



**arte, sátira y otras  
correspondencias**

**Sofía Anaya Wittman**



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

# Arte, sátira y otras correspondencias

**Sofía Anaya Wittman**



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

---



## BENEMÉRITA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí

Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata

Secretario General

## CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

Dr. Francisco Javier González Madariaga

Rector del Centro

Mtra. María Dolores del Río López

Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados

Secretario Administrativo

Mtra. Marisela Rodríguez Morán

Coordinadora de Investigación y Posgrados

Cuidado de la Edición y diseño de portada :

Ernesto G. Franco

Primera edición, diciembre 2019

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Calzada Independencia Norte núm. 5075

Huentitán El Bajo C.P. 44250

Guadalajara, Jalisco, México

© De los textos, la autora

El contenido del texto es responsabilidad exclusiva de la autora

ISBN: 978-607-547-737-4



Hecho en México

Made in México

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita del titular del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la repografía y el tratamiento informático.

A Vicente, siempre...  
A mi mamá, de quien no pude despedirme.  
A Mauricio, que llegó al mundo  
irradiando luz y felicidad.

---



# ÍNDICE

## PRESENTACIÓN

### **I LA SÁTIRA Y OTROS TÉRMINOS AFINES. 23**

El pintor y su obra. 23

El corpus y la sátira. 29

La Academia de San Carlos. 41

El origen. 51

Revisando a Rabelais. 65

### **II OROZCO Y OTROS AUTORES. 81**

Sus contemporáneos. 81

Los escritos provocadores. 97

Los fuereños del pincel. 113

### **III LOS “MONOTES” DE OROZCO. 133**

La caricatura en todas partes. 133

¿Caricaturesco o desfigurativo? 145

El corpus, sus formas y sus símbolos. 159

Gestualidad e interpretación. 165

Los modos y sus efectos. La sátira y lo grotesco. 187

### **IV PENSAMIENTO TRÁGICO-SATÍRICO. 199**

El cimiento simbolista. 199

El actor de la esencia orozquiana. 205

El Dioniso trágico-satírico de Orozco. 223

La sátira en todas partes. 227

Los efectos tragicómicos. 237

### **REFLEXIONES FINALES. 247**

## **BIBLIOGRAFÍA**



## PRESENTACIÓN

“El conocimiento, se construye a partir de la confrontación de nuestras ideas con las de quienes nos antecieron en un punto de interés particular”.

*Javier Seguí de la Riva*

Tragedia y comedia han estado ligados estrechamente desde sus inicios. En una publicación anterior identificamos elementos recurrentes de la tragedia griega en la obra de José Clemente Orozco que motivaron la búsqueda de su complemento cómico. Lo cual nos condujo a realizar la categorización de diversos conceptos que han sido empleados indistintamente al describir algunas obras del muralista. Al realizar el recorrido por el origen de diversos vocablos, identificamos que la sátira se ajusta con mayor lógica al corpus de murales seleccionados, toda vez que se relaciona con la tragedia a través de los sátiros del cortejo de Dioniso, que fue el personaje mitológico recurrente en la producción orozquiana.

José Clemente Orozco pintó entre 1923 y 1926 (en dos periodos) en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria (ENAP)<sup>1</sup> 29 murales mediante la técnica al fresco. Los temas abordados se relacionan con la conquista, la revolución, la mitología, el esoterismo y la crítica social, perteneciendo a este último grupo el corpus del que hablaremos a lo largo de este documento, mismo que se conforma de ocho segmentos de corte satírico, insertos en el grupo correspondiente a la primera etapa de intervención del muralista en el recinto (1923-1924).

---

<sup>1</sup> Hoy Museo de San Ildefonso.



Las obras plásticas se localizan –arquitectónicamente hablando–, en los corredores del Patio Grande del edificio, uno en la planta baja conocido con el nombre de *El banquete de los ricos*, y el resto en el primer piso: *Las fuerzas reaccionarias*, *La alcancía*, *La basura social*, *La acechanza*, *La libertad*, *El Padre eterno* y *La ley y la justicia*.<sup>2</sup>

Las obras enunciadas se seleccionaron a partir de un punto de convergencia que, como mencionamos, es “la sátira”, misma se percibe a partir de diversos factores como: el tratamiento del rompimiento estético en cuanto al presupuesto somático-gestual de los personajes como el pueblo (mendigos, fieles, campesinos y obreros) y los representantes de la Iglesia (cura, Padre eterno y mano de jerarca eclesiástico); su propuesta sobre los actantes que representan las alegorías (*La ley y la justicia*, *La libertad*, *La aristocracia*, *La acechanza*); y una gran cantidad de elementos simbólicos (*La basura social*), si lo comparamos con el resto de los segmentos del conjunto de murales del Museo de San Ildefonso. En cuanto a la temática, que involucra el título con que identificamos cada segmento mural realizado por Orozco –desde nuestra percepción–, tiene un sentido más bien irónico;<sup>3</sup> este aspecto no se aborda a profundidad puesto que el pintor no participaba por lo regular en la determinación de los títulos de sus obras.

Otro elemento relevante para la selección de los segmentos murales se refiere -como ya mencionamos- a la investigación que realizamos con anterioridad sobre la obra de Orozco,<sup>4</sup> en donde la interrogante inicial fue descubrir el origen y significado del mural localizado en la cúpula del Instituto Cultural Cabañas, comúnmente conocida con el título de *El hombre de fuego*, que en realidad está integrada por cuatro personajes que representan los cuatro elementos, resultando que en cuanto al origen, se

---

2 Es importante destacar que los nombres de los segmentos plásticos no se corresponden en todos los libros consultados, pues Orozco no siempre gustó de poner título a sus obras, así que en ocasiones los editores, museógrafos, investigadores o en gran medida sus amigos de la época fueron bautizando las obras de acuerdo con sus convicciones.

3 Ironía se define como, lo mismo a través de su opuesto, de esta manera por ejemplo, cuando observamos los títulos de los segmentos: *La caridad*, *La libertad*, *El Padre eterno*, *La ley y la justicia*, etc., el espectador espera una imagen que exalte de manera positiva o clásica los emblemas y atributos de dichas alegorías; sin embargo, teniendo o no participación Orozco en el proceso de titulación de dichas obras, se puede reconocer que existe un juego con el sentido de dichos conceptos.

4 Sofía Anaya Wittman. *José Clemente Orozco, el Orfeo mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

---

---

refiere al personaje mitológico de Dioniso en su versión de Zagreo,<sup>5</sup> es decir, cuando es desmembrado por los Titanes y se convierte en los cuatro elementos; en cuanto al significado, la aportación consiste en la identificación de una estructura profunda conformada por un triple velo que abarca no sólo *Los cuatro elementos* (como también se conoce a la cúpula), sino una gran parte de la producción mural de Orozco desde el inicio hasta el último tema que deja inconcluso al morir titulado *La primavera*. Los tres aspectos que conforman dicha estructura son la mitología, el esoterismo y la filosofía de Friedrich Nietzsche.

El eje principal del estudio publicado fue la tragedia, resultado de la revisión de factores relativos al sentido trágico-dionisiaco. El resultado permitió identificar diversas correspondencias, analogías, paralelismos o intertextos, en los que los niveles de semejanza son significativos.

Ahora presentamos el complemento, una estructura, pero en otras obras de Orozco, que dé sentido a la archiconocida relación tragedia-comedia. Recordemos que Nietzsche propone la dualidad de opuestos Apolo-Dioniso: mientras el primero representa destreza y técnica y atiende asuntos que tienen relación con los dioses y se ve reflejado en el equilibrio, lo formal y lo ceremonioso; Dioniso representa la pasión por la vida a partir de la explosión de los sentidos y el acercamiento a la naturaleza; conduce a sus seguidores por los caminos del desenfreno, la embriaguez, la locura, el placer, el juego, etc. De ahí que el sentido satírico identificado en algunas obras plásticas de Orozco queda inscrito en esta línea dionisiaca.

Una vez concluida la categorización seleccionamos el concepto de sátira, porque consideramos que tendría mayor posibilidad de aplicación en donde las fuentes se constituyen a partir de imágenes, ya que el concepto de comedia –que sería directamente el opuesto complementario a la tragedia–, está ligado principalmente a aspectos de teatro y dramaturgia.

Optamos por la pintura mural de Orozco en lugar de la de caballete por diversos factores, uno de ellos es la importancia que el pintor le otorga precisamente a esa expresión cuando dice: “La más alta, la más lógica, la más pura y la más fuerte forma de pintura es la mural. Sólo en esta forma

---

5 Para autores como Nono de Panópolis y Nietzsche, el nombre del Dios es Dioniso, mientras que para el también especialista Karl Kerény es Dionisios y Ángel Ma. Garibay K. lo acentúa así Diónimo.

---

es una con las otras artes –con todas otras. También es la forma más desinteresada, porque no puede hacerse de ella asunto de ganancia privada; no puede ser ocultada para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para TODOS”.<sup>6</sup>

A partir de la referencia descrita, consideramos que las obras plasmadas sobre los muros brindan al espectador mensajes específicos que deben ser estudiados desde perspectivas “objetivas” que aporten elementos para su mejor comprensión. No podemos dejar de lado dentro de este rubro el sentir de la época y los cambios sociales motivados por la lucha armada; ahora, en el periodo posrevolucionario, la pintura tuvo una función y un destinatario distinto al del Porfiriato, pues la obra de caballete pasa a un segundo término; son los murales en los edificios públicos los que enaltecen la vida y labor de obreros y campesinos. Orozco se comprometió también con los nuevos ideales propuestos por José Vasconcelos.

Al igual que gran parte de sus contemporáneos, el muralista jalisciense se sumó a la campaña nacionalista sin embargo; veremos que en parte de su obra tomó un rumbo distinto al de sus compañeros por ejemplo, al incorporar elementos trágico-satíricos, que exaltan el sentir dionisiaco.

La trascendencia internacional de la obra de José Clemente Orozco constituye un factor determinante para continuar con este tipo de relecturas, dado el alto grado de espectadores que se enfrentan con los murales, sin tener en ocasiones más que la versión – simplificada– de los guías.

Incluimos en el primer capítulo la revisión de diversos escritos sobre la obra de Orozco en los que identificamos una falta de continuidad en el desarrollo de conceptos relativos a lo satírico; es decir, que los críticos e historiadores usan indistintamente cual sinónimos conceptos como sátira, humor, ironía, lo caricaturesco, etc. Abordamos, además, estudios que tratan de forma directa o tangencial alguna o varias de las obras plásticas que conforman nuestras fuentes, pero sin llegar a establecerlas como un corpus específico de estudio; se insertan también referencias que identifiquen en otras obras de Orozco alguna relación con lo satírico o con conceptos cercanos.

