

LA MÁQUINA DE PINTAR

Renato González Mello

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PECADOS Y AEROPLANOS ARRUINADOS

Un año después de concluir los murales del Hospicio, Orozco contribuyó con seis tableros portátiles para la exposición *20 Siglos de Arte Mexicano*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (fig. 360). Entonces se publicó un folleto con un texto del pintor, "Orozco explains", que en realidad explica muchas cosas:

Una pintura es un *poema* y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos o ideas [...]

Las formas en un poema están organizadas necesariamente de tal suerte que todo trabaja como una máquina automática, más o menos eficiente, pero apta para funcionar de una cierta manera, para mover en una cierta dirección. Tal máquina-motor pone en movimiento primero, nuestros sentidos; segundo, nuestra capacidad emocional; y, al fin, nuestro intelecto [...]

La clave para no interpretar equivocadamente lo anterior está en el "nada más". El pintor llama la atención sobre lo que es intrínseco a la obra: las formas, por analogía con todas las formas, producirían la significación. Su llamado a ver "nada más" la pintura, ajena a otras narraciones, es para darle el estatus de "lenguaje". Por analogía con las relaciones "entre palabras, sonidos o ideas", la pintura sería un lenguaje nuevo: una "máquina" de crear significación, primero en la percepción de los fenómenos, después en la expresión de sentimientos y por último en el orden de las ideas racionales o, como en el Hospicio, de las ideas irracionales.¹

Lo que Orozco "explicó" fue el procedimiento empleado en el Hospicio. Es el final de su recorrido esotérico. Seguramente lo inspiraron las ideas de Emily Hamblen. Aquella ensayista norteamericana

estaba convencida de que el significado de una palabra se encuentra en su sonido, y de que no había oposición posible entre sonido y significado. Para Orozco, esa teoría daba la clave para volver, en efecto, "público" su "arte público". El Hospicio intenta demostrar que las figuras tendrían un significado intrínseco incluso si no representaran nada. Orozco abandonó la doctrina hermética de la dualidad: el proyecto de la purificación y el secreto.

LA ESCUELA DE BAILE

"Orozco explains" parece afirmar el ideal, bien conocido en el siglo XX, de un arte purificado de toda narración: un arte abstracto. En cierta medida así es, pero las consecuencias de esa afirmación tardaron muchos años en aparecer en sus cuadros. *Dive Bomber and Tank* no es una composición abstracta. Aunque sus tableros son intercambiables, aunque en ellos las formas son "como una máquina", también *representan* una máquina. Son figurativos.

Orozco, sin embargo, se negó tajantemente a explicar la figuración "al ir a la ópera italiana le dan a uno un folleto con el cuento completo de por qué Rigoletto mata a Aída al final de una francachela con La Bohemia, Lucia di Lammermour y Madame Butterfly".² En la pintura, decía Orozco, la narración estaba de más; y los intentos de explicación eran patéticos.

De improviso Madame Butterfly y su amigo Rigoletto desaparecen del cuadro-escenario. También se han ido las tristes condiciones sociales. Para asombro del público el telón se levanta y nada hay en el escenario *sino unas cuantas líneas y cubos. Lo abstracto*. El público protesta y exige explicaciones, y se le dan explicaciones gratis y ge-

¹ Tal es el orden que propone en el texto mencionado, reproducido en Fernández, *Textos de Orozco*, *op.cit.*

² "Orozco explica", reproducido y traducido en *ibid.*, p. 58.

nerosamente. Rigoletto y las condiciones sociales aún están allí, pero transformados en abstracciones, *revestidos de cubos y conos*, en una parranda surrealista con *La Bohemia*, *Lucia di Lammermour* y *Madame Butterfly* [...] ³

Orozco alude en estas líneas al mismo pintor, me atrevería a decir que al mismo cuadro al que se refiere en su mural. El cuadro, por supuesto, era el *Guernica* de Picasso, que se había mostrado en el mismo museo el año anterior. El tema (un bombardeo aéreo), la paleta muy austera y la pretensión de hacer una pintura geometrizada y abstracta, con paneles que incluso fueran “intercambiables” y el gesto de pintar en público hacen evidente que Orozco quería competir con la obra más prestigiosa del arte occidental del siglo XX, que durante décadas fue punto de referencia urbano en Nueva York (lo que jamás logró un muralista mexicano) y especie de propileo para su Museo de Arte Moderno.

