarlos.

"En el arte no asalariado que ahora lo compromete, de acuerdo con sus propias ideas sigue siendo un artesano sin trabajo, aunque un salario de ninguna manera le probaría que un trabajo es 'orgánico', porque con esa palabra quiere decir producción o creación necesaria como el pan para otros así como para él mismo."

¹⁰ *Ibid.*, p. 253, 270.

La divinidad prehispánica mexicana, como el arte, era una cosa abstracta. Los dioses a los que suplantaron las imágenes cristianas no eran seres, sino grupos complejos y dinámicos en desintegración y reensamble constante; grupos de formas geométricas, símbolos filosóficos y asociaciones emocionales. Cada dios tenía múltiples formas, símbolos, atributos y "máscaras". Había moldes tradicionales, pero no rígidos o inmutables, y era raro que alguno de ellos estuviera identificado sólo con una divinidad. La veneración era un anhelo de identificarse con algún atributo o función de la divinidad, y no para adquirir el carácter del dios o su modo de vida (que nunca estaban definidos). Así, un devoto azteca podía rezar: "Yo soy la flor, yo soy la pluma, yo el tambor y el espejo de los dioses. Yo soy la canción, yo lluevo flores, yo lluevo canciones."¹¹

Y en este punto sí había ruptura. La Conquista había hecho que ese universo intelectualizado sólo pudiera sobrevivir en la memoria popular como imagen del caos. Esto era tanto como decir que ya no era posible una comunión con las divinidades desquiciadas de la religión antigua; y ello hacía imposible también la piedad contemporánea. Los indios eran desconfiados y habían decidido mantenerse ajenos al nuevo pensamiento impuesto por la fuerza. No habían entendido la religión de los españoles, apoyada en presupuestos impensables para ellos; habían repudiado la nueva fe; se habían refugiado deliberadamente en un aspecto hosco y desconfiado.¹²

De ahí, decía, la familiaridad de los mexicanos con la muerte: "Si me han de matar mañana, que me maten de una vez." Pero, a diferencia de ideas posteriores sobre "lo mexicano" (Anita era amiga de Samuel Ramos),¹³ en *Ídolos tras los altares* esa impiedad esconde un conocimiento anterior: un arte mágico para dominar a los dioses: una teúrgia. "Lo que importa es controlarlos. [...] La muerte misma

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² *Ibid.*, p. 118.

¹³ Para una crítica a fondo de la ideología de lo mexicano véase Bartra, *La jaula de la melancolía*, op. cit., p. 87: "Suponer que hay pueblos que son indiferentes a la muerte es pensar a esos pueblos como manadas de animales salvajes."

es desdeñada, a menos que sea como fenómeno físico.”¹⁴ Y si no temer a la muerte es impiedad de las antiguas religiones, es también de estas últimas de donde proceden las filosofías herméticas, con sus prácticas mágicas y sus jeroglíficos. Así que Anita comparó sus propias observaciones con el manual para misioneros de Jacinto de la Serna, usó testimonios sobre idolatrías ocultas proporcionadas por Mendieta y Sahagún, sacó a relucir ejemplos contemporáneos en los mismos sitios, se convenció de la continuidad e incurrió en el tremendismo de sugerir que persistían los sacrificios humanos. El conocimiento oculto no se había transmitido por medio de sociedades secretas. La Conquista había hecho que ese patrimonio de las élites se convirtiera en una forma de resistencia popular: en un sentido del humor macabro y dado a los excesos de todo género, en una cultura dionisiaca que usaba la mariguana como instrumento para la revelación.¹⁵

El judaísmo divide la tradición oral en *Halajá* y *Agadá*. La primera es la ley, la segunda el saber. La primera es una jurisprudencia que se obtiene mediante un método gramático y hermenéutico; se refiere a la manera en que la vida va a ajustarse a la ética, cuya fuente es revelada. La *Agadá* es “el libre juego de la fantasía de los maestros y de la mente popular”. Se constituye con proverbios y dichos. Incluye la exposición literaria y la homilía. “Si el símil es exacto, se asemeja la *Halajá* a las murallas del Santuario de Israel, que cada judío estaba dispuesto a defender con la última gota de su sangre; luego la *Agadá* debe parecer un ‘florido laberinto de exóticos colores y fragancia encantadora, dentro del refugio de los muros del templo’.”¹⁶

No podría extenderme en el examen riguroso y competente que requiere *Ídolos tras los altares*. Las ideas de Anita Brenner se fueron formando a lo largo de la década. Su diario registra una evolución intelectual que seguramente dará mucho más de qué hablar en el futuro.¹⁷ Me voy a referir en seguida a ese proceso, y a su interacción concreta con la pin-

tura de Orozco, así que me parece necesario adelantar un par de ideas generales.

En última instancia, Anita Brenner tenía una teoría del lenguaje. Su caracterización de las religiones antiguas era perfectamente aceptable para un ambiente intelectual infestado de neoplatonismo; pero a un observador atento no escapará su origen cabalístico y, por lo tanto, su oposición a esa forma extrema del pensamiento occidental. Lo que está en juego aquí es la infabilidad del nombre divino, aunque en sentido inverso (“los dioses no eran seres”). La combinatoria de símbolos a que alude recuerda las técnicas para recombinar las letras del Tetragrama y, también, las letras del Pentateuco: el notaricón, la gematrya y la temurá.¹⁸ Es obvio que sus ideas pueden relacionarse con el esoterismo de los muralistas, pero haciendo un par de salvedades. En primer lugar, Anita suponía que el conocimiento antiguo, sagrado y esotérico era todo menos un código. El conjunto de símbolos se recomponía y tomaba un significado nuevo en cada caso, como enjambre de abejas, como estratos de pirámides. En segundo lugar, el hermetismo de los muralistas, como ocurre en el siglo XX, estaba hecho de pedazos de doctrinas a veces irreconciliables entre sí. El judaísmo de Anita Brenner no era ortodoxo (sería difícil, al menos para mí, hablar de la ortodoxia cabalística); pero lo utilizó de manera sistemática como la criba para ordenar un nacionalismo que se le antojaba caótico. Su pensamiento es cercano a la cábala extática. De acuerdo con Esther Cohen, ésta “aspira primordialmente a la experiencia de la divinidad a través de la atomización radical del lenguaje”.¹⁹ Los jeroglíficos de la masonería y el rosacruicismo pueden coincidir superficialmente con ese objetivo: pirámides fuera de contexto, cruces en llamas, hoces y martillos voladores. Pero en ello no hay “atomización”; simplemente hay un código conocido sólo para unos cuantos. Una vez que se conoce el código, no hay ninguna atomización: los símbolos se engarzan y el mensaje es inequívoco. La cábala es distinta de esa forma de simbolizar: “el lenguaje no representa el mundo en el sentido en que el significante representa el significado o el re-

¹⁴ Brenner, *Idols Behind Altars*, op. cit., p. 25-26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹⁶ Morris Adler, *El mundo del Talmud*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 70-74.

¹⁷ Puede verse Susannah Glusker, *Anita Brenner: A Mind of Her Own*, Austin, University of Texas, 1998.

¹⁸ Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, op. cit., p. 34-39.

¹⁹ Esther Cohen, *La palabra inconclusa (ensayos sobre Cábala)*, 2ª ed., México, UNAM-Taurus, 1994, p. 29-31.

ferente". Dios creó el mundo emitiendo voces "que son formas sobre las que se modelan los elementos con los que está constituido el mundo".²⁰

Dijo Dios:

—Que exista la luz.

Y la luz existió.²¹

Sin embargo, Anita no atribuía el carácter incoactivo de la palabra divina a las abstrusas religiones antiguas, y mucho menos a su desordenada supervivencia popular. La evangelización había traído un sistema lingüístico y piadoso en el que los símbolos remitían a formas y a seres ideales que existían con independencia de la forma en que se las representara. Su libro es un intento de invertir el orden de las cosas.

Ídolos tras los altares se convirtió en uno de los textos fundadores del nacionalismo mexicano. Su ambición no era más modesta que la de postular una teoría de los símbolos que, pese a su talante crítico, estuviera estrechamente ligada a una teleología histórica. Pero mientras escribía, Anita debió negociar con una variedad de artistas, intereses y emociones.²²

EL FRANCISCANO Y EL PROFETA

Anita se dedicó a la exploración del territorio artístico en compañía de Jean Charlot. Francés, católico, Charlot había pintado un mural en la Preparatoria y algunos tableros en la SEP, se definía a sí mismo como "post cubista" y era amigo de Orozco. Era, además, el novio de Anita. Entre las aficiones de ambos, descuellan Francisco Goitia y José Guadalupe Posada.

Anita estaba relacionada con Manuel Gamio, que veía a Goitia como la coronación de su obra de investigación y redención. Lo había contratado para que viviera en Teotihuacán, hiciera suyo su paisaje en ruinas, así como los dolores y esperanzas de

sus habitantes.²³ "Gamio —dice Anita— [...] llamó a un artista para coronar la pirámide."²⁴ La pareja frecuentaba al pintor. "Jean quedó muy impresionado con el 'Zapatero de Tepito'. Dice que nadie ha pintado así desde Rembrandt."²⁵ A ambos impresionó su catolicismo de fraile menor. "Gozo y humildad son los matices de su discurso. Su rostro se ilumina en una oscura belleza cuando llega a algo que evidentemente está cerca de su corazón. Usualmente se queda así."²⁶ Goitia les describía su manera de pintar como un ejercicio emocional, aunque no veloz.

Habla del baile en el campamento rebelde, antes de la batalla. Esa alegría frenética sobre un telón de fondo trágico y sombrío... "Dolor, dolor" es su emoción constante y expresada de varias formas... "Porque ésta es, sobre todo, una tierra de dolor. No puedo pintar a menos que la emoción de la cosa me retenga en lo más profundo de mí... Por eso mi producción toma tanto... Pinto rápidamente, pero por cada resultado necesito un mes, o seis, o más de meditación."²⁷

No los escandalizaban los métodos del artista para conseguir a sus modelos, émulo en todo de los primeros franciscanos. Su *Indio triste* estaba, en efecto, desesperado; Goitia había pedido a un policía que lo obligara a posar.²⁸

Jean Charlot fue el descubridor de José Guadalupe Posada. Se había topado en la calle con las hojas volantes de los herederos de Antonio Vanegas Arroyo, todavía ilustradas con las placas que había dejado el hasta entonces ignorado caricaturista. Familiarizado con los frecuentes "descubrimientos" de lo "primitivo" de la vanguardia parisina, Charlot vio en Posada a un "precursor" del reciente muralismo mexicano. Se fascinó con "el amor a la tragedia, a la sangre y a la muerte, no por crueldad, sino porque las razas fuertes no se pueden nutrir sino de emoción".

²³ Gamio, *La población del valle de Teotihuacán*, op. cit., vol. 1, p. XCIV.

²⁴ Brenner, *Idols Behind Altars*, op. cit., p. 231.

²⁵ Brenner, "Diaries", 21 de julio de 1927 y 25 de noviembre de 1925.

²⁶ Brenner, "Diaries", 27 de diciembre de 1925.

²⁷ Brenner, "Diaries", 26 de diciembre de 1925.

²⁸ *Ibid.*

²⁰ Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, op. cit., p. 38.

²¹ Génesis, 1:3.

²² Además de los textos que se citan arriba, en este mismo capítulo, debo agradecer los comentarios muy generosos de Susanah Glužker, la oportunidad de revisar su archivo, los diarios de su madre y sus propios recuerdos.

nes fuertes".²⁹ Posada era la prueba de que el espíritu de la tragedia clásica era posible en un país católico, de que también la religión de esclavos daba lugar a las emociones propias de las "razas fuertes". Y por eso, Charlot hizo de Posada un narrador nato.