---

6 Justino Fernández (comp.). *Textos de Orozco*. México: UNAM, 1983, p. 44. Tomado de un artículo en *Creative Art. Magazine of Fine and Applied Art* (N.Y.), enero, 1929, vol. 4 núm. 1 (original en inglés traducido por Justino Fernández).

---

Asimismo, conformamos una categorización sobre diversos conceptos afines a la sátira a partir del sentido literario, filosófico y cultural de los mismos, identificando los que resultaron más apropiados para los segmentos murales de la ENAP.

Los resultados obtenidos nos permiten afirmar que la sátira, en cuanto a concepto se trata, es la que tiene mayor posibilidad de categorizar al corpus plástico aunque existan puntos de contacto con otros términos, como mencionamos líneas atrás con la ironía (títulos); en cuanto a lo puramente visual, existen por supuesto rasgos caricaturescos en la obra de Orozco, que a partir de ahora denominamos “rasgos desfigurativos” no en el sentido estricto que se aplica en la obra de Francis Bacon o del propio Picasso, sino en un sentido más libre, ligado estrechamente al efecto grotesco.

El capítulo 2, se conforma de las influencias teóricas, filosóficas y plásticas en el muralista. Es decir, a partir de la revisión contextual se ponen en escena diversos momentos, experiencias y obras, al ubicar las aportaciones de Orozco con respecto a sus contemporáneos. También se reconocen algunas relaciones intertextuales en distintos niveles.

Se identifican referencias sobre la caricatura en la obra de Orozco, sus antecedentes en nuestro país, sus funciones y deslindes, todo ello en el capítulo 3. Además se describen los murales formalmente a partir de sus elementos simbólicos, su estructuración y cromatismo, la gestualidad de sus personajes y de un eje de lectura propuesto. Concluimos al contrastar la obra de Orozco con la producción de otros artistas para que, a partir de dichos ejemplos, podamos ubicar la aportación particular del muralista jalisciense.

En el capítulo 4 retomamos algunos aspectos del estudio ya publicado en el que identificamos los elementos trágicos (mitológicos-esotéricos-nietzscheanos) para esclarecer el eje tragedia-comedia satírica. Es importante señalar, que se incluyen nuevas referencias, toda vez que surgieron otros autores que posterior al libro mencionado trataron el tema.

Y, por último, identificamos algunas particularidades sobre la poética oroquiana en cuanto a la elaboración de sus alegorías y su visión sobre diversos aspectos sociales que le permitieron conformar su imaginario plástico.

---

El presente es un trabajo de convergencia; es decir, si bien nuestras fuentes primarias son visuales, también se incluyen aspectos del orden literario, filosófico, social y cultural. En ese sentido, elaboramos análisis comparativos, tanto para identificar diversos grados de correspondencia, intertextualidad o paralelismo; como, para determinar otro tipo de relaciones visuales a otros niveles. Es decir, que se estudian no sólo los principales componentes figurativos, sino también los elementos narrativos que involucran un sentido en las obras, a lo que se añaden diversas relaciones de contraste entre el corpus y la producción de otros artistas plásticos de iguales y diferentes periodos (por una parte sus contemporáneos Rivera, Montenegro, Siqueiros, y Gerardo Murillo (Dr. Atl); y Da Vinci, El Bosco, Brueghel y Ensor, por la otra).

Es importante destacar que el resultado aquí vertido es sólo una propuesta más de interpretación sobre la plástica orozquiana, pues reconocemos la polisemia de dichas obras, lo que permite no una interpretación unívoca sobre su significado, sino la participación activa de los espectadores en los procesos de lectura y relectura. Lo anterior coincide con la idea de Orozco sobre la interpretación comentada a Luis Cardoza y Aragón: “existen tantas asociaciones literarias como hay espectadores”.<sup>7</sup>

Al respecto, consideramos interesante la postura de Roland Barthes sobre el analista de arte o espectador, señala que la meta: “no es el desciframiento del sentido de una obra sino la reconstrucción de las reglas y restricciones de la elaboración de dicho sentido. [...] El crítico no es responsable por la reconstrucción del mensaje de la obra sino sólo de su sistema”.<sup>7</sup> Lo que Umberto Eco denomina su “naturaleza”, ya que una buena interpretación se encamina a dar luz a dicha naturaleza.<sup>8</sup>

Los elementos descritos son aplicados a la obra de Orozco en dos niveles: en el general, tanto a partir de la identificación de las múltiples metamorfosis de Dioniso –que abordamos en el capítulo 4–, como en los segmentos aquí analizados, en cuanto a los elementos simbólicos caricaturizados con sentido grotesco, es decir; y en particular, por ejemplo, en el caso del segmento *La basura social*, en que sólo a partir de la suma de sus

---

<sup>7</sup> Luis Cardoza y Aragón. *Orozco*. México: fce, 1983, pp. 46 y 53.

<sup>8</sup> Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995, pp. 12-13.

---

---

signos podemos elaborar una lectura coherente.

Otro de los elementos presentes, es la intertextualidad. Diversos autores nos dan luz en cuanto su aplicación, como Gérard Genette, de quien observamos su definición breve y directa sobre el tema: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. Al hablar de la “estructura”, no podemos dejar de lado algunos de los conceptos vertidos en los trabajos de Claude Lévi-Strauss, quien también abordó el tema de la intertextualidad y del método comparativo. Como señala Greimas, refiriéndose a los trabajos del antropólogo francés: “El comparatismo con miras tipológicas nos parece el único método capaz de asumir las investigaciones intertextuales”.<sup>9</sup>

Lévi-Strauss trabajó esencialmente sobre mitos, ritos, máscaras y relaciones de parentesco, abocándose a la búsqueda de la estructura que da sustento a los procesos de comunicación. Para él, “los signos y los símbolos pueden desempeñar su papel en tanto pertenecen a sistemas regidos por leyes internas de implicación y de exclusión, y puesto que lo propio de un sistema de signos es ser transformable, dicho de otro modo, traducible al lenguaje de otro sistema con ayuda de sustituciones”.<sup>10</sup>

Consideramos importante esta propuesta, por la implicación de distintos elementos que convergen en la temática satírica de Orozco, ya que Lévi-Strauss define la estructura como “una sistemática cuyo fin es identificar y establecer el repertorio de tipos, analizar sus partes constituyentes, establecer entre ellos correlaciones”.<sup>11</sup>

Durante el reconocimiento de la estructura existen desviaciones del texto que operan a partir de un diagrama o regla que las vuelve “mutuamente funcionales”. Debemos considerar, además, que “aún cuando se identifique en grado máximo el idiolecto de la obra, quedarán algunos matices fuera de la posibilidad de análisis que no se resolverán completa-

---

9 A. J. Greimas y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1990, p. 228.

10 Claude Lévi-Strauss. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Trad. J. Almela. México: Siglo XXI, 1990, p. 17.

11 *Ídem*.

---

mente, porque ni el mismo autor es consciente de ellos”.<sup>12</sup> Lo anterior no implica que estos elementos no puedan ser analizados, sino que a partir de múltiples lecturas se tendrá un conocimiento más profundo de dichos matices.

Por otra parte, una de las cuestiones que identificamos en los escritos de Orozco se refiere a ciertas contradicciones, coincidentes con las opiniones de Raquel Tibol, Renato González Mello y Carlos Monsiváis. Al respecto, Edmond Cros plantea, a partir del estudio de un texto de Guzmán de Alfarche,<sup>13</sup> que la contradicción ideológica interiorizada se puede identificar al revisar diversos textos. Lo que permite establecer que no siempre los autores hablan con la verdad cuando describen su obra o definen su posición ideológica, por lo que debemos mantenernos cautelosos al respecto. Umberto Eco habla sobre la “posición ideológica” que aparece cuando “se oculta la parcialidad ya sea por fraude o por debilidad”.<sup>14</sup>

Un aspecto que enfatizamos se refiere al estudio del contexto y las implicaciones que éste tiene dentro de la conformación de la producción plástica orozquiana. En este sentido, los estudios de Jonathan Brown aplicados a *Las meninas* y la obra de Zurbarán para la *Sacristía de Guadalupe* aportan elementos importantes, como su propuesta sobre la “historia contextual del arte” y la importancia de los “programas” de los pintores.

El autor define la historia contextual como el “Proceso a través del cual el historiador contextual del arte describe en qué medida las obras de arte responden a circunstancias históricas específicas”.<sup>15</sup> Es decir, que las obras se deben ubicar dentro de esquemas de referencia de su creación, dando como resultado la identificación de sus influencias sociales, religiosas y políticas; aspecto que coincide con la propuesta de Cros sobre la producción de sentido de los textos. En relación con lo anterior, es importante puntualizar que cuando hablamos de la postura crítica de Orozco

---

12 Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1991, p. 380. El autor señala que cuando aplicamos el mismo idiolecto estético a muchas obras, se produce una abstracción crítica o un promedio estadístico, lo denomina *Idiolecto de Corpus*.

13 Edmond Cros. *Literatura, ideología y sociedad*. Trad. Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1986, pp. 159-179.

14 Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*, op. cit. p. 400.

15 Jonathan Brown. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Trad. Vicente Lleó Canal. Madrid: Alianza forma, 1988, pp. 25-26.

---

---

hacia las instituciones sociales, no nos referimos a la marxista-leninista que expresan autores como Georg Luckács en su *Estética* y otros textos, sino que entendemos que puede existir la transcripción de ciertos trazados ideológicos que están presentes en la sociedad y en la formación cultural del autor, mismos que son reelaborados en la obra. Este proceso implica un filtro procedente de las características específicas del campo cultural, en este caso de la producción artística de la plástica mexicana de la época, que no está exenta de contradicciones y de diversas variantes ideológico-culturales. Ejemplo de lo anterior es la convivencia de los antecedentes del simbolismo, el impresionismo; de posturas ideológicas idealistas opuestas al positivismo; todo ello en un contexto con un pasado de fuerte tradición religiosa, etc., aspectos que abordamos a partir de las propuestas de Michel Foucault cuando habla de “reconstruir encadenamientos”.