Pero *Dive Bomber and Tank* no es una obra cubista. Es un capricho tecnológico, un delirante animal de guerra que puede ser al mismo tiempo terrestre y volador; es un Ícaro arruinado, pese a los avances de la siderurgia. Las tres máscaras de la parte inferior, encadenadas de los ojos, la nariz y la boca respectivamente, parecen aludir a alguna esclavitud como la que deplora Orozco en su texto: “el público se rehusa a VER la pintura. Quiere OÍR la pintura”. Las sustituciones y agresiones entre la carne y el acero se imponen sobre cualquier valor simbólico que pudieran tener las figuras en una alegoría. Confirman el privilegio de las formas sobre las referencias literarias. Y a pesar de ése, su apremiante formalismo, a nadie escapó en ese momento cuál era la violencia en la que estaba pensando Orozco. No era la violencia de las formas contra las formas. París cayó en poder de las tropas alemanas en junio de 1940, y si la intención de Orozco no era referirse a la veloz ofensiva militar de la *Blietzkrieg*, hubo muchos que interpretaron su pintura de esa manera. Era muy difícil pensar en ello como si tuviera la trivialidad de un argumento de opereta. ⁴

Y es que Orozco había tardado casi medio siglo en regresar a los términos de aquella primera nota

publicada por Tablada, en 1913. Ahí, adelantándose a cualquier acusación de indecencia sobre sus acuarelas de prostitutas, Tablada había usado a Orozco para tomar distancia del decadentismo y la bohemia. “Inmoral sería al contrario la obra pictórica que velara esas crueldades y las cubriera con el atolondramiento irresponsable de una *Manon Lescaut* o con los arrepentimientos tardíos y sensibles de la ‘Dama de las Camelias’.” ⁵ Y es que Tablada quería asignar a su obra un valor ético: “una suprema armonía de Belleza y el Bien realizados por una obra de arte”. Se había retratado a sí mismo como “aristócrata y supercivilizado”, y había dejado claro que Orozco era un artista que no aspiraba a ese ideal esteticista. Y así Orozco se queja de la obligación de narrar, como si se tratara de argumentos de ópera; pero es que ya años antes Tablada había dicho que no: que su obra era ajena a esa forma de escenificación.

Al final de su carrera, Orozco se había vuelto “aristócrata y supercivilizado”. En 1945, escribió desde Nueva York a Justino Fernández una confesión exagerada: “Ya estoy harto de mis propias payasadas y las de la Escuela de París. En una comida conocí a Dalí y a su mujer Gala. Vale más no hablar del prójimo. Él está en las mismas. Soy culpable de sus mismos pecados.” ⁶

En los mismos años y en la misma ciudad, Octavio Paz leyó un obituario de José Juan Tablada. Ahí relató el paso de Tablada por el modernismo y su posterior alejamiento del mismo. También él asoció las artes escénicas, los excesos del lenguaje y la ética: “Tablada inicia su prodigiosa vuelta al mundo de la poesía desde el modernismo. En esta escuela de baile literario se da a todos los excesos de la palabra. Su poesía, con antifaz negro, cruza el carnaval poético de fin de siglo, adornada de piedras diz que raras y declamando pecados suntuosos.” ⁷

Los “pecados” en los que pensaba Orozco al referirse a Dalí eran esos: los de Tablada y la bohemia. La ética de la que hablaba era una ética del lenguaje.

⁵ Tablada, “Un pintor de la mujer”, incluido en Del Conde, *Textos de Orozco*, op. cit., p. 18.

⁶ Fernández, *Textos de Orozco*, op. cit., p. 103.

⁷ Paz, “Estela de José Juan Tablada” en *Las peras del olmo*, op. cit., p. 61.

³ Las cursivas son mías.

⁴ Comunicación personal de Stanton L. Catlin.