Al poco andar, sin embargo, Charlot enseñaba las plumas. Posada era un "primitivo" más aceptable, o quizás un complemento necesario para los alfareros, saraperos y demás fabricantes de cacharros que fascinaban a los pintores mexicanos, y que tenían una característica ingrata: no siempre eran figurativos. Los pintores de la vanguardia europea se habían interesado en las artes populares en busca de un lenguaje solamente formal. "Algunos hasta han pretendido organizar cuadros sin la evocación de algún objeto real", decía con escándalo.³⁰ Kandinsky y sus cómplices habían hecho una pintura puramente hedonista, menospreciando "los grandes géneros", poniéndose en el mismo plano que los pintores de "frutas, vinos y mujeres turcas".³¹ Charlot exigía un arte "apolíneo", y que Apolo se confundiera con el Pantocrátor para aleccionar sobre cuestiones morales (ése era el fin de los "grandes géneros" académicos).

Anita tenía otro punto de vista. En *Ídolos tras los altares* dijo que la Revolución había puesto al pueblo de México en una situación de desafecto socarrón una vez más, igual que la Conquista.³² No había cambiado la vida material de las personas pero había hecho posible una narración liberadora. Posada había sido el profeta de esa visión escatológica.³³ Las consecuencias eran graves: la revolución social de México no se había cumplido más que en las imágenes.

Zapata fue asesinado y las tierras todavía no se devuelven a su pueblo por completo, como él soñó; Carrillo Puerto fue traicionado y sus mayas

²⁹ Orozco, *El artista en Nueva York*, *op. cit.*, p. 153. El original en "Un precursor del movimiento de arte mexicano, el grabador Posada", *Revista de Revistas*, 30 de agosto de 1925. Sobre el descubrimiento de Posada, González Mello, "Posada y sus coleccionistas extranjeros...", *op. cit.*, p. 313-321.

³⁰ Orozco, *El artista en Nueva York*, *op. cit.*, p. 158. (Original en Jean Charlot, "Para las gentes de buena voluntad" en *Forma**, núm. 4, octubre de 1926, p. 44).

³¹ *Ibid.*, p. 157-158.

³² Brenner, *Ídolos tras los altares*, *op. cit.*, p. 199.

³³ *Ibid.*, p. 186.

no están mucho mejor en salud o en riqueza desde su muerte; las críticas de Orozco a los desastres sociales no han tenido resultados prácticos mensurables; el Sindicato desapareció sin haber creado un espacio económico para el artista.³⁴

Concedía que en una época (seguramente lejana), las "ideas e imágenes" de Posada y los muralistas erosionarían "los viejos diques", provocando una catástrofe súbita: "Así, los cambios materiales llegan repentinamente, enormes como inundaciones."³⁵ Su visión apocalíptica era irónica. Si el lenguaje divino es convertido en un objeto ("los dioses no eran seres"), su manipulación es posible y hasta deseable. Esa *magia* divorcia al mago de la masa, que revitaliza el saber antiguo recurriendo a la embriaguez y a la ironía. Pero el juguete puede romperse y abrir paso a una nueva recomposición general. Ésta no tuvo lugar, como ella lo esperaba, en los cambios sociales; sí ocurrió en los murales, que ella concebía como instrumentos del cambio. Y es que si el lenguaje es el instrumento divino por antonomasia, la invención de una nueva iconografía tenía que ir mucho más lejos que el bordado sobre los viejos emblemas alquímicos.

HISTORIA DE LOS DOS QUE PINTARON

Después de los incidentes en la Preparatoria, la relación de Orozco con Rivera se volvió compleja. En marzo de 1924 Rivera le había tendido un lazo. En una entrevista había afirmado que su obra reciente

es totalmente ajena al exaltado espíritu del pintor y es de un estilo que busca complacer a la manada de asnos opositores [...] Hoy, José Clemente Orozco ha dominado la nueva técnica como lo hizo con sus admirables acuarelas [...] esa bella obra borrará gradualmente las huellas de su aprendizaje, aclamadas con expresiones de regocijo, por aquellos que no entendían, como una realización que contradecía nuestra corriente.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 315.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, *op. cit.*, p. 274; original en "Diego Rivera discute su extraño arte pictórico", *El Demócrata*, 2 de marzo de 1924.

El primero, pues, que calificó sus tempranos murales esotéricos como un error fue Diego Rivera; y en vista de eso, el mural de Sanborn's tiene algo de un desafío. Los acontecimientos de la Preparatoria no aislaron por completo a Rivera. Anita Brenner, novia de Jean Charlot y representante comercial de Orozco, siguió refiriéndose a los editores de la revista *Mexican Folkways* como "la familia", e incluía en ella a Rivera.³⁷ Éste la visitaba con alguna frecuencia. En noviembre de 1925 anotó en su diario: "D. se mete en mis papeles y descubre los dibujos de O., hace comentarios despiadados."³⁸ Orozco, mientras tanto, estaba "sin entusiasmo. Está cansado de jugar el papel de víctima".³⁹ Parece que hubo un breve acercamiento a finales de 1925: "Hecho curioso: Diego y Orozco, después de sacarse la lengua tan en público y con tanta frecuencia, son ahora inseparables."⁴⁰

Ello no impidió que, un mes después, Orozco planeara con Charlot una página de caricaturas en *L'ABC* sobre "el excrementismo en la pintura moderna", muy probablemente para atacar a Rivera.⁴¹ Para entonces, Orozco había recobrado el entusiasmo y planeaba hacer tres exposiciones durante 1926;⁴² estaba de buen humor y les hacía bromas pesadas a sus amigos. A fines de enero de 1926, Alfonso Pruneda lo invitó a terminar sus murales en la Preparatoria. "Está loco de alegría", anotó Anita Brenner, aunque no dejó de anotar el mismo día: "Diego es felicitado por el presidente".⁴³ Las duras jornadas que exigía la pintura al fresco acabaron de nuevo con su buen humor. "Dice que no ve a nadie más que para insultarlo, habla entre dientes más que nunca."⁴⁴

LA RAZA SIN COSMOS

El proyecto de *Ídolos tras los altares* fue visto con mucho recelo por Orozco. En mayo de 1926 le escribí suplicándole que lo abandonara, y por si las dudas le exigí "que se sirva usted excluir totalmente mi nombre y mis modestas obras del libro [...]" Temía ser utilizado en un panegírico de la obra de Rivera.⁴⁵ La escritora se negó a obedecer y se disculpó: en el pasado "andaba cegada por los reflejos del 'advertising'".⁴⁶ Orozco hizo otros esfuerzos, en vano, por evitar su publicación. En 1928 le escribió a Charlot: "Lo que debes hacer es usar de tu influencia con ella para que no publique el famoso 'libro de arte', pues el tal libro sólo va a ayudar a Rivera y a su juego."⁴⁷ También le escribió a la mamá de Charlot para que convenciera a éste de convencer a Anita.⁴⁸ Ni el novio ni la suegra parecen haber hecho caso. A pesar de tantos dimes y diretes, chismes familiares y berrinches amistosos, Orozco hizo en 1926 "una pintura para incluirse en el futuro libro *Ídolos tras los altares*, una escena de la revolución".⁴⁹ No era el primer cuadro de la serie. En diciembre de 1925 le había enviado también una foto de *Velorio [El muerto]*⁵⁰ (fig. 158).

Así, pese a sus remilgos, Orozco pintó por lo menos algunos de sus celeberrimos óleos revolucionarios para satisfacer una demanda muy concreta y, a la vez, muy compleja: él exigía que no se escribiera el libro para el que pintaba algunas ilustraciones. La demanda de Anita Brenner tenía por ello una circularidad a la que ya me referiré con más detenimiento; por lo pronto, su expectativa quedó perfectamente colmada: es indudable la cercanía de los cuadros enviados por Orozco con los de Francisco Goitia. Este último había contado a Anita y a su novio cómo había realizado su obra maestra (fig. 159):

³⁷ Archivo personal de Sussanah Glusker Brenner; Anita Brenner, "Diaries", 2 de diciembre de 1925. Agradezco la gentileza de Sussanah Glusker Brenner, que me permitió consultar los diarios de su madre.

³⁸ Brenner, "Diaries", 26 de noviembre de 1925.

³⁹ *Ibid.*, 14 de diciembre de 1925.

⁴⁰ *Ibid.*, 20 de diciembre de 1925.

⁴¹ *Ibid.*, 8 de enero de 1926.

⁴² *Ibid.*, 14 de enero de 1926.

⁴³ *Ibid.*, 26 de enero de 1926.

⁴⁴ *Ibid.*, 3 de febrero de 1926.

⁴⁵ Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 162.

⁴⁶ *Ibid.* En este caso, tomé la cita de los diarios de Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, por lo que aparece en español.

⁴⁷ Orozco, *El artista en Nueva York*, op. cit., p. 55.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹ Citado por Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 164.

⁵⁰ Brenner, "Diaries", 17 de diciembre de 1925. Como en *Ídolos behind Altars* se reprodujo el cuadro que actualmente pertenece a la colección Carrillo Gil, con el título de *El muerto*, supongo que es el mismo.

Nos dijo cómo concibió su “Tata-Jesucristo”. La vigilia de una mujer en la noche —muchas horas de lucha para obtener una versión plástica de esa vigilia— Un día (Todos Santos) de repente su modelo recordó una pena, “y la transfiguró, dice, el dolor. Lo hice en media hora porque ella no se iba a quedar llorando mucho tiempo más. Su pena era tan intensa que torció un pie hacia arriba en la posición que lo pinté en el cuadro. Eso, desde luego, cambió toda la posición preconcebida (y falsa)”.⁵¹

En la pintura enviada por Orozco, *El muerto* (la que Brenner llama *Velorio*), no existe ese dramatismo. El observador se eleva sobre el funeral; las dolientes están inmóviles y sus rostros son casi invisibles; el cadáver, ausente en el óleo de Goitia, ocupa aquí la mayor parte del cuadro. Su espacio está perfectamente delimitado, como una escenografía cuidadosamente dispuesta: sobre un petate, cubierto por un sudario, cuatro velas definen su espacio como tal y permiten distinguir el volumen de la figura. A Goitia le preocupaba la expresión de las figuras; a Orozco, por el contrario, le importaba la construcción de una *escena* completa. Entusiasta asistente del teatro popular, su pericia para la tramoya inventa el espacio de las acciones. Ante la competencia, Orozco recordó sus habilidades de pintor académico: en la pintura de historia, el espacio se construye porque es necesario para que la escena sea comprensible a la manera aristotélica: unidad de tiempo, lugar y acción. En sus conversaciones comenzaron a regresar a la memoria las plataformas del profesor Fabrés y los artificios para el claroscuro.⁵²

Brenner estaba entusiasmada por la convergencia entre Orozco y Goitia. Incidentalmente, anotó en 1927: “Vinieron Goitia y Orozco. Coincidieron. ¡Qué momento! Los dos para hablar de sus planes, etc.”⁵³ Años después, Orozco se disgustó con ella por un artículo donde decía que había sido caricaturista durante la guerra civil, y que Goitia era “la revolución en su más completo sentido”.⁵⁴

Los nuevos óleos de Orozco cumplían la expec-

tativa de Brenner respecto al arte mexicano, en su modalidad piadosa. El Templo, imagen favorita en este discurso, está ausente; pero el pueblo perseguido y la piedad ante la muerte (el miedo y el luto) son sus imágenes centrales. No hay un código estricto. En 1926, contestando a una encuesta de la revista *Forma*, Orozco aseveró que sólo “la Naturaleza” debía servir como fuente para el arte; “las otras fuentes sólo pueden servir para hacer erudición y comercio”;⁵⁵ y seguramente es de 1925 el texto donde llama a desconfiar de “la pintura que necesita explicaciones para ser entendida”.⁵⁶

Orozco regresó a la Preparatoria en 1926 para terminar sus frescos. Comenzó por los del segundo piso, que aparecieron fotografiados en el primer número de *Forma* junto a un artículo de Agustín Lazo. Ahí se decía que los frailes de la escalera eran un “magnífico anticipo” de los nuevos tableros. Como también reprodujo un estudio de mujer para *Cortés y la Malinche*, un tablero de la escalera, conjeturo que después del segundo piso terminó la decoración de la escalera. Aunque la obra se había reiniciado el 9 de febrero, el 20 se trasladó a Orizaba, donde permaneció hasta el 31 de marzo decorando la escalera de la Escuela Industrial de esa ciudad.⁵⁷ En septiembre, Orozco pasó por una breve crisis a la que me referiré después. En noviembre informó haber terminado el tercer piso y casi toda la escalera. Aparentemente, la decoración de la planta baja fue posterior. Los trabajos se prolongaron durante el año siguiente. En junio de 1927 decoraba los tableros que flanquean los accesos a la escalera; en septiembre recomendó que se diera uniformidad a los guardapolvos.⁵⁸ El 11 de diciembre partió a Nueva York.