Foucault señala que debemos establecer un sistema de relaciones homogéneas “red de causalidad” dentro de los “acontecimientos de un área espaciotemporal bien definida”. Y supone “que una misma y única forma de historicidad arrastra las estructuras económicas, las estabilidades sociales, la inercia de las mentalidades, los hábitos técnicos, los comportamientos políticos, y los somete al mismo tipo de transformación”.<sup>16</sup>

Otro de los factores que se incluyen se refiere al mecenazgo. En el caso de la propuesta de Brown, es relevante la atención obligada y precisa de los artistas plásticos a los deseos o instrucciones de sus mecenas. En ese sentido, veremos la postura y relación de Orozco con respecto al líder filosófico y mecenas del movimiento muralista mexicano José Vasconcelos y las distintas actitudes de los otros muralistas hacia las sugerencias o lineamientos del ministro de Educación. Todos ellos, pintores y ateneístas, o miembros del grupo conocido como “Generación del Centenario”, convivían en un entorno renovado a partir de preceptos filosóficos idealistas, con Nietzsche a la cabeza de la lista y los clásicos griegos exaltando la “cultura de las humanidades”, como reacción de rompimiento total con el desgastado positivismo. En ese sentido, reconocemos que la producción artística y el proceder del mecenas se gestan a partir del “grupo” al que pertenecen, que en este caso denominamos “sujeto transindividual”.

---

<sup>16</sup> Michel Foucault. *Antropología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1988, p. 15.

---



En cuanto a los estudios comparativos, Brown reconoce la dificultad que en ocasiones se presenta durante su desarrollo entre distintas áreas, pues los expertos en cualquiera de las disciplinas, que no son parte de la formación directa del investigador, pueden encontrar como obvios o insustanciales algunos aspectos identificados por primera vez por el propio estudioso. Sin embargo, argumenta que deben realizarse ejercicios de relectura confrontando elementos que a otros pudieron pasar inadvertidos y concluye con respecto a ese punto: “antes o después, alguien tiene que intentar restablecer la conexión existente entre las letras y la pintura”.<sup>17</sup> Aspecto que identificamos cuando abordamos los conceptos relativos a la sátira, pues es un área en la que incursionamos por vez primera y sentimos la necesidad de proporcionar al lector todas las fuentes posibles para establecer nuestro punto de anclaje.

En ese sentido, deseamos puntualizar que la selección de autores y referencias insertas no sólo en ese apartado, se sustenta en que gozan de gran tradición y de una formación humanista clásica, que consideramos fueron más susceptibles de ser conocidos por Orozco; en consecuencia, los autores ausentes se decantaron a partir de su “convención” contextual.

Aplicamos la “transdisciplinariedad”, al adoptar elementos de los estudios de Ernst Robert Curtius, vertidos en *Literatura europea y edad media latina*, mismos que se centran en la literatura, uno de los cuales trasladamos a la plástica, el de la “tópica”. El autor retoma en su texto elementos jungianos, de la historia de las costumbres y la filosofía; profundiza en el origen de la palabra literatura; la manera como se formó y transformó el concepto de “autores clásicos”; y cómo se idealizan en la literatura la vida humana y la naturaleza.

Curtius habla sobre la dificultad para hacer accesible la tópica, pues “también ella encierra lo humano y lo divino”. No propone una definición precisa del término, sino que lo ubica dentro del sistema de la retórica al señalar que: “la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podrían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos”.<sup>18</sup> Para ejemplificar lo anterior,

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>18</sup> Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 1998, p. 122.

---

---

se refiere al uso de las tópicas en cuanto a los pasos a seguir para atraer al lector, como iniciar el relato creando un “estado de ánimo favorable”. Señala que en todos los casos, las tópicas se basaban en fórmulas de modestia (la introducción (*exordium*), el final y en los casos especiales como los forenses o demostrativos).

Tomamos de la propuesta de Curtius, en particular el apartado de “El mundo al revés”, donde hace referencias a los textos del capítulo xxx de Rabelais, *Pantagruel*, y los proverbios holandeses de Brueghel. Dichos autores son abordados al encontrar distintos niveles de correspondencia, por ejemplo, entre la obra orozquiana de *Las fuerzas reaccionarias* y la reflexión de Curtius sobre: “los ciegos conducen a los ciegos”,<sup>19</sup> como veremos en su oportunidad.

Sumado a lo anterior, los estudios de Curtius motivaron la inquietud de rastrear e identificar en la obra de Orozco un posible esquema de topicalización con respecto a los elementos trágicos y satíricos, constituidos quizá con una intención de retórica plástica, hablando metafóricamente. En ese sentido concuerda con las reflexiones de Víctor Turner sobre los rituales de inversión y elevación de status.

En otro tenor, coincidimos con Serafín Moralejo cuando identifica una analogía en el acto de leer un texto escrito y el de contemplar una obra figurativa, pues en ambos casos se realiza un proceso de desciframiento de los códigos correspondientes; sin embargo, reconoce que es más compleja la lectura de las imágenes porque las estructuras de la figuración se constituyen a partir de las “relaciones, los principios ordenadores y totalizadores”, que muchas veces priman sobre algunos elementos que no llegamos a esclarecer.<sup>20</sup>

Moralejo disiente de la propuesta panofskyana con respecto al respaldo textual, es decir, del “conocimiento de fuentes literarias”, que implica el análisis iconográfico, argumentando que, tal y como el propio Erwin Panofsky reconoció, quedan fuera de esta metodología de estudio géneros como el paisaje, la naturaleza muerta, etc. En el sentido de dicho desacuerdo, y dentro de lo que aplicamos al corpus, sólo coincidimos con Moralejo

---

19 *Ibidem*, p. 144.

20 Serafín Moralejo. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.

---

cuando habla de que en ocasiones para la iconografía puede tener mayor valor el “bagaje textual”, dejando en segundo término las tipologías identificadas. En nuestro caso, no optamos excluyentemente por ninguna de las dos, pues consideramos que el estudio de la imagen tiene la posibilidad de flexibilizarse para obtener resultados más enriquecedores.

Resulta más ilustrativo en el corpus que analizamos retomar a Moralejo cuando establece que: “No se trata de que tengan su fuente en la literatura, sino de que son las fuentes literarias las que nos permiten comprender sus orígenes y funciones en el marco de las creencias y costumbres sociales que las propiciaron”.<sup>21</sup> Por ello, parte de nuestra propuesta se constituye reconstruyendo el contexto con base en la revisión de los textos que circularon en la época.

Partimos de la base de que Orozco, al igual que diversos artistas de otros tiempos que abrevaron de ciertas prácticas renacentistas, gustaba de crear en el espectador un ambiente de misterio en algunas de sus obras (temática trágica y mitológica), aspecto que podemos observar en diversas obras: el segmento mural de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria (ENAP), *Dioniso niño y sus bacantes*, conocido por todos como *La maternidad*; *Cristo destruye su cruz*, que sustituye por *La huelga*, dejando sólo el rostro de Cristo con el nimbo; *Prometeo* (mural, caballete y gráfica), *Aquella noche*, *Vigilia*, etc.

Por su parte Valeriano Bozal, establece reflexiones pertinentes sobre el placer estético, al poner en duda que dicho mecanismo sea condición para explicar el gusto. Su interés por la obra de Goya (*Pinturas negras*, *Desastres y disparates* y sus dibujos) lo hacen afín a Orozco. Las semejanzas entre Goya y el muralista mexicano se han planteado por diversos historiadores y críticos de arte desde hace mucho tiempo –José Juan Tablada es quien inicia las referencias–.

Llaman nuestra atención las categorías que establece Bozal sobre las representaciones al identificar unas como propias de la experiencia estética, constituidas a partir de “la realidad natural contemplada”; y las otras, las de “la obra de arte”; en ambos casos, el proceso implica la reunión de lo fragmentario. En cuanto a los fragmentos de que habla Bozal, construyen

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 23.

---

un sistema que se sustenta en el “ejercicio de la sensibilidad”, que es de carácter histórico. Ninguno de los fragmentos es privilegiado, pues es la suma de todos los componentes la que conforma todas las posibilidades de la representación.<sup>22</sup> Reflexiones que nos permiten trabajar en obras como *La basura social*, donde el sentido del segmento tiene que interpretarse a partir de todos los fragmentos simbólicos de que está formado, ya que ninguno de ellos adquiere mayor relevancia dentro del conjunto plástico.<sup>23</sup>

Bozal, al retomar la definición de Tatarkiewicz: “la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus relaciones”,<sup>24</sup> reflexiona sobre el carácter metafísico que produce el placer de la belleza, ligado desde la perspectiva estética, con el “Bien y lo Bueno”. Así, llega al punto que nos interesa, correlacionando el arte contemporáneo con el rechazo a la belleza; es decir, desligándose de los aspectos de armonía del ser humano. Este rompimiento se percibe desde el siglo XVIII cuando inicia una estrecha relación entre belleza-fealdad, que ya en el siglo XX conducirá al feísmo o gusto por lo feo.<sup>25</sup>

Resulta por demás interesante la función correctora y crítica que en su uso artístico tiene asignado lo feo, pues se considera una “manifestación de un nivel superior”, digamos, espiritual.

En cuanto a lo simbólico, Gilbert Durand, plantea la necesidad de diferenciar los términos relativos al imaginario, pues son utilizados indistintamente conceptos como imagen, signo, alegoría, símbolo, emblema, parábola, mito, figura, icono, ídolo, etc., aspectos incluimos en los capítulos 3 y 4. De sus propuestas, aplicamos lo referente a las *alegorías*, a las que clasifica como “signos complejos” que fortalecen sus significados a partir de los respectivos *emblemas*. En ese sentido, Durand señala que “para

22 Valeriano Bozal. *El gusto*. Madrid: Visor, 1999, p. 139.

23 Bozal aclara que las categorías estéticas de que hablamos no deben confundirse con: los principios metafísicos, los principios estilísticos ni los principios perceptivos. Los primeros, se refieren a la “Belleza”, pues constituyen el objeto final de las experiencias estéticas; los segundos se orientan a los recursos personales y de época del artista, que le sirven para lograr la belleza, en este rubro algunos historiadores incluyen los recursos nacionales (“estilos nacionales”); en el tercer caso, dichos principios perceptivos, por analogía, permiten el “pensamiento visual”. Con respecto al pensamiento visual, Bozal lo define como “el modo en que la mente del hombre trata el material cognoscitivo a cualquier nivel”. Ver Valeriano Bozal. *op. cit.*, pp. 139-140.

24 *Ibidem*, p. 140.

25 *Ibidem*, pp. 141-142.

significar la Justicia o la Verdad, el pensamiento puede abandonarse a lo arbitrario, ya que estos conceptos son menos evidentes que los basados en percepciones objetivas”.<sup>26</sup> Así, propone a las alegorías como traducciones concretas de ideas que no pueden captarse de forma simple y les da el sentido de “signos alegóricos”. Vemos en nuestro caso el manejo que Orozco otorga a dichos signos alegóricos a partir de propuestas que rompen con lo establecido.