La literatura sobre el muralismo habla con frecuencia del pecado y del mal. Ello se debe a la condena decretada por la cultura burguesa contra la máquina y sus análogos, que no es en el fondo sino una condena del materialismo:

La deshumanización fue un *leitmotiv* de la generación de Orozco. Para Ortega y Gasset era una suerte de higiene mental contra los excesos románticos; para otros era una verificación del concepto de alienación de Hegel y Marx; para otros más, como Orozco, un pecado, una caída: la pérdida del ser. El alma humana transformada en mecanismo [...] El otro es la ideología: la era mecánica es también el siglo de las ideologías.⁸

En 1913, Tablada había descrito una comunión absoluta con la obra: "Mil cuerpos ataviados y sobre esos cuerpos sendas máscaras de pasión pasaron por mi vista, comunicándome el fluido sentimental y ardiente que de ellos se desprendía."⁹

La idea de pecado, usada por Octavio Paz en los años cuarenta, es opuesta a la de comunión. El pecado es individual. El pecado privatiza una obra que se quiere ética y, al mismo tiempo, pública. Confirma la supremacía del yo. Pone bajo control las fuerzas productivas, el flujo incontrolable de imágenes, percepciones y contactos.

La autonomía de la obra ("un poema y nada más") tiene como fin la construcción de un espacio ético privado. Lo primero que cobra autonomía, lo primero que se niega radicalmente al mundo es la obra de arte. Al abrir su artículo pionero sobre Orozco, Tablada deseó encerrarse en su jardín y olvidar la Revolución que ocurría en el exterior del mismo. En 1940, al describir su obra, Orozco se negó a narrarla; por el contrario: la fortificó, convirtiéndola en el espacio imaginario para aislarse de la guerra y el conflicto que destruían el mundo alrededor de la obra, y que ésta indudablemente representaba. Un mundo en guerra que aún se representaba y se describía como un modesto ensamblaje de retortas, palancas y poleas. Un mundo en el que la voluntad individual y las fuerzas simples habían sido

aplastadas durante las últimas décadas de crisis y conflicto, y en el que, sin embargo, Orozco quería reivindicar su individualismo (pronto emprendería la redacción de *Autobiografía*).¹⁰ Por eso los pecados seguían siendo necesarios, aunque ya no tan "suntuosos"; por eso la obra debía ser automática; por eso seguía siendo ética, como lo había pedido Tablada, aunque sin las "palideces avérficas" de sus primeras acuarelas.¹¹ Por eso, finalmente, las autobiografías de Orozco y de Siqueiros están a medio camino entre dos géneros: las confesiones y la novela picaresca.

EL RECELO Y EL ESCÁNDALO

En 1943, la editorial Séneca convocó a un debate en torno a san Juan de la Cruz. Con José Bergamín como moderador, José Gaos planteó el problema para cuya solución había convocado a varios de los más importantes intelectuales de México: "La vida mística es presentada por la literatura mística como una vida enderezada a una unión de amor, como una vida consistente, eminente, esencialmente, en esta unión. Por otra parte, a la filosofía parece serle esencial, inherente, el *logos*, algún *logos*."¹²

¹⁰ Kracauer, *The Mass Ornament; Weimar Essays*, *op.cit.*, p. 101-105, afirmó en los años veinte que la biografía ha tenido éxito porque parece ser la única forma necesaria de narrativa. La novela está en crisis porque todo el discurso público, sobre todo a partir de la última guerra, habla de la intrascendencia del individuo. Eso es lo que han provocado los despachos desde cualquier parte del globo: postulan una historia universal cuyas fuerzas vuelven risibles las fuerzas individuales. Así, la novela ya no puede confirmar la trascendencia del individuo. La biografía busca reafirmar esa trascendencia; no por culto al héroe, sino por ser la única opción narrativa del individualismo moderno: cualquier narración que salga del ámbito puramente individual no podría evitar la intrascendencia de lo personal.