Comencemos, pues, por el segundo piso. Las composiciones que Orozco pintó ahí son conse-

⁵⁵ “Encuesta”, *Forma**, núm. 1, octubre de 1926, p. 15.

⁵⁶ Citado por Orozco, *El artista en Nueva York*, op. cit., p. 141. Aunque Charlot, que conservó el manuscrito, supone que se hizo en 1923 para *La Falange*, me parece improbable: todas sus máximas contradicen lo que Orozco pintó en 1923; además se refiere a “LA GRACIA”, que con las mismas mayúsculas había sido el tema de su mural de 1925 en Sanborn's.

⁵⁷ Brenner, “Diaries”, 8 de febrero de 1926; Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 158-159.

⁵⁸ Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 170-177.

⁵¹ *Ibid.*, 26 de febrero de 1925.

⁵² Brenner, “Diaries”, 16 de enero de 1926.

⁵³ *Ibid.*, 8 de agosto de 1927.

⁵⁴ González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, op. cit., p. 87.

cuencia directa de su pintura de caballete, con una diferencia: sí incorporan la simbología esotérica. En el primer tablero (fig. 149), una trinidad de mujeres junto a un arado, una de ellas embarazada, mira hacia un hombre que ha cavado su tumba y reposa junto a ella peligrosamente (fig. 150). El camino que acaba de emprender el iniciado lo llevará, en efecto, al renacimiento espiritual; para ello tendrá que morir simbólicamente y pasar por un rito fúnebre. Pero este asunto, que en los frescos de Rivera ocupaba todo un patio, y que en la primera versión de los frescos de Orozco llenaba un muro completo, en este caso ocupa sólo dos tableros. En los siguientes, Orozco modificó radicalmente el sentido de las composiciones. Después del hombre en la orilla de su tumba está la imagen de un trabajador recibiendo la bendición de su madre antes de dirigirse a la labranza (fig. 151). Es cierto que ésta podía tener sus resonancias esotéricas, pero en comparación con los dos primeros tableros, el tercero es bastante comprensible, sin intersticios en la narración. En conjunto, los tres se refieren a un ámbito familiar y, por eso mismo, *privado*.

Un accidente arquitectónico, una gigantesca puerta, le sirve a Orozco para interrumpir la narración. En los tableros que siguen, grupos de hombres y mujeres se dirigirán de nuevo al trabajo y a la guerra (figs. 152-155). Su ámbito claramente rebasará el de la familia; un ámbito *público* que nos autoriza a referirnos a la pintura como *pintura de historia*. Todo, ciertamente, es historiable; pero debemos mantenernos en los términos de la pintura. Antes y después de la puerta Orozco ha querido mostrar dos facetas del conflicto: el que ocurre en el seno familiar y el que aflige a la sociedad en su conjunto. La historia es, pues, ante todo, *historia de la ciudad*, entendida como historia política. Rebaso los límites de la familia, y su lenguaje rebasa los secretos de la cofradía y la logia. Cuando veamos después, de nuevo, una escena familiar, será en una composición llamada, precisamente, *La familia* que, en su transcripción litográfica, también ostentó los significativos títulos de *Tres generaciones*, *La paz* y *El mártir* (fig. 154). Ahí, de nuevo es una familia la que observa; pero lo que observa no es la restauración del orden familiar alterado; lo que mira es el futuro sin conflicto, la cocina del nuevo orden social. La metáfora de las generaciones puede referirse a la muer-

te y la resurrección, lo que la conectaría con el ritual iniciático; también al ciclo eterno entre la vida y la muerte, la violencia y la paz que Orozco diseñó para este conjunto.

Diego Rivera narra una visita que hizo a Orozco, a principios de los años veinte. Orozco era muy escéptico sobre la posibilidad de dedicarse a la pintura en México:

Empezó Diego a argumentarle contra el pesimismo y Clemente a rebatir. Como se hacía oscuro en el estudio salieron a ambular por Coyoacán. Caminaron un rato por la vera del río. Cruzaron el viejo puente y siguieron hasta un lugar donde, sentados en el borde del hoyo de una ladrillera, un grupo de gentes contemplaba el horno encendido que humeaba magníficamente. Hacía un rato que Clemente no respondía a los argumentos de Diego. Como éste contemplara la escena entusiasmado, Clemente la miraba también sonriendo. Ahora sin ironía. Repentinamente, entre las esferas del humo en revolución, arrojó el horno una bocanada de llamas y entonces no sabe por qué, Diego repitió a Clemente:

“Con todo hay que hacer algo... Hay que luchar con ellos hasta dominarlos, *fregarlos* con sus propias armas y obligarlos a que hagan lo que queremos que hagan para que podamos pintar lo que nos dé la gana...”

Menos de un año después estaba José Clemente pintando, al fresco, sobre los muros del corredor del tercer piso del patio principal de la Escuela Nacional Preparatoria, precisamente el horno y las gentes que vieron aquella tarde.⁵⁹

Efectivamente, Orozco pintó un horno de ladrillos, símbolo de una nueva sociedad que estaba cocinándose, pero también del nuevo hombre que renacía de sus cenizas. No fue “menos de un año”, sino varios años después, en 1926. El recuerdo de Rivera se amolda muy bien a la imagen:⁶⁰ está el cielo azul cobalto, el humo en revolución y los ladrillos en incandescencia. A Rivera no le interesaba dar un

⁵⁹ De la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera, op. cit.*, vol. 2, p. 146.

⁶⁰ Lo más probable es que Rivera recordara todo a la vista de una foto del mural.

dato histórico preciso, incluso es probable que toda la anécdota sea una fantasía. En su recuerdo, más que precisión cronológica o de interpretación, debe interesarnos la noción de que la pintura viene de una fraternidad que veía en los hechos cotidianos de la vida un orden simbólico. El horno es, en el recuerdo del pintor, una anticipación del sentido de lucha que tuvo la pintura mexicana posterior. En la memoria y en la pintura, a la contemplación sigue la interpretación, y a ésta la determinación ética. Es más factible que el horno de Orozco se inspirase en el de Rivera, en la planta baja del Patio del Trabajo de la SEP, que a su vez tenía su origen en el de Gamio. Hornos, piedras labradas... Los iniciados se educaban frente a esas imágenes de una manera seguramente parecida a la discusión entre Rivera y su colega. La informalidad de la plática no le resta carácter iniciático; por el contrario: hace más probable ese carácter.

Este aire sacralizador es muy lógico: estamos ante una nueva versión del Templo en el que soñaban Brenner, Charlot, Rivera, tal vez Goitia... pero en el último tablero, Orozco incluyó una imagen que muestra su distancia del discurso "revolucionario": un nuevo grupo de campesinos se aleja, pertrechado otra vez para la guerra (fig. 155). Era el fracaso del Templo. El hombre creaba y destruía dioses "a su antojo y capricho", ascendía para hundirse de nuevo. Esta conclusión devastadoramente pesimista tardaría en madurar; maduró en el Hospicio Cabañas.

En la escalera de la Preparatoria, Orozco se amoldó al programa iconográfico planteado años antes por Charlot, Leal, García Cahero, Revueltas y Alva de la Canal, cuyos tableros eran colonialistas: *La matanza del Templo Mayor* de Charlot, encontraba su complemento en *La fiesta del Señor de Chalma* de Leal, donde se mostraba esa supervivencia de lo indio y lo católico en las artes populares que, para la generación del Ateneo, tenía el germen de un futuro clasicismo mexicano. La decoración de Orozco se refiere a la Conquista, pero hay en ella abundantes temas masónicos. Recordemos que Orozco ya había pintado *Franciscanos* en la escalera (figs. 141-143).

Flanqueando la entrada de la misma, en la planta baja, el espectador pasa entre dos tableros. A la izquierda, en un paisaje árido con un árbol seco en la ladera de un monte, tres figuras bebiendo (fig.

133). Del lado opuesto, tres ingenieros estudian sus planos sobre la otra ladera (fig. 134). Sendas columnas rematan la composición a la izquierda y a la derecha de ambos tableros (fig. 135). Hasta aquí estamos en los términos corrientes de la emblemática masónica: la fuente del paraíso, las escuadras de los ingenieros, el monte como prefiguración del Templo, las dos columnas.

Al subir hasta el primer descanso de la escalera el espectador se encuentra con tres bóvedas. La primera, comenzando por la izquierda, muestra una serpiente enrollada alrededor de una cruz (fig. 139). Es una referencia al mestizaje, pero recordemos que la cruz es un símbolo del cuerpo, en tanto que la serpiente lo es del principio femenino, que aquí domina. En la bóveda del extremo derecho, un hueso es cruzado por dos bandas diagonales (fig. 138). Es evidente que se trata de un emblema, del que ignoro el significado. Finalmente, en la bóveda central, una figura masculina y adolescente se dirige hacia la salida de una cueva rocosa (fig. 137): el sol joven corriendo hacia la salida de las profundidades terrestres.

El muro derecho del descanso tiene una imagen que también es esotérica: un indio yace boca arriba y se protege el rostro con los brazos; otro más, con una túnica cuidadosamente anudada, se encamina hacia la escalera con el puño crispado, aunque tiene los ojos cerrados (fig. 140). El iniciado deja atrás su cuerpo y emprende el camino, pero todavía no puede ver la luz. La interpretación exotérica de este tablero es opuesta y transparente: el personaje con la túnica parece el defensor de su compañero caído (como si fuese, a fin de cuentas, su protector o vigilante). Subiendo por el tramo derecho de la escalera, hay una composición que nos volveremos a encontrar años después, en el Dartmouth College: tres personajes en un paisaje de pirámides (fig. 145). El primero, desnudo, medita; el segundo, otra vez con una túnica, mira hacia adelante; el tercero, medio despojado de su vestimenta, descansa de espaldas a nosotros. Como el autorretrato de Diego Rivera en la escalera de la SEP, esta última figura es ambigua: no sabemos si lo suyo es sueño, muerte o iniciación.

La bóveda sobre ese mismo tramo de escalera muestra una conclusión bastante sorpresiva. Casi todos los personajes que he mencionado eran indios.

En este tablero hay otro, también desnudo, que acaba de labrar una piedra con un cincel (fig. 144). Detrás de él se yergue un personaje caucásico armado con escuadras y proyectos: es un hombre blanco, barbado y vestido, que mira con decisión. A su alrededor hay en ciernes una construcción moderna: una estructura de traveses metálicas. Es una extraña construcción. Las traveses serpentean alrededor del arquitecto con la frivolidad de las piedras barrocas. Otras traveses arrancan absurdamente desde el suelo, pero se tuercen antes de ascender. Así, el tramo meridional de la escalera termina de manera suavemente irónica: las traveses que envuelven al arquitecto-conquistador son como la serpiente alrededor de la cruz. El neófito, que en los tres tableros aparece desnudo, acaba en una situación subordinada. Piedra labrada, sí... pero con exceso.