Por otra parte, identificamos otras temáticas que no corresponden al rubro de alegorías, sino que su estructuración es más compleja; esas producciones son definidas por Durand como “imaginación simbólica” y se presentan cuando “el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible”,<sup>27</sup> en ese sentido establece como elementos predilectos del simbolismo las cosas “no sensibles” y que precisamente esas cosas ausentes o imposibles de percibir son los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia, etcétera.

Aplicamos a los segmentos murales lo que Aby Warburg define como “interpretación cultural de la forma artística”, con base en los preceptos de Panofsky y Gombrich, en cuanto a la búsqueda del sentido profundo de los contenidos temáticos de las obras, que desvelan diversos elementos contextuales y también la manera en que el significado objetivo de los elementos literarios y filosóficos están ligados al contexto cultural.

Otro autor que llama nuestra atención en cuanto al estudio del contexto es Pierre Bourdieu, quien proporciona elementos importantes para el ordenamiento de los factores relativos a la estructura de poder en el campo del arte. De acuerdo con su propuesta, cada área del pensamiento constituye un “campo” (religioso, político, económico, cultural, científico, filosófico, artístico, etc.), en el cual la estructura general se repite; por ello es posible hablar de “leyes generales de los campos”.

Bourdieu señala que “Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pp. 12-13. El autor toma a su vez las definiciones de símbolo siguientes: de A. Lalande: “todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir”; de Jung: “La mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica”.

---

---

*habitus*<sup>28</sup> que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego y de lo que está en juego, etc”.<sup>29</sup> Esta situación es descrita por el autor como algo en constante lucha, porque la estructura de campo es un estado de relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha; en algunos casos, lo que se pretende obtener es el capital que se ha acumulado en las luchas anteriores. Estas reflexiones nos permiten identificar la posible influencia del movimiento armado en México dentro de la plástica orozquiana de temática satírica; los posicionamientos que adoptaron los distintos muralistas ante los mismos cuestionamientos: temáticos, estilísticos, estéticos, etc., y la conformación de una nueva idea de México a partir de la visión de los artistas e intelectuales de la época.

Con base en lo anterior, en el caso del corpus plástico, sostenemos que fue creado a partir de una estructura particular, correspondiente a un eje de tragedia-comedia satírica y que Dioniso está presente en ambos aspectos.

Desafortunadamente –aunque se piense lo contrario–, en la actualidad la obra de Orozco no cuenta con una gran producción de publicaciones. Lo anterior obedece principalmente a los trámites legales a que los interesados se ven sometidos al tratar de obtener autorización de quienes cuentan con los derechos de autor de la obra de Orozco, en particular, en lo que se refiere a la inserción de imágenes; por ello no incluimos ninguna referencia gráfica.

---

28 *El habitus* es un “oficio”, el cúmulo de técnicas, de referencias, es un conjunto de “creencias”.

29 Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou. México: Grijalbo, p. 136.

---



## 1. LA SÁTIRA Y OTROS CONCEPTOS AFINES

“Soy tan sincero como un comediante”.

*José Clemente Orozco*

### *El pintor y su obra*

Los textos publicados sobre los murales realizados por José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria –salvo contadas excepciones que veremos–, tratan la obra del pintor como un bloque, refiriendo sólo datos precisos sobre uno u otro segmento, sin distinguir, a partir de la delimitación de corpus temáticos, las características conceptuales de los mismos.

Los segmentos que adoptan el tema de la sátira o conceptos afines quedan enclavados por lo regular en el apartado de “crítica social” o “falsedades sociales”, sin proponer una categorización conceptual de la que el muralista pudo nutrirse para lograr dicho efecto.

Radicado en la ciudad de México, Orozco se inició en el mundo gráfico antes de la Revolución a partir de sus caricaturas de tendencia desacralizante en diversos periódicos y revistas: *Frivolidades*, *Lo de Menos*, *Panchito*, *El Ahuizote*, *México*, *La Vanguardia*, *El Herald de México*, *El Machete*, *L'ABC*. Tiempo después, al llegar José Vasconcelos a la Secretaría de Educación, Orozco fue invitado a decorar algunos muros del Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria (ENAP) por intervención de José Juan Tablada. De los dos periodos que logró trabajar en ese edificio (1923-1924 y 1926) quedan 29 segmentos murales, aunque si habláramos de metros cuadrados ejecutados,



el trabajo fue mayor, ya que varios temas iniciales fueron sustituidos.

Para muchos de sus estudiosos la influencia de la caricatura en algunas de sus primeras obras es obvia; sin embargo, como se señaló, no se ha identificado el sentido específico que el artista otorgó a dicha producción plástica ni los mecanismos que empleó para producir el efecto satírico.

Existe un texto que aborda, a manera de ensayo, la vena irónica del artista jalisciense; nos referimos al título *José Clemente Orozco. El pintor ironista*,<sup>30</sup> de José Guadalupe Zuno.<sup>31</sup> En él, maneja información a un nivel anecdótico; además, el autor no incluye en su selección de obras “irónicas” de Orozco los segmentos murales de nuestro interés, ni habla sobre el posible origen de dicha temática. La importancia del documento referido radica en que permite confirmar que desde tiempo atrás, en el ámbito local (Jalisco), existía la inquietud por abordar este tema.

La relectura de las obras plásticas obliga a revivirlas desde nuevas perspectivas, al confrontar la idea que se tuvo de ellas en un momento histórico determinado, ya sea el de su producción o uno posterior con una versión actualizada. Lo anterior permite no sólo constatar su posible vigencia, sino observar la obra a partir de nuevas posturas que el análisis de la cultura ofrece en nuestra época. Al respecto, una vez efectuada la revisión, en ninguno de los autores que consultamos identificamos claridad suficiente para considerar su propuesta a manera de estructura firme de la cual asirnos.<sup>32</sup> Por ello rastreamos en otro tipo de lecturas, muchas de ellas ni siquiera relacionadas directamente con la temática de la plástica oroquiana.

Otro de los aspectos en que insistimos se refiere al título de las obras de Orozco, que por lo regular se constituye como indicio para la interpretación; sin embargo, el caso del muralista es particular, pues no gustaba de titular sus obras. Cardoza y Aragón precisa: “Los nombres que da a sus obras, por exigencias de bautismo, son como un número para una simple identificación”.<sup>33</sup> Así, en la mayoría de los casos, Orozco no parti-

---

30 Con respecto a la “ironía”, la definición con la que concuerdan diversos autores y diccionarios remite a la burla específica por medio de la cual se dice lo contrario de lo que se quiere transmitir. La ironía parte de una ignorancia simulada para demostrar la ignorancia real de nuestros interlocutores, Sócrates lo utilizó como método para confundir a los sofistas. Para profundizar en el tema ver Pierre Schoentjes. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.

31 José Guadalupe Zuno. *José Clemente Orozco. Pintor ironista*. México: s/e. 1971.

32 José Guadalupe Zuno, Justino Fernández, Alma Reed, Luis Cardoza y Aragón, Anita Brenner, Jean Charlot, Raquel Tibol, Alejo Carpentier, Esther Cimet, etc., cuyos títulos aparecen en la bibliografía.

33 Luis Cardoza y Aragón. *Orozco. op. cit.*, p. 53.

---

ció en la nomenclatura de sus pinturas.

Un texto fundamental para conocer a Orozco es su *Autobiografía*. En ella identificamos elementos para entender de alguna manera sus creaciones artísticas; entre sus líneas se transparenta una gran capacidad intelectual, su alto nivel cultural y, sobre todo, un sentido del humor peculiar, que se reconoce también en algunas de sus pinturas. No están exentos en este documento sus juegos de contradicciones que, como señala Raquel Tibol: “son propias de su inveterada propensión al humor negro”.<sup>34</sup>

Otro libro indispensable para conocer a fondo a Orozco es el que realizó su hijo, Clemente Orozco Valladares, titulado *Orozco, verdad cronológica*, el cual hoy en día resulta prácticamente imposible conseguir. Ahí, el autor ordena meticulosa y cronológicamente infinidad de documentos imprescindibles para el estudio de Orozco, intercalando en el texto una selección de material epistolario. El documento se complementa a partir de las observaciones y comentarios sobre la forma de ser y el pensamiento del pintor, privilegio de Orozco Valladares, por su parentesco.

Por supuesto que las biografías que se han editado han contribuido primordialmente a la idea que hoy tenemos de Orozco. Justino Fernández presentó en 1942, *Orozco forma e idea* y años más tarde reunió algunos escritos, conferencias y declaraciones en *Textos de Orozco* (1955), que como indicó: “constituyen en conjunto un importante documento para aproximarse al modo de ser y al pensamiento del artista”.

Alma Reed editó su *Orozco* (1955), donde encontramos, además de información sobre toda la obra orozquiiana, referencias fundamentales sobre la segunda estancia del pintor en Estados Unidos; es relevante además porque aparecen imágenes –aunque en blanco y negro–, que no son de fácil localización en otros textos.

También se puede consultar el *Orozco* de Luis Cardoza y Aragón (1959), quien no pudo ocultar su gran admiración por el pintor al describir de forma apologética las vivencias compartidas, el análisis del contexto y de la producción plástica del muralista.

---

34. Raquel Tibol. *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*. México: Cultura/SEP, 1984, p. 18.

---

Por su parte, Raquel Tibol presentó en 1984 *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*, texto que de forma amena, detallada y precisa, narra la vida y describe la producción del muralista a partir del análisis del contexto histórico. Incluye también bocetos que no se encuentran en otros libros y correcciones a datos que erróneamente fueron tratados por otros autores.

Sin duda, los anteriores no son todos los escritos que el pintor jalisciense ha motivado, sólo los más reconocidos que proponen una revisión biográfica.

Otros acercamientos se especializan en periodos o aspectos específicos como es el caso de Dawn Ades (*et al.*), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*; Luis Cardoza y Aragón y Jean Charlot, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*; del mismo Cardoza, *Frescos de Orozco en Dartmouth*; Clemente Orozco Valladares, *Catálogo completo de la obra gráfica de Orozco y José Clemente Orozco. Graphic Work*; Teresa del Conde, *J. C. Orozco. Antología crítica*. Jorge Martínez, en su título *El Orozco de Jorge Martínez*, sugiere que tratará al igual que Fernández, Cardoza, Reed y Tibol, un trabajo biográfico; sin embargo, habla de sus vivencias como auxiliar del pintor durante la ejecución de los murales en Guadalajara; Cristina Pacheco presenta *Orozco. Iconografía personal*, basado en una serie de entrevistas; Antonio Rodríguez Orozco, *pintura mural*; Alejandro Rosas (*et al.*), *Hospicio Cabañas*; Osvaldo Sánchez (*et al.*), *Orozco, en la colección del Museo Carrillo Gil*; o los catálogos de sus exposiciones: Juan José Bremer, *Catálogo de la Exposición Nacional de Homenaje a José Clemente Orozco con motivo del xxx aniversario de su fallecimiento*; Enrique Morales, *Orozco vive* (homenaje pictórico).