¹¹ Viene al caso recordar que Jean Charlot comparaba el arte abstracto con la pintura de género de manera un poco exagerada: "representaban frutas, vinos y mujeres turcas [...] algunos hasta han pretendido organizar cuadros sin la evocación de un objeto real". ¡De nuevo los pecados suntuosos! "Para las gentes de buena voluntad", *Forma*, núm. 1, octubre de 1926, p. 34 (fac-símil, p. 44).

¹² "Poesía, mística y filosofía; debate en torno a san Juan de la Cruz", *El Hijo Pródigo*, año 1, núm. 3, 15 de junio 1943, p. 135-144.

⁸ Paz, *México en la obra de Octavio Paz; III: Los privilegios de la vista*, *op.cit.*, p. 308-309.

⁹ Del Conde, J.C. *Orozco. Antología crítica*, *op.cit.*, p. 16.

Sería difícil aclarar aquí qué quería resolver Gaos con esa oposición, en cuya reiteración casi suplicante (“el *logos*, algún *logos*”) parece implícita la reconsideración de una *res cogitans* cartesiana, distinta del mundo y opuesta a él. Gaos fue el primer traductor al español de *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger, que hizo una crítica sistemática de esa postulación.¹³ Independientemente de ese matiz, los intelectuales que asistieron a la polémica no hicieron suya la diferencia entre la razón y su objeto. Entre ellos, el más estentóreo fue un José Vasconcelos cuya presencia en este foro sorprende un poco, habida cuenta de su compromiso con el fascismo. Pero sobre el misticismo, las ideas de Vasconcelos habían cambiado poco respecto de las que había elaborado dos décadas antes.

El verdadero conocimiento no es, por tanto, el que se obtiene por medio de las ideas abstractas, confundiendo con ellas los seres, sino el que se obtiene prescindiendo de las ideas, como es el conocimiento angélico. Al ideologismo y el logicismo de la filosofía moderna se opone, así, la filosofía de los españoles, precisamente [...] El místico no siente ningún afán de ningún *logos*, porque el místico se pone sencillamente a algo que hace superfluo todo *logos*, se pone a vivir.¹⁴

Lo más interesante de este debate no fue, sin embargo, el raqueteo sobre asuntos ontológicos.

Octavio Paz afirmó que los místicos, a diferencia de los poetas, no tenían necesidad de expresar nada. Como José María Gallegos intentó decir que, sin embargo, todo místico necesitaba “explicar” sus experiencias, Paz se desesperó; “expresar” y “explicar”, dijo, son cosas distintas. Cuando el místico hace lo primero, hace poesía; en el segundo caso, se vuelve “teólogo... filósofo... psicólogo... evangeliza, alecciona o edifica”.¹⁵ Insatisfecho con la marginalidad de su intervención, Paz publicó poco después

el ensayo fundador de su propia poética: “Poesía de soledad y poesía de comunión”.¹⁶ En el mundo, dijo, hay magos y místicos: poder y religión.

Frente a la entraña social de la Religión, que sólo existe si se socializa en una Iglesia, en una comunidad de fieles, la Poesía se presenta como una actividad subversiva y disolvente: sólo existe si se individualiza, si encarna en un poeta. Su relación con lo absoluto es privada y personal.¹⁷

Esa poesía “laica” no se hacía al margen de la sociedad, sino en su contra. Así que la poesía moderna ya no podía, como san Juan, articular la conciencia y la inocencia, “puesto que esa dualidad corresponde a antagonismos irreductibles de la historia y la vida material”. Y en su imposibilidad para superar la dualidad, la poesía intentaba reemplazar la solución del problema poblándose de fantasmas:

El mismo asco nos producen las monótonas demostraciones en verso, tristes refrigeradoras de la palabra, que las revueltas aguas negras del inconsciente. ¿Y qué decir de los discursos políticos, de las arengas, de los editoriales de periódico, que se enmascaran con el rostro de la poesía? [...] a los profetas de fuegos de artificio y a los prestidigitadores que juegan al cubilete, con dados marcados, en un mundo de cuatro dimensiones...¹⁸

“El mismo asco.” Era un epitafio. Lo que había muerto era el mundo que había tenido sentido para Orozco. Ni purificación ni caída. Y como Orozco, Paz terminaba su ensayo reivindicando a los poetas malditos que celebraban “El matrimonio del Cielo y del Infierno”.