Este contexto permite una interpretación esotérica de los frailes que había pintado Orozco tres años antes. Con la abundancia de alegorías a su alrededor, el abrazo del fraile y el indio se volvió equiparable al del obrero y el campesino en el Patio del Trabajo. Ante la multitud de emblemas, es irremediable pensar en el recibimiento del neófito (en el tablero sobre el descanso); en un abrazo que lo eleva sobre el paisaje de rocas salvajes, brutas (en la bóveda sobre la escalera). Es, pues, indispensable pensar en el fraile como amoroso "vigilante", y en el indio como el cuerpo donde aún domina el oscuro plomo, materia purificable.

En el centro de este conjunto, *Cortés y la Malinche*, sentados sobre un paisaje rocoso, el principio masculino y el principio femenino (fig. 136). Él es blanco, pero casi cadavérico; ella tiene la piel bronceada y, como corresponde a su pasividad, los ojos entrecerrados. Una lectura apresurada podría llevarnos a la conclusión, no muy correcta, de que se trata de una exaltación vasconcelista del mestizaje.⁶¹ No sería objeción para ello que Hernán Cortés muestre un inequívoco dominio sobre su compañera. En términos esotéricos el principio masculino siempre es racional: separa y domina; cualquier otra proposición hubiera sido un idiotismo emblemáti-

co. Tampoco sería objeción el cadáver del indio, aplastado por el pie del conquistador. Para los masones no había cosa que lamentar ante un cadáver: representaba las sensaciones y apetitos aniquilados por la iniciación. Hay otros dos elementos que sí le confieren a la composición un discreto pesimismo.

Abajo de la bóveda hay un pequeño tablero. Muestra una construcción y un par de magueyes. Ahora bien, si alrededor hay piedra labrada, aprendiz, arquitecto, neófito, vigilante, cruz y serpiente, sería posible conjeturar que la construcción en lo alto y *sobre la escalera* sea la cámara central del Templo de Salomón, si no es que el Templo mismo. Lo que le falta para serlo es difícil de entender a primera vista: no tiene puertas ni ventanas, está cerrado para la vida que surge frente a él. No es casualidad que todos los brotes de los magueyes hayan sido mutilados (como los arranques de las traveses en la bóveda del Conquistador). Al maguey se le corta la flor para que sobreviva; las hojas sólo se cortan para explotarlo. Arriba de Cortés y la Malinche hay un motivo un poco teatral y muy fúnebre: un paño negro.

Esta alegoría es distinta de *Omnisciencia*, cuyos términos eran semejantes, porque no tiene el símbolo de la Gracia. No hay andrógino alquímico, no prevalece Apolo (el sol está en lo más profundo de la escalera), no hay, como sí hay en el patio, nacimiento o resurrección. El principio masculino y el principio femenino están desintegrados. Su relación es sólo de dominio. No hay iniciación.

En la escalera prevalece el sentido exotérico. En *Autobiografía*, Orozco criticó duramente el indigenismo y habló bastante del mestizaje como superación. En sus frescos de 1926, reprodujo una parte de la fraseología sobre el mestizaje, pero no hay en ellos "raza cósmica" porque *no hay cosmos*: si el adolescente de la bóveda fuera Apolo, apenas estaría por llegar a la salida de la caverna.

El uso del mismo código secreto pone en evidencia las diferencias entre Orozco y Rivera. En las alegorías de Rivera había dos, con frecuencia más, interpretaciones posibles porque el pintor usaba más de un código al mismo tiempo. A Rivera no le molestaba que el código oculto fuera opuesto a la lectura abierta. El Patio del Trabajo estaba lleno de esas contradicciones, y éstas se resolvían al modo de Eurípides: Apolo las reunía y apagaba todas, como

⁶¹ Para una interpretación novedosa sobre el problema de "la raza cósmica", véase Mauricio Tenorio, "A Tropical Cuauhtémoc Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, 1994, p. 93-137.

auténtico *Deus ex machina*. Un programa que iniciaba como tragedia terminaba, con *Fraternidad*, con la tonadilla optimista del *musical*. En *Cortés y la Malinche* hay opresión desde cualquier punto de vista: la hay para el lego y también para el iniciado. Apolo no se aparece entre nubes y fanfarrias para salvar la situación y dejar a todos muy complacidos. El Patio del Trabajo supone una institución abierta: es un espacio que se utiliza, hasta la fecha, para festivales y actos protocolarios. El Patio Grande era más abierto: a diferencia de la SEP, a la Preparatoria asistieron durante décadas legiones de estudiantes. El Patio y los pasillos eran su espacio de sociabilidad, el foro natural para su política. El mural de la escalera con sus casas de adobe cerradas, sus cadáveres, sus franciscanos amores tiránicos, sus magueyes víctimas y su escenificación cavernosa negaba esa apertura. Y aunque su código esotérico es flexible y el discurso público no. Se habla de ambigüedad cuando el sistema tiene un vacío deliberado; y aquí más que vacío hay una clausura: una negación de la política, del optimismo cósmico, de la organicidad social, del lenguaje como instrumento de redención. Nada de eso mitiga lo que en la alegoría es evidente: entre Cortés y la Malinche no hay un problema meramente simbólico; éste expresa una relación de poder concreta, categórica, sin escape.

EL GRINGO IMAGINARIO

Los dibujos de Orozco sobre la Revolución fueron un paso importantísimo en la invención de los nuevos murales. La demanda de Anita Brenner hizo necesarios esos dibujos. Éstos siguieron una línea diferente a la de los óleos, disruptora e irónica; por eso mismo, erudita y racionalista. El cambio hizo que los frescos de Orozco en la planta baja de la Preparatoria fueran muy distintos del conjunto.

Regresemos a 1924. Las caricaturas que pintó Orozco en el primer piso habían sido un gesto vanguardista de primer orden. La vanguardia postula como "arte" aquello que, a los ojos de sus contemporáneos, no tiene valor estético. Así Marcel Duchamp, cuando puso de cabeza un mingitorio, le puso título y lo firmó. Su gesto puso los cimientos del arte contemporáneo: la "fuente" de Duchamp es una afirmación ("esto es arte") y, al mismo tiem-

po, una pregunta: "¿Por qué algo es una obra de arte cuando otra cosa exactamente igual (un mingitorio) no lo es?"⁶² Orozco pudo haberse enterado de esta obra (no le habría sido necesario *verla*). Había estado en Nueva York a finales de los años diez, y supo de Duchamp lo bastante para burlarse, en una caricatura de 1920, de un cuadro al que bautizó "Desnudo bajando una escalera horizontal"⁶³ (fig. 160). El dibujo mostraba a los asistentes de una exposición elogiando la parodia de éste y otros cuadros igualmente exóticos, extravagantes, inaceptables, llenos de pirámides y rectángulos. Demuestra que Orozco había comprendido lo importante: los espectadores están vestidos con elegancia, aunque uno tiene las barbas bohemias pasadas de moda (¿el Doctor Atl?); los cuadros están numerados para que ellos, familiarizados con esta clase de eventos, los identifiquen en la lista de obras; los cuadros están aislados y colgados para su contemplación; uno de los *tifosi* salta y grita su entusiasmo. Pero el lector del catálogo, el autor de la caricatura y el lector de *El Herald*, donde se publicó, tienen sobrados motivos para dudar, no de la calidad de los cuadros, sino que sean efectivamente "obras de arte".

Las caricaturas de Orozco en la Preparatoria repiten el procedimiento. Este género, que al propio Orozco le causaba bastante desconfianza, invade el espacio sagrado, mucho más importante que una sala de exposiciones: ¡Nada menos que los muros de la Escuela-Nacional-Preparatoria! Y Orozco, que se indigna cada vez que alguien lo llama caricaturista, pretende que se trata de obras de arte hechas y derechas, que incluso sus caricaturas antimaderistas eran tan neutrales como cualquier naturaleza muerta. En 1939 le asegura a Lawrence E. Schmeckebier:

ART IS NOT CARICATURE

CARICATURE IS NOT ART

[Así: con mayúsculas y centrado]⁶⁴

¿Será cierto, como afirma Rivera, que al principio Vasconcelos no quiso patrocinar las obras de Orozco por el recuerdo de sus caricaturas?

⁶² Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, p. 15.

⁶³ *Sainete, drama y barbarie...*, op. cit., p. 56.

⁶⁴ Citado por Cardoza y Aragón, *Orozco*, op. cit., p. 296.

—No, Diego... Ya le di el contrato a Siqueiros y a todos los muchachos que hablan más de lo que pintan... Y que usted me ha sacado por ahí... Pero a Orozco no... No me hará usted tragarlo con las horribles caricaturas que hace... No conforme con pintar a las putas de más baja categoría, pinta a las niñas de las escuelas como si fuesen iguales a las otras. ¡La caricatura es la más baja e inmunda de las expresiones del arte!⁶⁵

Y, si fuera cierto, ¿Orozco se habrá enterado? ¿A quién intentaba provocar el pintor? Fueron justamente esas caricaturas murales, calificadas por los estudiantes preparatorianos de “monstruos apocalípticos”, las que motivaron su caída en desgracia y su persistencia. Una vez despedido, se dedicó a dibujar para *El Machete*, órgano del Sindicato de Pintores, y para *L'ABC*.⁶⁶ En este último bajó las escaleras de lo alto y lo bajó para situarse, una vez más, en la posición ambigua de *El Malora*, atacando por igual al gobierno de Calles,⁶⁷ al Sindicato de Inquilinos⁶⁸ y a los agraristas.⁶⁹ En *El Machete*, no se metió con los dos últimos. Por vergüenza o temor, los dibujos de *L'ABC* eran anónimos, y se indignó cuando

Mexican Folkways le atribuyó uno de ellos (“Si no firmo esas porquerías es porque no deseo aparecer como autor de ellas”). Sus amigos tuvieron que compararlo con Daumier para tranquilizarlo.⁷⁰ En 1926, Orozco comenzó a llevarle sus caricaturas a Anita Brenner, planeó una colaboración con Jean Charlot para *L'ABC*, y su promotora llegó a pensar en la publicación de un álbum con sus contribuciones para ese periodiquito.⁷¹

La memoria de Anita interrumpió esos planes. En una de tantas pláticas acerca de la Revolución, recordó con un amigo la huida de su familia (letona) a Estados Unidos, temerosa de que las anglófonas tropas revolucionarias cometieran un error fatal.

Trenes de heridos, trompetas en la noche, el sonido de las ruedas que llevan a los hombres a su ejecución, los sollozos de las esposas de los soldados y los gemidos de los gangrenados... Un general gordo comiendo un huevo cocido con su cuchillo... Barriles de algodón empapado en sangre, tiraderos de basura con lo mismo... Un toro joven despedazado por hombres que aullaban, y que jalaban, cada uno, una pata de la bestia que rugía y berreaba.⁷²

Ídolos tras los altares incluye otras anécdotas que culminan en la descripción de un hospital.⁷³ Anita interrogó a Orozco, y éste “me contó también de la vez que él y Atl tomaron Orizaba, durante la Revolución. Saquearon iglesias y establecieron periódicos en las mismas”.⁷⁴ Su plática debió incluir los episodios narrados por el pintor en *Autobiografía*: iglesias saqueadas, su ajuar usado como combustible de anafres, zapatistas fusilados, pequeños poblados asaltados, trenes llenos de heridos. “Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, a la animalidad pura y sin tapujos.”⁷⁵

En septiembre de 1926, Anita notó con preocu-

⁶⁵ De la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., vol. 2, p. 191. La información no es tan inverosímil como parece. Aunque Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, op. cit., p. 181-183 y 195 pretende que fueron Ramos Martínez y Vasconcelos quienes asignaron los encargos murales del propio Charlot, Revueltas, Alva de la Canal, García Cahero y Leal. Fermín Revueltas dijo en 1922: “Yo he dado el grito de independencia con esta chamba que me consiguió Diego y en la que a no dudar me he lucido en gran manera.” (Acevedo, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias...”, op. cit., p. 189). Lo que parece más probable es lo que narra Rivera: hubo una lucha por la hegemonía entre él y Ramos Martínez, que fue ganada por Rivera cuando consiguió los encargos de pintura mural para los alumnos de su rival. De la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., vol. 2, p. 188. Por otro lado, el maderismo místico de Vasconcelos hacía, en efecto, muy remoto que tuviera simpatías por Orozco. Desde el punto de vista del secretario, los artistas tenían, desde luego, “convicciones políticas”, unas correctas y otras incorrectas.