En el rubro de los estudios especializados destacamos el libro *Orozco: una relectura*, que la UNAM editó en 1983, con base en el V Coloquio Internacional de Historia del Arte, llevado a cabo como homenaje por el centenario del natalicio del pintor, donde participaron Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Fausto Ramírez, Jacqueline Barnitz, Xavier Moysén, Rita Eder, Jorge Alberto Manrique y Alicia Azuela. Esta publicación dio inicio a una nueva forma de acercarnos a Orozco, sus temas son frescos y han dado pie a nuevas investigaciones. En este mismo rubro ubicamos los trabajos de Renato González Mello: *Orozco ¿Pintor revolu-*

---

cionario? y *La máquina de pintar*; *La zarza rediviva*, de María Inés Torres (et al); José Clemente Orozco. *Pintura y Verdad*; *Murales de la Suprema Corte de Justicia*; *Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Tiempo, Arte y Espacio*, de Carlos Correa y Sofía Anaya, entre otros.

También existen diversas ediciones sobre la temática de los murales o el arte mexicano en general como el de Justino Fernández, *El arte moderno en México*; Laurance P. Hulburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*; María Elvira Mora, *La plástica de la revolución. "Los tres grandes"*; Alicia Azuela, *Arte y poder*; Luisa Fernanda Rico (et al.), *Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso*; Desmond Rochfort, *Mexican Muralists*. En fin, resulta extenso el material que puede consultarse sobre el tema; sin embargo, como se expuso, ninguno de estos autores delimita el conjunto de segmentos de nuestro interés.

---



## El corpus y la sátira

“El diablo, para vengarse del ‘maestro de obras’ envió como mensajera a la carcajada. Bajo la máscara de la alegría fue recibida gustosamente por los hombres ‘hasta que al final, se quitó el disfraz, mirándonos maliciosamente como sátira’. La sátira fue mandada por el demonio y su sonrisa es diabólica”.

*Wolfgang Kayser*

En el referido libro de José Guadalupe Zuno identificamos analogías en cuanto al manejo de algunos elementos relativos al sentido satírico con los que coincidimos, como cuando describe la poca importancia que la Historia del Arte le otorga al estudio de fuentes de corte satíricas: “Por error imperdonable, hijo de un necio afán de menosprecio, la Historia del Arte ha venido ignorando, o, mejor dicho, simulando ignorar, la casi totalidad de la obra de arte inspirada en la ironía, en la sátira, en el humorismo. Cuando mucho engloba todo ello en la denominación genérica de caricatura”<sup>35</sup>

Podemos observar que, en la percepción del autor, cuando los artistas caen en la provocación de adoptar temáticas relativas a la sátira o cualquiera de sus variantes afines, a los historiadores les resulta más práctico definir las bajo la denominación de caricaturas. Lo anterior nos sugiere que ése puede ser uno de los motivos por los cuales las obras que ahora estudiamos merecen pocos comentarios de críticos e historiadores.

El mismo Zuno refuerza esta idea al explicar que sólo cuando se ve obligada –a partir de la ejecución de una pintura de temática humorística por parte de uno de los “grandes pintores”–, la historia del arte estudia esa

---

35. José Guadalupe Zuno. *op. cit.*, p. 9.

producción, pero siempre como si fuera algo de poca monta, “como lamentando que los artistas geniales desciendan hasta cosas faltas de seriedad”.<sup>36</sup>

Ernst Gombrich coincide con la falta de interés que los historiadores serios otorgan al estudio de documentos relativos a caricaturas.

Pero los historiadores, a su vez, piensan que tienen documentos más importantes y más significativos que estudiar en los papeles oficiales y discursos de una época, y suelen dejar las viejas caricaturas a los compiladores de historias populares ilustradas, donde esos monigotes toscos y a menudo enigmáticos se codean incómodamente con retratos, mapas y representaciones de festivales y asesinatos.<sup>37</sup>

En el caso de Orozco, la relación que establecen algunos autores de la obra que nos ocupa entre pintura y caricatura permite retomar ambas posturas críticas de Zuno y Gombrich, y percatarnos de que nos enfrentamos a un material que, si bien es sugerente, tiene tintes que pueden considerarse marginales por algunos y en consecuencia poco estudiados.

Con respecto al concepto de ironía, Zuno establece que “se ve relegada como hija adulterina, como hijastra, como adoptiva”,<sup>38</sup> mientras que en lo que concierne a las caricaturas de Orozco, destaca sus “tintes de tragedia”, recordando que “Las líneas irónicas y mordaces de los dibujos de ayer se amoldan, casi ocultas, al compás fúnebre de la muerte. Heridos contorsionados, cadáveres crispados, restos humanos confundidos en montones con los de las bestias, todo bajo el luto negrísimo de los zopilotes”.<sup>39</sup> Como podemos ver, el límite entre la tragedia y –en este caso–, la ironía es casi nulo, ambos elementos deambulan en las mismas imágenes, lo que resulta interesante, porque Zuno correlaciona la tragedia con la comedia.

Con respecto a los murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, sólo encontramos del autor la siguiente referencia:

Sus retratos, los murales de la Escuela Preparatoria de México, el de *Sanborn's* y del Hospicio de Guadalajara y algunas otras de sus obras, no

---

36. *Ídem*.

37. Ernst Gombrich. *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre teoría del arte*. Trad. José María Valverde. Madrid: Debate, 1998, p. 127.

38. José Guadalupe Zuno. *op. cit.*, p. 10.

39. *Ibidem*, p. 40.

---

---

dejan lugar a duda, y los bocetos de estudio que por millares nos dejó, son testimonio de sus capacidades. [...] En las mencionadas primero, se ve efectivamente un propósito pictórico-formalista que sobresale como principal expresión, a pesar de que las excelencias de la factura propiamente dicha, no serán nunca para él de primera importancia. Pero sí se reconocerá que pueden y deben ser consideradas como Pintura Seria, o Gran Pintura... sin perjuicio de que allá, muy escondida, también descubriremos a la eterna sátira, a la ironía que se aúna con él en su espíritu, como connaturalizadas.<sup>40</sup>

Estas reflexiones no profundizan en la categorización que pretendemos, pues sátira e ironía se aplican indistintamente sin otra explicación que el conocimiento –en ocasiones confuso o insuficiente– que tenemos ya del significado de ambos conceptos.

Recordemos que después de la revolución mexicana tanto Roberto Montenegro como Diego Rivera iniciaron hacia 1921 el periodo muralista: el primero con el tema *El árbol de la vida* en el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo (anexo a la Escuela Nacional Preparatoria) y el segundo, con el tema *La creación*, en el Anfiteatro “Simón Bolívar”, ambos invitados por José Vasconcelos. Después llegarán José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Jean Charlot y Fermín Revueltas, quienes imprimirán en los muros sus obras con mayor o menor éxito, dependiendo de las habilidades que vayan adquiriendo.

Como señala Fausto Ramírez, esos primeros trabajos fueron un “verdadero laboratorio” en cuanto a técnica y temática. También coincidimos con Justino Fernández en que al menos en el caso de Orozco puede afirmarse que fue distinto a los otros, pues ya traía consigo una madurez estética y formal suficiente para desarrollar los murales:

Orozco hizo sus primeros intentos como pintor mural, contando ya con una rica experiencia en cuanto al dibujo y otras disciplinas que manejaba con habilidad. No se dejó arrebatar, como otros de sus compañeros, por el entusiasmo político del momento, sino que recurrió a los temas mitológicos, religiosos o simbólicos, inspirado en las obras de pintores renacentistas,

---

40. *Ibidem*, p. 55.

---



por eso es patente el italianismo que muestran sus primeros trabajos, ya que trataba de aprovechar aquellas experiencias.<sup>41</sup>

Sin embargo, curiosamente la mayoría de los murales realizados por Orozco de corte mitológico, simbólico y religioso de la planta baja de la Escuela Nacional Preparatoria entre 1923 y 1924 fueron sustituidos o modificados entre 1925 y 1926. Así que, finalmente –desde nuestra perspectiva–, Orozco sucumbió al “entusiasmo político del momento”.

Quizá uno de los motivos sobre el cambio de temática se da a partir de que gradualmente se van asentando los preceptos del “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” de 1923, entre los que se destaca la función social de la pintura mural, además de otras influencias identificadas que veremos en otros apartados.

Por su parte, Justino Fernández no describe o analiza detalladamente nuestros segmentos, lo que sugiere que sólo, a los temas que le estimulan más dedica algunos renglones. Por ejemplo:

Tenemos que mencionar ahora ‘El banquete de los ricos’ porque en ese mural Orozco volvió a su primitivo género, el satírico, y por eso hay que considerarlo junto con los temas del primer piso del patio de la Preparatoria. El dibujo en este paño es vigoroso; el colorido violento está en consonancia con la escena, en que los trabajadores se pelean mientras los ricos disfrutan de manjares y placeres; la composición, formada de dos secciones, superior e inferior, resulta original, y todo el conjunto satíricamente dramático, por el contraste de los dos tipos de vida. ¿Es posible llamar a estas pinturas género caricaturesco? Si nos atenemos a lo anteriormente expresado, no puedo pronunciarlo en favor de la idea. Prefiero llamarlas satíricas por la ironía que muestran en los temas, por la exhibición despiadada que el artista ha hecho de la realidad. Son expresiones artísticas que se encuentran en ese límite difícil de definir –entre caricatura y pintura– que puede observarse en las manifestaciones del arte moderno. Para los que sólo ven el tema superficialmente, pretenderán quizá emparentar esas pinturas con la caricatura, pero si se ha de ver el fondo y considerarlas como expresiones de un gran arte, no hay tal, son libertades que el pintor se ha permitido cuando le ha venido en gana y tienen además el interés de ser intentos serios de incorporar a la pintura mural,

---

<sup>41</sup> Justino Fernández. *Orozco. Forma e idea*. México: Porrúa, 1945, p. 33.