En “Orozco explains” hay mucha “falsa conciencia”. *Dive Bomber and Tank* representa una máquina.

¹⁶ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *El Hijo Pródigo*, año 1, núm. 5, 15 de agosto de 1943, p. 271-278. Hay una versión corregida en *Las peras del olmo*, *op. cit.*, p. 95-106.

¹⁷ Todas las citas vienen de Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *El Hijo Pródigo*, año 1, núm. 5, 15 de agosto de 1943, p. 273-278.

¹⁸ *Ibid.* Guillermo Sheridan llama la atención, en su seminario de la Facultad de Filosofía y Letras, sobre este pasaje, que Paz dulcificó en ediciones posteriores del ensayo.

¹³ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, 2ª ed. (trad. José Gaos), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 77-79. Véase una crítica abierta de la filosofía heideggeriana en Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 394-410.

¹⁴ “Poesía, mística y filosofía”, *op. cit.*, p. 140, 142.

¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

Orozco dice que *es* una máquina. El mural tiene algo de admonición barroca: describe los tormentos y retuerce las figuras; pero Orozco dice que las moralejas son cosa del espectador. La obra es una metáfora del lenguaje, pero Orozco le niega cualquier eficacia como lenguaje: es la máquina que niega a la herramienta. Por usar una terminología anacrónica, el pintor le niega cualquier valor de cambio. Instala una carencia en el centro de la obra: ahí donde imagina a un público que dice sí, se apresura a corregirlo y dice tajantemente que no. “En cuanto alguien diga sí, hay que contestar NO. Debe hacerse todo a contrapelo y contra la corriente y si algún insensato propone alguna solución que allane las dificultades, precisa aplastarlo, cueste lo que cueste, porque la civilización misma correría peligro.”¹⁹

Es una ética negativa que está ligada a la configuración de la obra. En “Poesía de soledad y poesía de comunión”, Paz diría de san Juan (que estaba, desde luego, por la “comunión”): “San Juan, movido por una conciencia intelectual muy desarrollada, se siente obligado a explicar su experiencia, el sentido de ella y el significado de sus imágenes y visiones. Mas esa explicación, que tanto nos ilumina en lo relativo a la teología y psicología del Santo, no nos sirve para comprender su poesía”.²⁰

NO

Hay una incongruencia permanente entre lo que dice la crítica, lo que piensa Orozco y lo que podemos, en efecto, ver en la pintura. Las intenciones de los pintores no coinciden con las de sus exégetas, y la pintura los traiciona a todos. Las categorías que utiliza Orozco son las de la Ilustración; las de Tablada son las del posmodernismo mexicano de entresiglos; Paz intenta que el surrealismo, postulado a veces como intrínseco a la mexicanidad, sea por lo menos posible. “Asumir la realidad de la magia no entraña aceptar la realidad de los fantasmas de la magia, sino volver a sus principios [...]”²¹

Las relaciones entre la crítica y las obras están anudadas con carencias y apetitos. La crítica puede imaginar, como lo hizo Tablada, un arte ético, contrario al artepurismo y al esteticismo. Ningún crítico puede lograr que sus expectativas se vean completamente satisfechas. La demanda es sisífica por definición. Su reiteración hace evidente el deseo, pero su cumplimiento es imposible. Se pueden cumplir las necesidades, pero no la demanda. Lo que una época dada puede esperar o exigir, quedará pendiente para siempre. El muralismo mexicano fue descrito como un arte ético, pedagógico y contrario al decadentismo porque esa expectativa existía antes de que surgiera el muralismo. El sueño de un arte nacional, laico y cívico existe en México desde el siglo XIX, como ha visto Ida Rodríguez Prampolini. La demanda se formuló en los términos de la Ilustración, y la crítica de arte conservó esos términos hasta bien entrado el siglo XX: Orozco describió su mural como un modesto ensamblaje mecánico. Pero la fantasía hegemónica genera una expectativa siempre insatisfecha: es Orozco mismo quien, lamentando sus pecados, los imagina suntuosos. Es él quien se apresura a decir que la pintura *no* tiene fines éticos, cívicos o nacionales: “una pintura es un poema y nada más”.