⁶⁶ *Sainete, drama y barbarie...*, op. cit., p. 91-93. Sus primeras caricaturas en *El Machete* son de agosto de 1924; las de *L'ABC* comenzaron un año más tarde.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰ González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, op. cit., p. 64-67.

⁷¹ Brenner, “Diaries”, 2 y 8 de enero, 3 de febrero de 1926.

⁷² *Ibid.*, 26 de diciembre de 1925.

⁷³ Brenner, *Idols Behind Altars*, op. cit., p. 208-211.

⁷⁴ Brenner, “Diaries”, 14 de enero de 1926.

⁷⁵ Orozco, *Autobiografía*, op. cit., p. 41-43.

pación que su pintor pasaba por una nueva crisis.⁷⁶ En la Universidad empezaron a decir que ya no había dinero para pagar decoraciones murales; y ella era mexicana, sabía que esa historia podía ser el principio del fin, así que importunó oportunamente a toda clase de funcionarios para asegurarse de que los murales terminarían.⁷⁷ Además, Orozco estaba cansado, para variar. Alegaba que Rivera lo perseguía, que le plagiaba figuras.⁷⁸ En julio, le dijo a su promotora “que estaba cansado por los continuos escándalos de los muchachos en pro y en contra de su obra”.⁷⁹ Pero las controversias no estaban sólo afuera; “Dice que está todo desorientado y que no sabe qué es qué en la pintura.”⁸⁰

Desesperada pero colmilluda, aprovechó la oportunidad. “Voy a hacer que haga un grupo de dibujos revolucionarios. El pretexto, un cliente —no me vendería a mí—.”⁸¹

La estrategia fue exitosa. Un par de semanas más tarde Orozco había hecho dos dibujos para el “americano ficticio”, y ella le exigió “que haga lo suficiente para una exposición”⁸² (figs. 162-166). Cada entrevista con su *dealer* aumentaba la colección del supuesto coleccionista de allende el Bravo.

La crisis terminó. “Alcanzó la fusión de la grandiosidad de sus frescos y la íntima concisión de sus dibujos.”⁸³ Complacida, anotó en mayo del año siguiente: “Orozco vino con siete dibujos más, que como siempre quitan el aliento. Una nueva cualidad de

aparente tranquilidad. Son estáticos, pero nunca mortecinos. Incluso Lucy se percató. Están hechos con una mayor aceptación de la realidad que el trabajo previo, más cortesía, una tremenda comprensión sin amargura de protesta. Sin crítica.”⁸⁴

Complacidísima, francamente envanecida, añadió: “tan cerca de Goitia como podría imaginarse que Orozco lo estuviera; aunque Dios me libre de quererlo otro de quien es. Pero me gusta el nuevo matiz”.⁸⁵ Jeremías domado, resignado. El orgullo de Anita era justificadísimo. Como un engrane de buena calidad, había logrado transmitir el impulso de tres fuerzas distintas: el sentido dramático, pesimista, de la pintura revolucionaria de Orozco que él ya sentía agotada; la mordacidad inteligente de sus caricaturas, que lo avergonzaba; y el anecdótico de la revolución, que por entonces comenzaba a descubrirse. Con la agudeza publicitaria que sólo tienen los mejores promotores, se apresuró a bautizar la serie. “Le dije que Goya era un antecedente.”⁸⁶

Orozco se resistió un poco. José Juan Tablada había publicado en marzo de 1924 su artículo “Orozco, el Goya mexicano”.⁸⁷ Tuvo que disculparse. Orozco tenía dudas que lo hacían cambiar de estilo mes con mes, de un tablero a otro; el intento de congelarlo en una definición unívoca no podía agrardarle. De todos modos, algo retuvo del elogio: poco tiempo después pintaba sus caricaturas murales. El sentido de la comparación con Goya que le propuso Anita era distinto: no era el Goya de los *Caprichos* ni el de las diversiones madrileñas. Orozco se avino: “La comparación con los desastres de la guerra de Goya se impuso y la incipiente serie fue bautizada *Los horrores de la revolución*.”⁸⁸

No quisiera llevar más lejos esta analogía, de la que Orozco se arrepintió, sin hacerla más compleja. Desde luego que si se comparan *Los horrores* de uno con *Los desastres* del otro se encontrarán muchas semejanzas; la pregunta no es si esas semejanzas existen. Sí existen y son muchas. La pregunta es qué sig-

⁷⁶ Misma que ya se veía venir. En mayo había observado: “Orozco estuvo aquí más bien exhausto después de todo un día de trabajo [...] estaba como loco, apenas sabía lo que decía, no escuchaba nada...”, Brenner, “Diaries”, 6 de junio de 1927.

⁷⁷ Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 164-165.

⁷⁸ “*The leader* ha vuelto a las andadas: cierta figura que pinté hace un mes en un edificio público ha aparecido en otro edificio público. Esto ya parece una canallesca persecución”. Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, p. 162. La cita es del 10 de mayo de 1926. Ni en la SEP ni en Chapingo hay nada que se parezca a lo que pintaba Orozco un mes antes: el segundo piso de la Preparatoria (Brenner, “Diaries”, 7 de abril de 1926). No he podido entender a qué figura se refería. La mayor parte de las que se encuentran en la SEP anteceden a las que son semejantes en la Preparatoria. Seguramente la semejanza era un tanto lejana.

⁷⁹ Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 164.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Brenner, “Diaries”, 26 de mayo de 1927. Las cursivas son mías.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 164.

⁸⁷ Incluida la *addenda* de Teresa del Conde en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, op. cit., p. 31-38.

⁸⁸ Orozco Valladares, *Orozco: verdad cronológica*, op. cit., p. 165.

nifica la apropiación. Aquí es donde la “masa crítica” comienza a trabajar. De ella forman parte los artículos de crítica de arte, propiamente dichos, tanto como las conversaciones, la correspondencia y los apremios de la Brenner. Todos ellos se constituyen en una demanda que preside la “comunicación” entre Orozco, sus intérpretes y una figura imaginaria: “el público”, en este caso un comprador gringo. Orozco tomó para él una distancia nueva. Son dibujos bastante pesimistas, como sus pinturas y murales; pero ahora es el pesimismo desarraigado del espectador lejano. Como se percató Brenner, son imágenes estáticas y cuidadosamente construidas. *El ahorcado* (fig. 165), por ejemplo, es muy distinto del cuadro con el mismo tema donde Goitia contrapuso la neutralidad del paisaje con la putrefacción expresiva del cadáver: la naturaleza era máquina y ponía sus reglas (fig. 167). En el dibujo de Orozco las reglas las puso el dibujante y la máquina es la máquina académica de dibujar. El poste “cae”, encajando entre las diagonales cruzadas de los fusiles. Los soldados que duermen, ¿están más vivos que la víctima? La contraposición de luz y oscuridad, arriba y abajo, precisión en las siluetas e indefinición en el volumen trabajan para un sistema autosuficiente de referencias formales.

Orozco llegó a ese resultado, muy apreciado por Brenner, a través de muchas vacilaciones. *Baile aristocrático*, por ejemplo, *Heridos* o *Saqueo de una iglesia* no escamotean las anécdotas que se recordaban ni la ferocidad de la sátira. En *Tren dinamitado* también podemos imaginar el incidente, pero la narración ha terminado y el pintor reflexiona sobre el diálogo entre los fragmentos de cadáveres y los fragmentos de las cosas en general; se asombra, a fin de cuentas, por la simetría y equilibrio que guardan todos los residuos. La comparación con Goya debe hacerse en lo general. Las semejanzas entre algunas figuras torturadas y la idea de representar la guerra son menos importantes que la reflexión acerca de la Naturaleza. ¿Quién era el americano imaginario? ¿Acaso no había cada vez más turistas en pos del “renacimiento” mexicano? ¿No era Anita Brenner una intermediaria entre pintores, funcionarios y turistas? Tablada, ¿no estaba en Nueva York? “Más de un maestro de escuela americano se ha asombrado, y después conmovido, partiendo hacia Kansas, Texas, California o Nueva Jersey con una visión nueva y

perturbadora, y la frase en sus labios de que ‘Finalmente, todo es una cuestión de punto de vista’”.⁸⁹

¿Qué era lo que “conmocionaba”, qué lo que “conmovía”? Aquí es donde resulta muy pertinente la comparación con Goya. Situándose como observador entre la civilización y la barbarie, utilizando a fondo los métodos académicos de dibujo, claroscuro y composición, Orozco contrapone el orden sereno de sus dibujos con la impotencia de la razón en el mundo. Sería lícito decir que *Los horrores* son “realistas” en la medida en que utilizan las convenciones académicas para mostrar dramáticamente el desorden. El americano imaginario (todos lo son) era tan indispensable para este resultado como lo era Goya: en ambos casos se trata de la Ilustración en busca de sus límites; de la Razón que concibe a la Imagen como “el otro” y que, sin embargo, se emplea a fondo para dibujarla.

EL CANON NACIONAL

Las nuevas obras de Orozco iban a encontrar un medio receptivo. Un año antes, en 1925, se había publicado lo que sería el arquetipo de creación comprometida con los ideales revolucionarios. En torno a *Los de abajo* de Mariano Azuela, “descubierto” entonces, aunque data de la década anterior, se generó una importante reflexión literaria.⁹⁰ Dicha novela fue postulada como modelo de literatura “viril”, nacional y realista; opuesta a la sofisticación de la literatura “de vanguardia”, afrancesada y poco masculina, según se aducía. Anita compartía las

⁸⁹ Brenner, *Idols Behind Altars*, op. cit., p. 287.

⁹⁰ Stanley L. Robe, *Azuela and the Mexican Underdogs*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 73-74. *Los de abajo* fue “redescubierta” a raíz de un artículo de Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, al que Francisco Monterde replicó con otro: “Existe una literatura mexicana viril”. Monterde puso como ejemplo de “literatura viril” la novela de Azuela. Fue a partir de entonces que se hicieron reediciones de esa novela virtualmente desconocida, publicada como folletín en un diario fronterizo, y cuya versión definitiva se publicó en 1920 a costa del autor. También fue a partir de esa importante polémica entre la literatura “viril” y la literatura a secas que se publicaron ensayos importantes sobre la novela de Azuela. Véase también Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”*, (1925), México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 14-15, para una consideración historiográfica de este problema.

prevenciones de los literatos “viriles” contra los escritores que después publicarían la revista *Contemporáneos*; los consideraba “afectados [...] como resultado necesario de tratar de insertar a México en el molde de Cocteau”. Los nuevos murales, óleos y, sobre todo, dibujos de Orozco compartían muchas cosas con la narración de Azuela: los paisajes salitrosos, el pesimismo; sobre todas las cosas, compartían su intención realista, “muy siglo XIX”, como dice Antonio Saborit (hablando de literatura);⁹¹ su pretensión, seguramente injustificada, de ser una versión mejorada de la realidad. Dicho protocolo era la actualización de un estilo literario con larga tradición en México: la novela rústica, realista y violenta. Orozco, inmigrante hijo de inmigrantes de una pequeña ciudad occidental, pudo ser susceptible al mundo narrativo de Azuela. Años después dibujaría algunas ilustraciones para la edición en inglés de *Los de abajo*.

Quienes vieron en *Los de abajo* un ejemplo de literatura nacionalista elogiaron que fuese una sucesión de cuadros, de *snapshots*, diría Antonio Castro Leal muchos años después.⁹² “Estos cuadros y estas visiones podrán variar en espíritu, contenido y dimensión, pero siempre serán como una especie de unidad narrativa, que vale tanto por sí misma como por ser una de las facetas de la narración global.”⁹³

Las obras de Orozco podrían, en ese sentido, equipararse a los cuadros de la novela revolucionaria.