---

tipos clásicos en el arte lírico o la plástica popular; representan la expresión más íntima y caprichosa del artista.<sup>42</sup>

En este sentido, el comentario de Justino Fernández sirve de ejemplo para ver la independencia que reconoce en Orozco al expresarse de manera íntima y caprichosa a partir de un esquema “satíricamente dramático”, además del uso combinado de los conceptos sátira e ironía. Por otra parte, Alma Reed, en su *Orozco*, describe puntualmente la vida del pintor durante su segunda estancia en los Estados Unidos (1927-1934), planteando la dificultad para discutir con él asuntos “sublimes” al recordar que “Prefería dar su opinión con el pincel. Eludía con cierta gracia sostener una conversación formal y derivaba a lo humorístico”.<sup>43</sup> No debe sorprendernos este comentario, ya que cuando revisamos la forma de escribir su *Autobiografía*, el muralista recurre constantemente a diversas formas de humor.

Algunos autores que tratan sobre el periodo inicial del muralismo establecen la posible influencia de Vasconcelos en la elección de los temas que abordaron los pintores. Reed relata lo que en una ocasión le dijo José Vasconcelos:

Orozco era el único de los pintores muralistas que nunca le consultaba acerca del tema, que nunca buscaba su consejo o aprobación, sino que se iba por su propio camino, ‘en completa independencia’, como si ‘el edificio fuera muy suyo, y su único compromiso fuera con el futuro’. [...] Orozco fue el único de los pintores que nunca me aduló en los días de poder, y el único que me fue leal a través de todos mis años de exilio y de desfavor político”.<sup>44</sup>

Esta reflexión permite ver el carácter independiente del pintor y la relación de respeto mutuo que mantuvieron ambos personajes, aspecto que servirá cuando veamos el contexto sociocultural. Una de las referencias de Alma Reed sobre el segmento que ella denomina Dios Padre –que identificamos como *El Padre eterno*–, después de relacionarlo por la búsqueda de justicia con la serie *Casas de llanto*, refiere: “insiste audazmente en que la justicia debe extenderse hasta la valoración de la divinidad por el hombre”.<sup>45</sup> Como vemos, la autora no hace mención a lo satírico, humorís-

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 45

<sup>43</sup> Alma Reed. *Orozco*. Trad. Jesús Amaya Topete. México: fce, 1983, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 203.

tico, sarcástico o irónico de la obra plástica, sino que exalta el humanismo en Orozco.

Otra de las reflexiones de Reed –basada en una anécdota–, se refiere a la invitación que le hicieron de asistir a una kermés de beneficencia en el patio de la Preparatoria para atender un puesto de limonadas:

Repentinamente vi un número de mujeres, miembros, se me dijo, de la Sociedad de Damas Católicas, formadas en filas beligerantes y marchando directamente hacia el tablero *Maternidad* de Orozco, que ellas erróneamente llamaban la “Virgen desnuda”. Al llegar a su meta, las mujeres, acompañadas por estudiantes, sacaron sábanas, telas y hojas de palma –con un surtido de alegres decoraciones originalmente destinadas al motivo de la caridad–, y las clavaron hasta cubrir la majestuosa concepción del artista sobre la maternidad, fresco, digno de cualquiera de los maestros italianos.

En ese momento, yo desconocía el trasfondo que alentaba aquel acto vandálico. No sabía que un día o dos antes de la fiesta unos representantes de la Sociedad de Damas Católicas habían ido a ver a Orozco y lo habían conminado a quitar su “indecente” obra. Cuando él les explicó que esto sería completamente imposible por la naturaleza duradera de la pintura al fresco, lo amenazaron con expulsarlo de los muros y airadamente llevaron su queja a las autoridades escolares.<sup>46</sup>

Como respuesta a esta acción, el muralista realizó en el primer piso del mismo recinto el segmento conocido como *Las fuerzas reaccionarias*, en el que representó a las altaneras mujeres pisoteando a unos mendigos guiadas por un hombre de apariencia invidente.

En este caso, la autora no hace mención de la “forma” o “género” crítico satírico que utiliza el pintor para acentuar la actitud de los ricos. Tampoco indica que la lectura o interpretación que dichas damas hacían de la obra mural estaba condicionada por las características formales particulares de la obra. Ciertamente, la figura de la “maternidad” que Orozco ofrece, está creada a partir de una tópica (Curtius) recurrente utilizada en la historia del arte para representar a las madonas o el tipo textual de la “Virgen y el niño”, lo cual, debido a la desnudez del personaje materno,

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 16.

---

involucra un fenómeno de subversión del tópico tradicional (medieval, renacentista y barroco).

Las implicaciones de esta apropiación iconográfica podrían ser percibidas como lo fueron en el contexto específico de su recepción: una parodia que erotiza la figura “virginal” y casta de la madre, difundida por la tradición judeo-cristiana. Lo anterior se produjo debido al desconocimiento del público de la tradición clásica grecolatina recuperada por Orozco, para confrontar los paradigmas que la historia formula de lo sagrado y lo profano.<sup>47</sup>

Luis Cardoza y Aragón, por su parte, habla del sentido social en la obra de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria: “Pintar los corredores de la Preparatoria, por ejemplo, en donde empezó como muralista (1922-1927) [sic],<sup>48</sup> presentaba graves problemas hasta por las condiciones arquitectónicas. Es el primero en llevar a los muros una pintura con directa temática social: el primero, y con las concepciones más grandiosas. Por él expresa el dolor del harapo y el mendrugo, del peón vestido de manta”.<sup>49</sup>

---

47 Con respecto a este segmento mural, en José Clemente Orozco. *El Orfeo mexicano*, determinamos que la obra debería reconocerse como *Dioniso niño y sus bacantes*, donde Orozco recupera la desnudez que es un elemento importante dentro de la iconografía grecolatina clásica, lo que constituye un indicio de la tradición a la que se adscribe el tema desarrollado en la obra orozquiana. De igual forma, los grandes maestros del fresco del renacimiento desnudaron a las figuras bíblicas (Adán, Eva, etc.), Orozco antepone una imagen de la maternidad que proviene de una tradición clásica, a la figura más conocida y emblemática de dicha representación: la Virgen con el niño, lo cual resultaba tan subversivo como una parodia o una herejía, en un contexto de recepción marcado por una tradición cultural judeo-cristiana, y podría producir, incluso, un efecto humorístico para quien percibiera dicho fenómeno, en tanto que ponía en evidencia fuentes de que se había nutrido la iconografía judeo-cristiana, hecho que ha sido ignorado por la crítica y los estudiosos de la obra de Orozco. Dentro de las fuentes de que hablamos, podemos mencionar la figura del demonio, un ser con patas de cabra, que fue creada a partir de la figura de los sátiros griegos, mientras que la emblemática de Cristo: las uvas, el vino, fue creada a partir de la emblemática de Dioniso; además de que se recupera el tema de la resurrección, el tema del banquete con el cuerpo de dios sacrificado, la idea del hijo del Dios padre que es victimado, etc. Recordemos que en ciertos periodos la iconografía cristiana era una tradición no visual por el rechazo a las imágenes como signo de idolatría, que prevaleció en el periodo paleocristiano y dominó en la tradición judía; por lo que la tradición cristiana posterior debió nutrirse en lo visual de las fuentes del pasado pagano. Ante estas reflexiones, dudamos de que esto fuera ignorado por un pintor como Orozco que conocía la tradición clásica grecolatina.

En otras palabras, Orozco ponía en evidencia el fenómeno de mojiatería que prevaleció al recuperar la tradición clásica, pues se había convertido a una diosa-madre en una “virgen”, en una mujer “casta y pura”; cuando en la tradición clásica la diosa-madre era un emblema terrenal, símbolo de la fertilidad, de la abundancia, de ahí que Orozco le da un tipo somático barroquisante (robusto, generosos), en contraste con la imagen casi infantil y etérea de la Virgen cristiana. Sobre este tema de iconografía pagana en la tradición iconográfica cristiana, entre otras obras, podemos citar: André Grabar. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1979. núm. 49.

48 Aquí observamos un ejemplo de lo que señalamos al inicio, sobre el considerar la producción de la Escuela Nacional Preparatoria como un bloque, el error en este caso corresponde tanto a la fecha de inicio como a la de conclusión de la segunda intervención de Orozco en dicho recinto, que en realidad es 1923-1926.

49 Luis Cardoza y Aragón. *op. cit.*, pp. 124-125.

En este caso, Cardoza no hace referencia a la temática de los segmentos murales sustituidos; se concentra en exaltar la vocación social del pintor. Líneas más adelante destaca el elemento satírico de los dibujos de Orozco y lo compara con las obras del segundo piso: *Las soldaderas o Revolucionarios, La familia, La despedida, Trabajadores, Bendición, Sepulcrero y Mujeres*, que remiten efectivamente a imágenes de la revolución: “El tema, el mismo de siempre; la vida de México, las luchas de México”.<sup>50</sup>

El mismo autor destaca el sentido picaresco y el valor de la sabiduría popular, pero como en todos los casos descritos con anterioridad son juicios de valor, no tienen un soporte teórico.

En la Escuela Nacional Preparatoria está su sencillez más severa, lo inexorable de su sentido picaresco y su truculencia refinada por la sabiduría popular. De golpe, hizo añicos en México la escala de valores. Su pintura mural modifica después su técnica y su expresión se singulariza más; retoca con violentas pinceladas, latigazos de color, aunque no siempre alcance la intensidad desnuda de lo mejor en la Escuela Nacional Preparatoria. Su dibujo se torna cada vez más hondo, libre y preciso.<sup>51</sup>

Otro texto que aborda el tema es *Ídolos tras los altares* de Anita Brenner, que describe esa dualidad en la obra de Orozco en cuanto a lo dramático y lo burlesco, contrastado como la tragedia y la farsa:

Es comparable a Goya en su soledad y su grandeza, en su gusto por la burla y en una serie de dibujos y pinturas de mujeres jóvenes y escenas de guerra; pero su burla es todavía más dolorosa, y su mismo sentido del drama, que es el eje de su trabajo, lo coloca más cerca de Posada y Daurier, con quienes ha sido comparado también. [...] Orozco es un maestro del contraste. Sus emociones y expresiones se plasman en la antítesis de lo blanco y lo negro, su visión es o tragedia absoluta o farsa completa, resultando la totalidad de su trabajo un péndulo relampagueante. Este pintor afirma, niega, reafirma y niega de nuevo, extrae y revela la verdad y la belleza en constante tortura: tiene el hábito del sufrimiento.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>52</sup> Anita Brenner. *Ídolos tras los altares*. p. 309.

---

En este caso, Brenner establece que en Orozco no hay mezcla o yuxtaposición entre tragedia y farsa, sino la adopción pendular de cualquiera de ellas, aspecto que consideramos equívoco, pues, por citar sólo un ejemplo, podemos remitirnos al segmento de *La libertad*, donde la representación es una farsa de los elementos que deben distinguir a dicha alegoría, pero el impacto visual resulta tan fuerte, que la imagen se convierte en trágica.