Ésa es la ética. Se fundamenta en la pintura y su observación. No requiere de fusiles y planes de reconquista mundial. No fortalece al pueblo ni consolida al Estado. No restituye la pureza del cosmos. Una ética del No, que sin embargo le dice Sí a la pintura, y obtiene de esa afirmación toda su fuerza para negar. Es la ética de un intelectual, sin duda comprometido, pero no con las fantasías del poder, sino con el remedio de sus propias fantasías. No es una ética cívica; pero sí es algo necesario para que exista cualquier noción de “ciudadanía”: es la construcción de una individualidad. Tiene mucho que ver con el mundo. La pintura de Orozco ha sido todo el mundo de este libro.

Durante el sexenio del presidente Carlos Salinas, el Estado le hizo un homenaje a Juan García Ponce. Salinas se le acercó al oído al escritor y, con la voz emocionada que venía al caso, le aseguró que “sus libros eran un ejemplo para los niños de México”. Yo mismo he escuchado a los guías de turistas decir a sus grupos escolares que la obra de Orozco invita a la obediencia de la ley (¡en la Universidad!). Ha-

¹⁹ Orozco, *Autobiografía*, *op.cit.*, p. 52.

²⁰ Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *op.cit.*, p. 276.

²¹ “Arte mágico” en Paz, *Las peras del olmo*, *op.cit.*, p. 156.

ce unos años, una pareja de riquillos tapatíos alquiló la capilla del Hospicio Cabañas para celebrar su matrimonio. Provocó un escándalo. Las fotos de esa boda deben ser estupendas: los novios frente a un cadáver descuartizado; los padrinos posando ante la carnicería; los suegros bajo el látigo del capataz; las damas de honor bajo un caballo que escupe sangre como regadera.

Orozco no fue un “disidente”. Esa categoría tiene sentido en los regímenes totalitarios. El “sistema”, como se dio en llamar al Estado mexicano del siglo XX, no fue totalitario. Acaparó la fuerza y consiguió la hegemonía reservándose sobre todo una capacidad: la de negar. Le dijo no a De la Huerta, no a los católicos, no a los cristeros, no a Vasconcelos, no a los comunistas, no a los estudiantes, no a los disidentes sindicales, no a los críticos, no a los panistas, no a la pintura abstracta, no a sus propios tránsfugas, no a los nuevos cardenistas, no a los nuevos zapatistas. Estableció un sistema “positivo”, pero delimitado estrechamente por negativas inapelables. Reclamó, para negar, la legitimidad que le daba una insurrección avasalladora, aunque cada vez más antigua. En ese estado general de todas las cosas; de la política, la cultura, la economía, la policía, la vida social y el

arte, Orozco se las arregló para negociar su propio derecho a la negativa. “Es una obra subversiva porque, lo mismo en el dominio de la estética que en el de la visión de la realidad humana, se atrevió a decir *no* a las grandes simplificaciones modernas: *no* a la visión oficial de nuestra historia, *no* al clericalismo, *no* a la burguesía, *no* a las sectas.”²²

Y en esa “dictadura perfecta”, donde el Estado toleró, contrató, subvencionó y becó a sus críticos de manera sistemática, la negativa personal fue una imperfección del sistema. Fue la crítica perfecta para una dictadura perfecta. La pintura de Orozco fue y es política. No sustenta una nueva conciencia ciudadana. No tiene utilidad para la vida. No alimenta la rebeldía social o el respeto a la ley. No podría imaginarse, a partir de la misma, el “país de leyes” que pregona la transición. No se aviene a los modos de la vanguardia mundial. No es útil para la retórica cultural de la guerra fría, que sobrevive moribunda y hastiada. No construye una nueva identidad posmoderna. Es política porque recupera la facultad de condenar, que el poder se había reservado. Es política porque negocia, pero no se aviene. Niega y así es pintura política. Niega porque es pintura y es política porque es pintura.

²² Paz, *Los privilegios de la vista*, *op.cit.*, p. 253.