La sierra está de gala; sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla albísima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia.

Y al pie de una requebrajada enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...⁹⁴

⁹¹ Antonio Saborit, *Los doblados de Tomochic*, México, Cal y Arena, 1994, p. 15: “Creo que Tomochic cabe en la llamada novela de la revolución, pero únicamente porque el ciclo entero se acomoda en una cuerda narrativa muy siglo XIX, que ayuda a explicar la fabulosa singularidad de este relato excepcional.”

⁹² Antonio Castro Leal, “Introducción” en *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1962, vol. I, p. 27.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Mariano Azuela, *Los de abajo*, en *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1962, p. 112.

La semejanza entre los procedimientos de Orozco y Azuela son grandes: el paisaje como metáfora de la historia; la monumentalidad de la destrucción (“una requebrajada enorme... como pórtico de una vieja catedral”); y, sobre todo, la eternidad del episodio (“con los ojos fijos *para siempre*”). En ninguno de *Los horrores* de Orozco hay referencias esotéricas.

La polémica sobre la literatura “nacional” se extendió hasta el final de los años treinta. Monsiváis, Sheridan y Díaz Arciniega han visto en ella el momento fundador de una literatura moderna escrita a contrapelo de los afanes totalitarios del Estado posrevolucionario.⁹⁵ Los murales de Orozco comparten un imaginario específico con la novela de la Revolución; y los futuros poetas de *Contemporáneos* estuvieron entre las víctimas de sus caricaturas en *El Machete*.

Pero las cosas no son tan simples. *Contemporáneos* publicó tres veces fotografías y artículos sobre la obra de Orozco; la primera, en enero de 1929, era precisamente una serie de fotos de sus murales “revolucionarios” en la Preparatoria.⁹⁶ En las décadas siguientes, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón se convirtieron en asiduos críticos y exégetas de su obra. Con sus obras de Guadalajara, Orozco participó en la polémica de la cultura nacional, y no lo hizo del lado de los nacionalistas.⁹⁷ La polémica era compleja porque había más de un problema en juego. El más importante era la exigencia estatal, inaugurada por Vasconcelos, de que los escritores y artistas se sometieran a las necesidades de la Revolución.⁹⁸ La formulación del canon

⁹⁵ El debate sobre la literatura “nacional” es uno de los mejor analizados en la historia cultural de México. Pueden revisarse Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, y *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999; Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”*, *op. cit.*, y Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, Era, 1978.

⁹⁶ “Frescos de José Clemente Orozco”, *Contemporáneos* (facsimil), México, enero de 1929, p. 24-31.

⁹⁷ Sobre estas contradicciones se habla bastante más adelante, sobre todo en lo relativo a los murales de Guadalajara. Está en prensa un ensayo que escribí como introducción a una edición facsimilar de *La nube y el reloj*, y que lleva el sello del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

⁹⁸ Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, *op. cit.*, p. 31-33, llama la atención sobre el Congreso de Escritores y Artis-

“nacional” fue un problema político. Pero el conflicto político, militar y social más importante, en la segunda mitad de los años veinte, fue la guerra de los cristeros. Creo que el análisis del mismo puede explicar algunas de las contradicciones en la polémica literaria y estética. Había un consenso más amplio, el consenso del liberalismo, que permitía acuerdos de fondo a pesar de las diferencias graves entre pintores y escritores. Era un consenso importante porque tanto los escritores como los pintores participaron, los segundos a veces directa e intensamente, en el conflicto religioso.

Las facciones que triunfaron en la Revolución e impusieron una nueva legitimidad actuaron en nombre de la tradición liberal mexicana del siglo XIX, cuyo mayor triunfo ideológico fue obligar a la Iglesia a una separación casi absoluta de la esfera de lo público: de la educación, de la política y de la economía. No por nada, el carrancismo escogió para sí el nombre de “constitucionalismo”: tuvo como programa la restauración de la Constitución liberal de 1857, que había obligado a la separación entre la Iglesia y el Estado. La Constitución de 1917 fue, sin embargo, distinta de su antecesora. Lo fue en su orientación social, pero también en la renovación de su jacobinismo: incorporó un estricto control republicano sobre la Iglesia.⁹⁹ Los antecedentes del mismo están en dos lugares. Por una parte, en el Regio Patronato, que permitía a la Corona el control de las iglesias coloniales. Por la otra, la Constitución Civil del Clero, producto de la Revolución Francesa, y que sometía el gobierno eclesiástico al control de la República. A ello debe añadirse la fuerza del discurso evolucionista. El progresismo liberal se amalgamó con un nuevo consenso positivista que se propuso, en sus versiones más extremistas, suprimir la religión católica: acabar con la “superstición” en nombre de la “ciencia”.¹⁰⁰ Ello redundó en la confiscación, cierre definitivo e incluso destrucción de los templos; en reglamentos draconianos para el ejercicio de la actividad sacerdotal; en un celo reno-

vado para prohibir todo acto público de culto; y en una nueva política que abandonó expresamente la educación “laica” para impulsar la educación “racional”, “científica” o “socialista”.¹⁰¹

Deliberadamente, dejé pendiente un aspecto de la participación de Orozco en las filas carrancistas. Tengo para mí que el pintor se adhirió a las mismas atraído por su política jacobina. En buena medida, entendió su participación como una lucha contra la Iglesia. Cito textualmente un párrafo de su *Autobiografía* que ya había llamado la atención de Jean Meyer. Orozco participó, con los militantes de la Casa del Obrero Mundial, en el saqueo de una iglesia en Orizaba:

lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos de la población [...] El templo de El Carmen fue asaltado también y entregado a los obreros de “La Mundial” para que vivieran allí. Los santos, los confesionarios y los altares fueron hechos leña por las mujeres, para cocinar, y los ornamentos de los altares y de los sacerdotes nos los llevamos nosotros. Todos salimos decorados con rosarios, medallas y escapularios.¹⁰²

Es significativo que, entre *Los horrores de la revolución*, uno de ellos tenga como tema el mismo episodio y en los mismos términos. Fueron estas expropiaciones instantáneas las que, a lo largo de los años, habrían de provocar el levantamiento cristero. Los ejércitos revolucionarios triunfantes eran enemigos de la “política de conciliación” porfirista. El ámbito que escogieron para destruirla fue municipal y concreto: cerrar templos, acabar con el culto.

Pero la Reforma liberal del siglo XIX había obligado a una transformación radical del aparato eclesiástico colonial. La Iglesia mexicana era, a principios del siglo XX, una Iglesia imbuida en la doctrina social de la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII. Había emprendido dos vastas empresas de catequización: por una parte, en las pequeñas comunidades campesinas del Occidente (Jalisco y Michoacán, así como el Bajío). El catolicismo fervoroso de los campesinos en esa región era producto de una modernización eclesiástica. Por otra parte, la Iglesia em-

tas de 1923, que inició esas pretensiones estatales, patrocinado por Vasconcelos, y donde el ministro se pronunció enérgicamente contra las artes que evadieran el “compromiso con la realidad”.

⁹⁹ Meyer, *La Cristiada*, op. cit., vol. 2, p. 66-140.

¹⁰⁰ Knight, *The Mexican Revolution*, op. cit., vol. 2, p. 423.

¹⁰¹ Meyer, *La Cristiada*, op. cit., vol. 2, p. 82-85.

¹⁰² Orozco, *Autobiografía*, op. cit., p. 41.

prendió la organización de sindicatos, de acuerdo con las directrices de la *Rerum Novarum*. Numerosas asociaciones de laicos, pero sobre todo la Asociación Católica de la Juventud Mexicana, proporcionaban activistas entusiastas para esa tarea. Al promulgarse la Constitución de 1917, la Iglesia y los activistas católicos la vieron como un conjunto de imposiciones tiránicas e inaceptables.¹⁰³ Su propia modernidad ideológica los hizo concebir la práctica y la educación religiosa como parte de los derechos civiles; de ahí el nombre de la organización que habría de encabezar la resistencia contra el Estado: "Liga Defensora de la Libertad Religiosa."

Todo ello no podía sino provocar un enfrentamiento en gran escala con el nuevo régimen. Como ha explicado Jean Meyer, el Estado revolucionario había escogido exactamente los mismos ámbitos que la Iglesia para la constitución de su autoridad: el sindicato, la asociación campesina y el municipio. La lucha por el control de los pequeños sindicatos, la constitución de asociaciones campesinas "agrarias" afines al Estado, en el nivel municipal, y finalmente los ambiciosos proyectos educativos del régimen provocaron un enfrentamiento disperso y generalizado entre, por un lado, los maestros rurales, los agraristas, los activistas del sindicalismo oficial y los funcionarios (¡también los pintores!); estando del otro lado una gama extensa y multclasista de organizaciones laicas, así como los párrocos y los obispos.¹⁰⁴ Podemos concebir este conflicto como el enfrentamiento entre dos empresas de modernización y consenso ideológico, aunque también sería posible pensarlo como el choque entre dos proyectos de colonización interna.

La Cristiada fue un conflicto de larga duración y baja intensidad que se intensificó al promulgarse la

Constitución de 1917, y que todavía preocupaba a los militares al inicio de la década de los cuarenta. Encontró, sin embargo, una articulación política a la mitad de los años veinte. La jerarquía eclesiástica mexicana decretó la suspensión de cultos en julio de 1926, intentando presionar al gobierno de Plutarco Elías Calles para que flexibilizara la aplicación y la letra de las leyes sobre el sacerdocio. La suspensión de cultos provocó una avalancha de rebeliones pueblerinas en el Occidente y el Bajío. Al mismo tiempo, la Liga Defensora de la Libertad Religiosa y la Unión Popular, que eran las organizaciones de laicos más importantes y vastas, llamaron a la insurrección nacional. En enero de 1927 se inició una serie de rebeliones pueblerinas que no pudo articularse en una insurrección generalizada y dirigida desde las ciudades; aunque en algún momento, a principios de 1929, los "cristeros" estuvieron cerca de tomar Guadalajara. No lo intentaron porque la jerarquía eclesiástica y el Vaticano negociaron por su cuenta la reanudación de los cultos. Con ello terminó la fase más intensa del conflicto, aunque la represión y la resistencia, ambas muy violentas, habrían de continuar durante años.

La guerra de los cristeros, unida a la lucha de caudillos entre los propios generales revolucionarios, provocó un vuelco en las prioridades del régimen. Obregón, bajo cuyo gobierno se había iniciado la pintura mural, había otorgado una importante partida presupuestal a la naciente Secretaría de Educación Pública; el gobierno de Plutarco Elías Calles tuvo que destinar entre la cuarta parte y la mitad del presupuesto federal para el gasto militar.¹⁰⁵ Pese a la penuria presupuestal, la ideología cobró una importancia renovada. Haciendo una comparación con los efectos de la insurrección de la Vendée, que provocó una radicalización del jacobinismo francés, Jean Meyer asegura que sin la Cristiada "no hubiera habido [en México] educación socialista, con sus liturgias laicas, panteístas y arqueológicas".¹⁰⁶

Como Orozco, otros pintores participaron en la facción más jacobina de la Revolución: la carrancista; y durante los años veinte, también estuvieron en organizaciones que, como el Grupo Solidario del

¹⁰³ José María Muriá, *Historia de Jalisco, tomo IV: Desde la consolidación del porfiriato hasta mediados del siglo XX*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 1982, p. 258. Narra el inicio de la confrontación del arzobispo Orozco y Jiménez con el gobierno del estado. Curiosamente, fue un gobernador del efímero Partido Católico, José López Portillo y Rojas, quien primero sufrió dolores de cabeza por el activismo del mitrado y su renuencia a obedecer las disposiciones en materia de culto. La prensa tapatúa de cualquier momento, durante la primera mitad del siglo, abunda en noticias sobre esa clase de confrontaciones.