Jean Charlot, quien al igual que Orozco inició su producción mural en la Escuela Nacional Preparatoria, habla de la labor interna que desarrolló Orozco mientras Diego Rivera y otros habían empezado a trabajar. Se remite a las caricaturas para explicar el sentido crítico de sus obras, al destacar que la inactividad de Orozco durante un año y medio, mientras los otros ya realizaban sus murales, fue sólo aparente: “Cínico en un principio, y rápido en insinuar que los muros, y especialmente las escaleras, no eran lugares adecuados para una pintura, reflexionó sobre el problema mural el tiempo suficiente para desarrollar una solución tentativa, mucho antes de tocar el muro con el pincel”.<sup>53</sup>

Con respecto a los segmentos que nos interesan sólo hace una mención sobre *El Padre eterno*:

En la escalera principal, Orozco pintó en la pared y el techo tres variaciones sobre el tema de San Francisco, los que junto a Cristo destruye su cruz, constituyen un impresionante y positivo acto de fe. Su preocupación por los temas religiosos no fue siempre tan reverente; pero hasta el distorsionado Padre eterno (Jehová de los ricos y de los pobres), que se encuentra en el segundo piso, sosteniendo un globo terráqueo en lugar del globo del universo, llamando a los ricos al cielo y llevando a los pobres al infierno, sería una representación sin sentido en un hombre sin fe.<sup>54</sup>

Tampoco estas referencias nos ayudan a sistematizar la información para obtener una categorización de los elementos que constituyen en Orozco las formas de humor. Raquel Tibol exalta el sentido humorístico orozquiano, aunque no precisamente se refiere a los murales del primer piso de la Escue-

<sup>53</sup> Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Trad. María Cristina Torquillo Cavalcanti. México: Domés, 1985, p. 262.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 272-273.

la Nacional Preparatoria, sino a la caricatura, pero al menos reconoce sin rodeos que lo satírico y lo humorístico son evidentes en el pintor: “Orozco fue no solamente cruel sino truculento. Sabio y sutil, él sabía cómo exhibir el aspecto más ridículo y llamativo del político que en México, como en todo el mundo, es un excelente blanco para la sátira y el buen humor. Subrayando únicamente los caracteres físicos de su víctima, Orozco era feroz e inexorable”.<sup>55</sup>

Otra opinión que destacamos es la visión de Alejo Carpentier, quien se impactó durante su visita a la Escuela Nacional Preparatoria, él describió diversos segmentos en una narración continua:

Separándonos de este eje de la composición general, donde se alcanzan figuras llenas de nobleza y vigor –como la del Obrero–, las figuras adquieren un extraño carácter, trágico y a la vez burlón, participando en una gigantesca supercaricatura, preñada de crueldad, que traza toda una Danza macabra de la vida mexicana actual, con sus momentos patéticos, con sus intensos conflictos. [...] Y aparece entonces un Jeovah [sic] ventruado y con cara de idiota, sentado en su trono de nubes, recibiendo los favores de burgueses endomingados como los del Aduanero Rousseau, mientras indios humildes, con sus mujeres y niños, son rechazados por una milicia diabólica. Más abajo vemos obreros acuchillándose ferozmente con sus herramientas, bajo las miradas complacidas de los elegantes comensales de una orgía burguesa, instalados ante una mesa guarnecida de vinos y mujeres... Después es ‘la eterna víctima’, el indio, dejándose engañar por un falso apóstol, vestido con burdo sayal... que deja entrever los eslabones de una pesada cadena de oro. Y alternando con los frescos, cubriendo los menores espacios de pared, aparecen sencillas composiciones decorativas, de un simbolismo sarcástico: manos rudas que dejan caer monedas en un cepo de iglesia, mientras otra mano, fina, ensortijada recoge esas monedas debajo...<sup>56</sup>

Sólo rescatamos la coincidencia con las observaciones de Zuno y Fernández en cuanto a la presencia de elementos opuestos pero complementarios, es decir, los trágicos y burlescos.<sup>57</sup>

---

55 Raquel Tíbol, *op. cit.*, p. 72.

56 Alejo Carpentier. *Crónicas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, pp. 40-50.

57 En la tradición clásica, toda tragedia se representaba acompañada por alguna obra humorística, sobre todo a partir de la producción de Sófocles y más claramente con Eurípides. Es decir, que desde el pasado ambos elementos se han desarrollado juntos.

---

Uno de los acontecimientos importantes cuando Orozco se encuentra pintando en la planta baja de la Escuela Nacional Preparatoria, como se dijo líneas atrás, es el “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” de 1923.<sup>58</sup> Al respecto, Esther Cimet señala:

Por su parte, Orozco, después de ensayar con maternidades y cristos y con la yuxtaposición de planos espaciales (1923), retoma su ácida caricatura periodística para trasladarla a los muros: *El padre eterno*, *Las fuerzas reaccionarias*, etcétera (1923-1924), y corrige después sus primeros murales sobrepintándolos como *La trinchera*, *La huelga*, *Destrucción del viejo orden*, y *Trinidad revolucionaria*.<sup>59</sup>

En este caso vemos cómo Cimet establece una analogía entre los murales y la caricatura periodística, aspecto con el que coincidimos en cuanto a su sentido crítico.

Quizá es Cardoza y Aragón quien más exalta la obra orozquiana, y es esa misma forma de escritura la que impide que consideremos su lectura o propuesta como un sustento viable para nuestros propósitos. Por ejemplo, cuando señala que Orozco “es el pintor más importante que ha dado América... En él se suman las cualidades parciales de los demás. Su naturaleza es la más rica de todas, la más compleja y la más completa, ordenada con rigor y servida por acabada sabiduría del hombre y del artista”.<sup>60</sup>

Definitivamente creemos que Orozco fue un gran pintor y que su producción artística trasciende las fronteras no sólo hacia toda América, sino al resto de los continentes. La importancia de su crítica radica, al igual que el resto de los textos revisados, en que habla sobre la percepción de las obras que seleccionamos en un momento histórico preciso, ya que gran parte de los documentos presentados corresponden a los contemporáneos del pintor, al mismo tiempo que difunden la obra de un destacado artista entre un público más amplio que el de los especialistas.

Cardoza, a nuestro juicio, se deja llevar apasionadamente por la

---

58 Esther Cimet señala que el “Manifiesto” se hizo del conocimiento del público como un volante el 9 de diciembre de 1923, y que se relaciona con la sublevación de Adolfo de la Huerta que, en términos políticos, fue un gran acontecimiento. La acción obliga a los miembros del Sindicato de Pintores a tomar partido y reafirmar su postura artística.

59 Esther Cimet Shojet. *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*. México: UAM, 1992, pp. 54-55.

60 Luis Cardoza y Aragón. *Pintura mexicana contemporánea*. pp. 273-278.



amistad que sostuvo con el pintor, y sus comentarios exaltados se constituyen en material de sentido informativo. Fue un personaje singular que se vio influenciado fuertemente por algunas imágenes de nuestro país,<sup>61</sup> que podemos identificar tanto en su poesía como en sus ensayos y que aparecen como una nueva temática alusiva a la época prehispánica y la conquista, entre otros aspectos de nuestra nacionalidad.

Cardoza, conocido como “El más mexicano de los guatemaltecos o el más guatemalteco de los mexicanos”, antes de arribar a nuestro país, como señala Rodolfo Mata Sandoval,<sup>62</sup> maneja en sus escritos un corte cosmopolita y en cierta forma moderno romántico: “retórica de vanguardia”.<sup>63</sup> Cardoza, a diferencia de otros autores que toman el camino de la politización de sus discursos (Rivera, Siqueiros, etc.), adopta una visión humanista como la de Orozco al exaltar temáticas universales de corte clásico; un ejemplo de ello es el personaje de la mitología grecolatina que ambos aluden: Dionisio.

---

61 Identificamos otros elementos de la relación Orozco-Cardoza, en Sofía Anaya Wittman. “Orozco y Cardoza: ¿crónica de un distanciamiento? en *Revista Estudios Jaliscienses*, núm. 48, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, mayo 2002, pp. 36-55.

62 Rodolfo Mata Sandoval. Presentación del libro *Luis Cardoza y Aragón*. Obra poética. México: fce, 1997. “Soledad” (1939) y “Arte poética” (1973).

63 Lo anterior se puede corroborar a partir de contrastar sus poemas de 1924 a 1932: “Luna Park”, “Maelstrom”, “Dibujos de ciego”, “Elogio a la embriaguez”, “Quinta estación” y gran parte de “Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo” (en los que se observa de forma general una temática universal que gira en torno a Dante y los héroes de la mitología grecolatina: el Ave Fénix, Diana, Venus, las vestales, etc.), con “Entonces sólo entonces...”

---

## *La Academia de San Carlos*

“Pero el pintor debe ante todo hacer de su propia divinidad un espectáculo y, así los cuadros que expone a la admiración de los hombres conferirán a ésta la gloria de ejercer también y momentáneamente su propia divinidad”.

*Guillaume Apollinaire*

Uno de los aspectos determinantes para la ejecución de una obra es el contexto en que ésta se realiza, incluyendo las posibles presencias nacionales y extranjeras. Por tal motivo, identificar la situación de los movimientos artísticos, sus actores y, sobre todo en este caso, las lecturas de las que José Clemente Orozco pudo nutrirse, permiten ubicar sus influencias para establecer correspondencias, intertextos o paralelismos.

Enfatizamos la importancia de las lecturas del pintor por dos aspectos: primero, la revisión de su correspondencia, su autobiografía y de diversos escritos que se publicaron con respecto a su pensamiento y obra, mismos que consignan su interés en autores específicos y en donde se aprecia la recomendación por parte de algunos amigos de ciertos textos en particular; en segundo término –que en cierta manera se relaciona con lo anterior– porque el pintor se desarrolló dentro del ámbito intelectual de la generación del Centenario, que buscó en diversos autores opciones de ruptura ante el anquilosado positivismo.

Esta breve revisión de contexto tiene por objeto sentar las bases para la selección de autores y textos relativos a la sátira y términos afines a partir del mundo griego, ya que resulta imposible rastrear la biblioteca

---

de Orozco y verificar sus preferencias. Él nunca tuvo apego a las cosas materiales y sus libros se encuentran hoy repartidos entre sus herederos, por lo que el intento por obtener información en ese sentido resultó inútil.

La búsqueda de material se basa en la tradición clásica por la gran difusión que tuvieron estos autores en el ámbito nacional, tanto a principios del siglo XX como en la etapa posrevolucionaria; sólo hay que ver las múltiples referencias que los ateneístas hacen de ello y revisar las publicaciones en torno a los clásicos griegos por parte de la UNAM y de la editorial Porrúa.