¹⁰⁴ Aunque posteriormente estos últimos se deslindaron de las rebeliones armadas. Meyer, *La Cristiada, op. cit.*, vol. 2, p. 145-148 y 191.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 362.

Movimiento Obrero, pretendían participar en la disputa sindical. El muralismo se articuló también de otra manera con la naciente confrontación entre el Estado y la Iglesia. El gobernador obregonista de Jalisco, José Guadalupe Zuno, era pintor, pero se le recuerda más por su confrontación violenta con los católicos y párrocos de su estado.¹⁰⁷ Su gobierno procuró el fortalecimiento de los municipios. Organizó a los presidentes municipales, encabezó sus demandas de presupuesto y control sobre la instrucción pública.¹⁰⁸ Pero esa política se hacía en el mismo ámbito donde florecía la católica Unión Popular, dirigida por Anacleto González Flores bajo la tutela del obispo Francisco Orozco y Jiménez, uno de los enemigos más vociferantes del Estado laico. Y si dos grupos sociales y políticos muy distintos se disputan el mismo espacio, lo más probable es que acaben confrontándose, como ocurrió. A partir de 1927, la Cristiada tuvo uno de sus bastiones en los municipios de Los Altos de Jalisco.

Zuno comisionó un mural de Siqueiros y Amado de la Cueva en lo que entonces era el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, y que era también una iglesia nacionalizada: el templo de Santo Tomás. Vale la pena citar la visión del gobernador, pintor y hasta crítico de arte sobre esas composiciones: "Los simbolismos se multiplican expresando hornos, lluvias, tormentas, haces de trigo, de maíz, presas, surcos. Las figuras de los hombres del pueblo presiden este simbolismo: los agraristas, los mineros, los alfareros, los sindicalistas, los hilanderos, los mecánicos..."¹⁰⁹

Personajes todos ellos organizados, al mismo tiempo o antes que por el Estado, por la Iglesia y la Asociación Católica de la Juventud Mexicana.¹¹⁰ Siqueiros y Amado de la Cueva realizaron sus murales durante la Cristiada. Al terminarlos, Siqueiros se dedicó durante años a la organización de sindicatos

mineros en Jalisco y abandonó la pintura. Su ayudante, Roberto Reyes Pérez, provocaría un escándalo unos años después por exhibir en la Universidad de Guadalajara un cuadro donde Cristo aparecía con cabeza de asno.¹¹¹

Cuando estalló la Cristiada, los muralistas llevaban años interviniendo, de manera gozosa y desacralizadora, en insignificantes pero numerosos combates para apropiarse de pequeñas organizaciones agrarias y obreras. Su pintura respondió, con frecuencia, a los avatares de esa militancia.¹¹² En la primera mitad de los años veinte emplearon la emblemática hermética para apuntalar una "religión del Estado". Era una pintura destinada en parte a la devoción de las pequeñas organizaciones estudiantiles y obreras. Pero la guerra cambió las cosas: alejó la pintura de ese ámbito pequeño y la articuló con el discurso hegemónico, nacional y republicano. El esoterismo no terminó, pero sí se volvió un discurso subordinado al repertorio nacionalista.

LA TRINCHERA

La Cristiada ya se había iniciado en 1927, cuando Orozco pintó *La huelga*, *La trinchera* y *La destrucción del viejo orden* (figs. 129-131). Para ello, destruyó la mayor parte del gran tablero del Patio Grande, el primero que había pintado en 1923. Sólo conservó la cabeza de Cristo en *La huelga* y la *Maternidad*. *La huelga* tiene algunas alusiones esotéricas, aunque no muy bien articuladas. No creo que su significado pueda encontrarse en los diccionarios de masonería, que alaban la disciplina de los operarios y aborrecen su rebelión. El tablero se refiere al carácter sagrado que el sindicalismo de principios de siglo atribuía a la huelga. *La trinchera* es, al mismo tiempo, una escena urbana y rural. La figura central tiene los brazos en cruz. Me reservo el posible sentido de la imagen, señalando por lo pronto sólo una ca-

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁸ Jaime Tamayo, *La conformación del Estado moderno y los conflictos políticos* en Mario Aldana (coord.), *Jalisco desde la Revolución*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Universidad de Guadalajara, 1988, p. 175-182. Me referí a los proyectos culturales de Zuno en "La casa Zuno, la casa González Luna", *Estudios jaliscienses*, núm. 38, noviembre de 1999, p. 7-23.

¹⁰⁹ Citado por Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, *op. cit.*, p. 350.

¹¹⁰ José María Muriá, *Historia de Jalisco*, *op. cit.*, p. 366-367.

¹¹¹ "La exposición pictórica de la Universidad", *Arte*, Guadalajara, 15 de agosto de 1932, p. 1-2.

¹¹² Ya para terminar este manuscrito, Rafael Barajas, a quien le agradezco una buena cantidad de indicaciones, me mostró copias de un periódico jacobino: *El Bonete*. Publicado por una Federación Anticlerical, está ilustrado con caricaturas de Orozco y Siqueiros. El propio Fisgón se propone dar a conocer esos dibujos en un libro de próxima aparición.

racterística importante: se trata de una composición que aspira a la unidad absoluta, y que recurre para ello al aparato de representación espacial del Renacimiento (para entonces, ya era usual que se comparase a Orozco con Masaccio y con Giotto).

La destrucción del viejo orden es, en comparación con los otros dos tableros, una composición más compleja. El fondo parece un ensayo de paisaje cubista. El primer plano es, más que monumental, escultórico: se trata de dos figuras macizas, conformadas con volúmenes geométricos simples. El contraste se utiliza como recurso de la narración. El capricho del fondo pasa por representación realista, lisa y llana, de un montón de escombros de arquitectura eclesiástica. Para decirlo en términos prosaicos (pero es que estamos ante un ejemplo de prosa): el viejo orden es la Iglesia. Y ésa había sido la experiencia "revolucionaria" de Orozco: no la lucha contra los hacendados, sino contra la Iglesia.

El cambio en las formas de la argumentación responde a un propósito claro de pintura de historia. Estos tres tableros se organizan alrededor de la noción de martirio. En *La huelga*, la cabeza de Cristo aparece sobre la puerta, cerrada con una bandera. Cristo ya no destruye su cruz. Si en algo puede pensarse ante este montaje es en la resurrección: la puerta de la tumba, los vigilantes, la aparición del Mesías. En *La trinchera*, la figura principal es una víctima con los brazos en cruz. Se trata de la posición que a veces escogían los disidentes católicos para ser ejecutados (como lo habría de hacer, notoriamente, el padre Miguel Agustín Pro). Orozco había representado a las víctimas de la guerra, y también la muerte simbólica de los iniciados. Pero el martirio es diferente de la desgracia y de la iniciación. Un mártir es, ante todo, un testigo: un cristiano que atestigua, con su vida y sus obras, con su perfecta imitación de Cristo, la vigencia de la fe.¹¹³ Entre la iniciación y el martirio hay semejanzas, pero la diferencia es la misma que existe entre la alegoría y el testimonio, entre el símbolo y el indicio, entre el *memento mori* y la autopsia, entre la interpretación iconográfica y la confesión. Los dos personajes que conversan en primer plano, en *La destrucción del vie-*

jo orden, han sobrevivido a la catástrofe para dar fe. La noción de martirio, usualmente empleada para quienes han sufrido la tortura y la muerte, también se emplea para personajes así. Los tres tableros hablan del martirio, ya sea en su modalidad de testimonio o con el importante añadido del sacrificio personal. Por añadidura, la *Maternidad*, despojada del contexto de la alegoría hermética, se convierte prácticamente en una imagen devocional. Orozco ha destruido el paisaje del gran tablero. Ha fragmentado la superficie del muro y ha puesto en cada sección un episodio de una narración histórica. Sin recurrir a los códigos herméticos, se ha apoyado en una iconografía abiertamente cristiana: la Natividad, la destrucción de la ciudad, la crucifixión, el martirio y la resurrección. Un conjunto de símbolos que sólo podría organizarse alrededor del Apocalipsis. Y todo esto en 1927, cuando ya se había iniciado abiertamente una rebelión cuyos combatientes no tenían esperanzas de tomar el poder, pero sí de que su sangre se derramara provechosamente; cuando el gobierno revolucionario había puesto fuera de la ley, so pena de fusilamiento, la administración de todo sacramento y la práctica del catolicismo de cualquier manera.

Lejos de ser el abandono del vasconcelismo, esta nueva retórica de imágenes era su culminación lógica —como ya se dijo—.¹¹⁴ La elaboración de analogías evangélicas y universalistas trascendía las fronteras literarias. Salvador Novo, enemigo acérrimo del nacionalismo literario, trabajó en la Secretaría de Educación Pública durante la gestión de Narciso Bassols. En 1932, Novo acompañó a su jefe en un recorrido por varias ciudades, poblados y comunidades del occidente de México. La comitiva asistió a una asamblea comunitaria en Carapan, una comunidad campesina de Michoacán, y se le pidió al poeta que tomara la palabra.

El licenciado me mira con burla, piensa que estos literatos no sirven para nada y que yo no sabré relatar a los indios cosa alguna que los distraiga siquiera. Pero se equivoca [...] he estado rumiando en mis recuerdos algunas fábulas primitivas, medievales, y me pongo de pie y se las cuento, variando el ambiente en que se desarro-

¹¹³ Michele Di Santa Maria y A. Capelletti, "Mártir" en Ermanno Ancilli, *Diccionario de espiritualidad* (versión de Joan Llopis), Barcelona, Herder, 1987, vol. 2, p. 554-562.

¹¹⁴ Ver arriba, p. 121.

llan para hacerlas familiares, accesibles, y cuidando de que todas ellas contengan alguna moraleja. Entienden, me aplauden; le dirijo al ministro una mirada de “ya lo ve” que corresponde con esa risa burlona y nerviosa tan suya.¹¹⁵

Los “Jacobinos de Pedro el Ermitaño” eran ellos: los burócratas, los intelectuales y los pintores. Pensaban en la Edad Media tanto o más que los cristeros. Bassols se había empeñado en llegar a Carapan a lomo de caballo, aunque había posibilidad de hacer el viaje en automóvil. Los funcionarios se habían reunido con el pueblo en la “oficina de incorporación indígena”, situada en un curato expropiado. Tal vez por eso, reflexiona Novo, un agrarista había sido asesinado el día anterior. Novo habla de los inconformes violentos que consumaron el sacrificio de una manera significativa: se refiere a ellos como “los fanáticos”.

Los murales de Orozco participan de una mentalidad semejante: comparan a Cristo con los huelguistas; a las víctimas de la guerra con Cristo; a los mártires con las víctimas e iniciados. Es cierto, como siempre se ha pensado, que se refieren a “la Revolución Mexicana”; pero se refieren a ella como Orozco la había vivido: como una guerra santa contra la Iglesia.¹¹⁶ El procedimiento es la apropiación. Podemos comprender mejor las imágenes si pensamos en las nociones de botín y trofeo. Alfonso Reyes comparaba al presidente Álvaro Obregón con Horacio y pedía “el latín para las izquierdas”; Vicen-

te Lombardo Toledano, en vísperas de organizar la todopoderosa Confederación de Trabajadores de México, publicó un manifiesto con el extravagante título de “Carta abierta a Jesucristo”. Las comparaciones eran siempre agresivas: confiscaban o saqueaban los símbolos del contrario en provecho propio; eran una forma de colonización cultural. No la colonización de los Estados Unidos, como temían los cristeros. El muralismo mexicano, en este momento de su transformación radical, fue parte de una colonización interna, nacionalista y muy eficaz; de una disputa donde la Iglesia llevaba la delantera, pero no supo proceder con la misma eficacia. Rebelión parroquial, progresivamente desligada y enfrentada con los obispos, la Cristiada aspiraba a destruir la fortaleza del Estado central para restituir una autonomía municipal en la que se cifraban esperanzas escatológicas. Tal vez por eso, el símbolo de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa era un trompetero ante los muros de Jericó.

La cultura cuya hegemonía fue clara a partir de 1925 tuvo articulaciones con distintos conflictos sociales y culturales: obreros, agrarios, literarios y parroquiales. Pero fue, ante todo, una cultura que se promovió en el centro y para el centro. Fue hegemónica porque fue la cultura de un Estado vertical, corporativo y centralista. Desde la gestión de Vasconcelos, los intelectuales hacían viajes frecuentes a la provincia (como Novo y Tamayo, que acompañaban a Bassols). Pero la nueva cultura no se manifestó en Carapan o Tehuantepec, sino en México y, en menor medida, en las capitales de los estados (particularmente Guadalajara). Y precisamente por eso, se construyó como un campo universal para hacer comparaciones formales e ideológicas. Por eso había que darle un aspecto distinto a las alegorías masónicas: en las nuevas circunstancias, esos jeroglíficos revivían y recordaban el ámbito pequeño donde las disputas concretas habían llevado a la confrontación. Y de lo que se trataba ahora era de sacar la confrontación de ese pequeño ámbito, muy peligroso, para llevarlo a un terreno universal. Para decirlo de manera más sencilla y brutal: en 1915, Orozco saqueaba iglesias junto con los obreros y se disfrazaba con la ropa talar; diez años después, y por las mismas razones, pintaba a Jesús entre los obreros. La universalidad de los símbolos, los problemas y las formas es engañosa. La “univer-

¹¹⁵ Salvador Novo, *Jalisco-Michoacán*, 2ª ed., Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1992, p. 52.

¹¹⁶ La confusión entre los títulos de dos cuadros me parece significativa. Ambos se pintaron en Nueva York. El primero lleva el título de *El mártir*. El segundo aparece en casi todos los inventarios como *Paz*. Fue Alma Reed quien trastocó los títulos: *El mártir* siendo más apropiado para el soldado muerto, y *Paz* mucho más a propósito para la figura del iniciado con el corazón en llamas (que por sus brazos en cruz depende bastante del mural de la Preparatoria). Reed, *Orozco, op. cit.*, p. 121. Reproduce el cuadro normalmente llamado *El mártir* como *Paz*, y viceversa. Con ello parece haber querido corregir un error originado en *José Clemente Orozco, op. cit.* Pero no se trata sólo de un trastocamiento de títulos. Ni *Mártir* ni *Paz* son títulos demasiado precisos para ninguno de los dos cuadros. Si hubo confusión es porque aquí hay una oposición desplazada en la que faltan dos términos, opuestos a los títulos, pero muy cercanos a los cuadros: la guerra y la iniciación. La ausencia de paz y el sacrificio sin martirio.

salidad” es, en este caso, el punto de vista del vencedor.

La trinchera es una *visión*, una imagen irreductible al diccionario, una alucinación. Es, al mismo tiempo, una composición cuidadosa. Es lo primero que ve el visitante cuando entra al edificio desde Justo Sierra (la calle). Es una imagen estática, pero el lugar que ocupa, su notoriedad y audacia, la hacen el eje de los tres pisos, cuyo movimiento de conjunto se vuelve vertiginoso. Aunque pocos, los nuevos tableros tenían residuos esotéricos; sobre todo en el color y en la forma. Pese a la catástrofe y el desorden aparente, los combatientes están cuidadosamente apoyados uno sobre el otro, y al mismo tiempo sobre la barricada. Esta última es caótica, pero a la vez maciza. Define un detrás y un adelante, y sobre esa cartografía elemental dispone el resto de sus mojoneras. El cielo es rojo; Orozco no ha querido el menor atisbo de “perspectiva aérea”. El espacio atrás de la barricada es emocional. Sus cualidades ópticas son meramente instrumentales. El modelado anatómico de estas figuras es cuidadoso; al mismo tiempo, están en posiciones muy forzadas (como se ponían los modelos en la Academia cuando Orozco era estudiante). Sobre todo en la figura central es visible un gran énfasis en la estructura ósea y muscular del tórax, que casi es un *ecorché*. Esa estructura perfecta contrasta con los escombros amontonados, pero armoniza con la estructura del edificio, del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Tal vez así lo hayan intuido los numerosos fotógrafos que se empeñaron en que *La trinchera* apareciese detrás del arco del pórtico. Ahora bien: la analogía entre el cuerpo y la arquitectura del Templo sí es una de las metáforas fundamentales de la emblemática masónica, derivada de la analogía entre el Macrocosmos y el Microcosmos.¹¹⁷ Aunque el conjunto de los murales de Orozco en la Preparatoria no tiene la consistencia enciclopédica que tienen los de Rivera en la SEP, sí lleva más lejos la exaltación de la arquitectura. Charlot afirmó en 1926: “estudiar los tres pisos de la Escuela Preparatoria (con las tierras rojas densas abajo, los grises medios del entresuelo y los rosas

y azules atmosféricos del último piso) es convencerse de que los frescos están [...] unificados con su arquitectura”.¹¹⁸

El rojo de la planta baja y el rojo del cielo de *La trinchera*, armonizan con el tezontle de la construcción. Está ahí para que el muro siga siendo muro; para no destruir su función de apoyo. En el tercer piso, en cambio, sí fueron posibles los “rosas y azules atmosféricos”, impresionistas.

La planta baja cambia el sentido del conjunto y lo convierte en una narración heroica. Además de su sentido político, hay una narración implícita que se ha filtrado en casi todas las interpretaciones posteriores. Los murales representan la epopeya de la propia pintura. Muestran montañas de escombros ahí donde el propio Orozco había destruido sus composiciones previas. Muestran huelgas sacralizadas en los muros de los que Orozco había sido expulsado, sin que su propio sindicato hubiera atinado a declararse en huelga para protestar. Narran la epopeya del rojo, la difícil supervivencia de las estructuras, la derrota de los símbolos, la heroica reconstrucción de los murales, la caída de los cuerpos y la reconciliación final del pintor con su pintura. Orozco conservaba la única condición de fe que se les impone a los neófitos de la masonería: la de creer en algún dios. Su dios era el dios de la pintura, su fe era avasalladora.

RECAPITULACIÓN

En la Secretaría de Educación Pública el paso de lo oculto a lo público creaba la significación. Cuando Orozco comenzó sus murales en la Preparatoria no brindó al público ninguna manera de descifrar sus alegorías. Sus obras fueron emblemas masónicos sin pistas para el neófito. En una segunda etapa, significada sobre todo por *Trinidad*, omitió radicalmente el sentido oculto de las alegorías: borró los símbolos, volvió universal el lenguaje. El único diccionario de su pintura fue entonces el sentido común. Expulsión de por medio, Orozco regresó a la Preparatoria con las mismas intenciones, aproximadamente: en algunos tableros había un sentido

¹¹⁷ Leonard Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, *Oxford Art Journal*, p. 65-68 y ss., analiza el uso del cuerpo como metáfora en *La trinchera*.

¹¹⁸ Jean Charlot, “José Clemente Orozco, su obra monumental”, *Forma**, núm. 6, 1928, p. 293. Las cursivas son mías.

oculto; en otros, éste desaparecía por completo. El segundo piso era muestra de lo primero; la planta baja lo era de la completa transparencia de las imágenes, de su existencia únicamente en la esfera de lo público, y sólo en la medida en que eran lo que eran: pintura.

Y es que, pese a sus omnipresentes devaneos herméticos, la cultura mexicana del siglo XX quiso ser poco receptiva a lo oculto. Por usar la palabra que viene a cuento, se volvió *prosaica*. Con frecuencia se ha acusado a Rivera de ser anecdótico, didáctico, llano; de privilegiar, a diferencia de Orozco, la narración dentro de la pintura sobre las correspondencias formales y simbólicas de la misma. Es la crítica más dura que se le ha hecho. Lo prosaico se opone a lo poético y se considera francamente inferior. A la poesía se le otorga la posibilidad de abarcar a todas las otras artes; la narrativa es una pariente pobre.¹¹⁹ Durante los años veinte, Orozco se manifestó varias veces en sentidos opuestos. Un día defendía los fueros del arte difícil y se negaba a dar explicaciones; unos meses después era realista intransigente. “La única fuente de enseñanza para las artes plásticas de México, o de cualquier otro país, debe ser la Naturaleza misma, tal como es. Las otras fuentes sólo pueden servir *para hacer erudición* o comercio.”¹²⁰

Erudición sí había hecho. Era erudito *Tzontémoc*; eruditos eran *Los elementos*, *Cristo destruyendo su cruz* y el resto de las figuras de su primer mural en San Ildefonso. Era también erudita la alegoría masónica que acababa de pintar para Francisco-Sergio Iturbe. El título de la misma, *Omnisciencia*, era bastante erudito.

La relación entre Orozco y Rivera, su enemistad, su celo, eran sistemáticos. Los préstamos y las refutaciones acabarían por hacer de la obra de Rivera un punto de referencia completamente imaginario: la obra realista que nunca (pero siempre sí) fue. Siguiendo este camino, se conformó una demanda

¹¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, ve la prosa como “instrumento de crítica y análisis”, en tanto que la poesía sería el instrumento baudelaireano para encontrar analogías y jeroglíficos. Aunque ello no supone empobrecimiento alguno, es claro que para Paz la poesía abarca a la prosa en tanto que *Arte*, y nunca lo contrario. La narrativa no desvela a este escritor.

¹²⁰ “Encuesta” en *Forma**, México, núm. 1, octubre de 1926, p. 15. Las cursivas son mías.

que derivaría en numerosos programas que intentaban resolver la contradicción entre la “Naturaleza misma, tal cual es”, y las composiciones “fríamente geométricas”; entre el sentido común y la erudición; entre lo esotérico y lo exotérico. Para la conformación de esta “demanda” sería difícil menospreciar la intervención de Anita Brenner. En *Ídolos tras los altares*, Anita Brenner realizó una exitosa propuesta ideológica: estableció las bases para reescribir la historia de México sobre presupuestos cabalísticos. No me refiero sólo al supuesto “paganismo” de los campesinos mexicanos y su poco temor a la muerte, idea bastante longeva. Brenner contrapuso la construcción del Templo a la operación puramente racionalista con los símbolos de los atributos divinos; postuló un mesianismo que aún no había encontrado satisfacción definitiva y, en consecuencia, un estado permanente de espera, invención e interpretación. La ley y la hermenéutica; el Talmud y la Cábala; la periodización de la historia en torno a la metáfora del Templo, por un lado, y las arriesgadas operaciones hermenéuticas para la combinación de los nombres divinos, por el otro.¹²¹ La religión de los sacerdotes y la Ley, por una parte, y por la otra la tradición popular hecha de proverbios y chistes.¹²² Así, logró que Orozco usara los recursos formales de sus primeros frescos para la representación de la historia, de la Revolución. Y esta vigorosa afirmación, este *sí*, vino fatalmente inoculado con un *no* igualmente vigoroso: la sonrisa discreta de la ironía; la imagen que desafiaba el pensamiento racional, pero no para afirmar, como en el misticismo, sino para dudar y negar todo aquello que no fuera pintura. En sus dibujos acerca de la Revolución, Orozco estableció un programa que tardaría en hacerse plenamente visible en sus frescos, y que él mismo tardaría aún más en expresar: una pintura sin misterios esotéricos, cuya técnica renunciara a la combinación de los símbolos y se convirtiera, solamente, en técnica: composición, trazo y mezcla de pinturas. Una que no se concibiera como “Obra Regia”, magia, teúrgia o iniciación; cuyos artefactos y obras hicieran irrelevante todo ritual que no fuera el de pintar o el de ver.

¹²¹ Scholem, *La cábala y su simbolismo*, *op. cit.*; Cohen, *La palabra inconclusa (ensayos sobre Cábala)*, *op. cit.*

¹²² Adler, *El mundo del Talmud*, *op. cit.*, p. 1-74.