Por ejemplo, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien después se convirtió en el líder del grupo ateneísta, escribió en 1906: “Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos, a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón que fue nuestro mayor maestro...”;<sup>64</sup> mientras Claude Fell señala sobre el mismo aspecto: “El sistema estético de Vasconcelos exalta igualmente lo que Pedro Henríquez Ureña llamó ‘la cultura de las humanidades’. Como Alfonso Reyes o Antonio Caso, José Vasconcelos profesa una verdadera veneración a la cultura clásica”.<sup>65</sup>

Estas referencias, entre otras más, nos sugieren que Orozco, al igual que los ateneístas y varios pintores contemporáneos, se nutrió de las mismas fuentes clásicas, interesándose y ocupándose en aplicar esos conocimientos en sus obras plásticas.<sup>66</sup> Ya Fausto Ramírez anticipó esta situación difícil de demostrar, dado el carácter hermético de Orozco:

No tengo noticias de si Orozco leyó a Caso [...] Tampoco consta que Orozco haya leído la obra de Vasconcelos [...] Orozco guarda total silencio en sus escritos.

Sin embargo, en el contexto de la tradición o tradiciones artísticas en que Orozco se formó es factible encontrar preocupaciones fundamentales que pueden

---

64 Pedro Henríquez Ureña. “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”, en *Revista Savia Moderna*. México, 1906, p. 207.

65 Claude Fell. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*. México: UNAM 1989, p. 390.

66 Llama nuestra atención que los ateneístas y particularmente Vasconcelos, cuando conforman el proyecto de identidad nacional, no incluyan de manera significativa elementos de la cultura prehispánica, sino de la cultura clásica y también de textos orientales. Recordemos que Vasconcelos manda editar las *Lecturas clásicas para niños* (1924), en donde podemos observar una variación de temas (*La iliada*, *La odisea*, *Prometeo*, *Orfeo*, *Deméter o Ceres*, *El antiguo testamento*, *Leyendas del lejano oriente*, *El ramayana*, *La leyenda de Buda*, *El Kata Upanishad*, *El Cid*, *Don Quijote*, *Parsifal*, *El rey Lear*, etc.), y muy poco material dedicado a América, su descubrimiento, la conquista y la Colonia.

---

dar cuenta de las coincidencias o afinidades entre su pensamiento y el de los ateneístas, y en particular entre la cosmovisión y el estilismo místico que todos ellos parecen compartir.<sup>67</sup>

José Clemente Orozco estudió en los primeros años del siglo xx en la Academia de San Carlos, sobre cuya fundación señala Jaime Cuadriello, “no fue strictu sensu un mero desplante reformista de la corona borbónica para imponer el rectorado del ‘buen gusto’, ajeno del todo a la cultura criolla del virreinato”.<sup>68</sup> Sino, como describe Justino Fernández, su fundación se vio motivada por razones de “buen gobierno” como se esperaba de los tiempos de la “ilustración”, aunque en algún momento llegó a considerarse un “error político”<sup>69</sup> por buscar su independencia de la de España, a pesar de que los planes de estudio eran semejantes y de que había varios profesores españoles como es el caso de Pelegrín Clavé.

La Academia motivó en los estudiantes: “una conciencia de corte historicista de pretensión universal, purista, fincada en la filosofía moral, y, en consecuencia, el estudio y la evocación de la antigüedad tenía en perspectiva no sólo establecer un paradigma estético sino también constituirse en maestras de una nueva cultura moral: el ejemplo como virtud”.<sup>70</sup> Es lo observamos en colecciones cuya estética, temáticas y técnicas son similares, como es el caso de algunas de las obras de maestros y alumnos de la institución, expuestas hoy en el Museo de San Carlos, particularmente en las obras previas a la lucha armada. En el caso de Orozco, la producción de temas mitológicos y alegóricos, al exhibir las debilidades y fortalezas del ser humano, nos remite al sentido universal de “corte historicista”, sólo que la estética propuesta por él se expone en algunos casos, a partir de su satirización, es decir: “el ejemplo como virtud”, motivando al espectador a no caer en esos esquemas para no verse retratados de esa manera.<sup>71</sup>

En México, al igual que en Europa, el neoclásico y el romanticismo

67 Fausto Ramírez, et al. *Orozco. Una relectura*. “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”. México: unam, 1983, pp. 69-70.

68 Jaime Cuadriello. “Los umbrales de la nación y la modernidad de sus artes: criollismo, ilustración y academia”, en Esther Acevedo (Coordinadora). *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México: conaculta, 2001, t. i, p. 24.

69 Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*. México: unam, 1993, t. i, p. 2.

70 Jaime Cuadriello. op. cit., pp. 24-25.

71 Renato González Mello habla sobre la recurrencia de Orozco a los temas históricos; al igual que Cardoza y Aragón y Jorge Cuesta, en su afán, por clasificarlo de alguna manera, lo definen como clasicista. Ver, pp. 349 y 242, respectivamente, en Renato González Mello. *La máquina de pintar*. México: unam, 2008.

van de la mano durante un tiempo; después vendrán algunas influencias de las vanguardias europeas, entre ellas el “modernismo”. Justino Fernández señala sobre esta última tendencia: “El Modernismo es justamente una exageración de lo moderno y lo más radicalmente novedoso del tiempo; significa un cambio profundo en el hombre, que se expresa en el arte en formas antitradicionales”.<sup>72</sup>

Podríamos esperar que, en la Academia, la temática y forma expresiva adoptadas por los artistas mexicanos antes de la revolución se presentara sólo mediante el apego a los lineamientos académicos; sin embargo, en la realidad fue también en dicha institución donde las vanguardias daban frutos. Como recuerda Orozco, la situación no era del todo armónica entre sus alumnos y no todos compartían las mismas inclinaciones, prueba de ello es el desacuerdo entre los románticos y los modernistas representados por el Dr. Atl y Julio Ruelas: mientras el primero “traía en las manos el arco iris de los impresionistas”, el segundo pintaba “cadáveres, sátiros, ahogados, fantasmas de amantes suicidas”.<sup>73</sup>

No debe extrañarnos la postura de Ruelas, pues se formó durante algunos años en la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe en Badem, Alemania. Una de las notas póstumas, resume la personalidad del artista:

Siempre de negro hasta los pies vestido, como dice del retrato de Velázquez el verso del poeta; siempre vestido de huraña melancolía, diremos nosotros, como presintiendo la vecindad de la muerte, oculta en los pliegues de un destino cruel, pasó Ruelas por el arco triunfal de sus 36 años, para desplomarse en la noche, en una noche prematuramente asesina, cuya traición no tuvo piedad de la hermosura de la juventud ni del valor de la inteligencia creadora.<sup>74</sup>

Recordemos que muchos de los pintores mexicanos que se formaban oficialmente en la Academia de San Carlos eran becados por el gobierno de Porfirio Díaz para estudiar en el extranjero (Diego Rivera, Roberto Montenegro, Francisco Goitia, Gerardo Murillo, Julio

---

72 Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México*. op. cit., p. 203.

73 José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México: Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, Cultura/SEP, 1983, p. 19.

74 Marisela Rodríguez. *Julio Ruelas. Una obra en el límite del hastío*. México: CONACULTA, 1997, p. 9.

---

Ruelas, etc.), residiendo en España, Francia, Italia o Alemania.

Estas reflexiones sobre la copresencia de diversos estilos plásticos, aunados a las características específicas de nuestro país en cuanto a la convivencia criolla y mestiza con la del indio, así como la tradición religiosa y el deseo de ser modernos, dan paso, de acuerdo con las reflexiones de Justino Fernández, al eclecticismo, como lo resume en las siguientes líneas: “El ser ecléctico era estrecho y se abrió paso a un franco liberalismo, que permitió hablar en términos románticos de ‘nuestra adorable religión’”<sup>75</sup>

En los momentos en que se ejecutan los primeros murales, enclavados en el periodo de la posrevolución mexicana, surge un actor determinante: José Vasconcelos, nombrado rector de la Universidad de México por el presidente Álvaro Obregón en 1920, desde donde creará la Secretaría de Educación.

Vasconcelos concibió un ambicioso proyecto de mitigación del analfabetismo por medio de las Misiones Culturales, incluyendo además la intención de conformar nuestra “identidad nacional”, proyectos que contrastaban totalmente con el sentido marginal que se le dio durante el periodo del porfiriato al sector de la educación pública.

Dentro del proyecto de conformación de nuestra “identidad nacional”, el ministro de Educación rescató la intención que tuvieron los alumnos de la Academia de San Carlos, once años atrás durante los festejos del centenario de la Independencia, de tomar los muros de los edificios públicos para desbordar su potencial creativo a la manera renacentista. Claude Fell describe la estética inicial del muralismo, al precisar que “los primeros murales pintados por Diego Rivera y José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria reflejan todavía la influencia de la pintura Italiana del Renacimiento o de la estatuaria antigua”.<sup>76</sup>

La idea inicial del grupo consistió en rescatar el concepto de las “Biblias pintadas” para enseñar al pueblo por medio de imágenes. Sin embargo, el efecto no fue el esperado, pues los campesinos y obreros no creían que sus labores fueran motivo de creación artística, como lo consigna

---

75 Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. op. cit., p. 207.

76 Claude Fell. op. cit., p. 390.

---

### Orozco en su Autobiografía con franca agudeza:

El arte proletario consistía en pinturas que representaban obreros trabajando y que se suponían destinadas a los obreros. Pero eso fue un error, porque a un obrero que ha trabajado ocho horas en el taller no resulta agradable volver a encontrarse en su casa 'obrerros trabajando', sino algo diferente que no tenga que ver con el trabajo y que le sirva de descanso. Pero lo más gracioso fue que el arte proletario fue comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía que iba dirigido y los proletarios comprarían con todo gusto el arte burgués si tuvieran dinero para ello y no teniéndolo se deleitan surtiéndose de cromos de calendario que representan doncellas aristocráticas indolentemente reclinadas en pieles de osos o un caballero elegantísimo besando a la marquesa a la luz de la luna en la terraza del castillo.<sup>77</sup>

Mientras tanto, en el área de la literatura existían inquietudes. La juventud opuesta al positivismo emprendió una campaña en la que según relata Alfonso Reyes: "La pasión literaria se templaba en la cultura de Grecia, redescubría a España [...] descubría a Inglaterra, se asomaba a Alemania sin alejarse de la siempre amable y amada Francia".<sup>78</sup> Estos aspectos nos permiten sugerir infinidad de correlaciones plástico-literario-filosóficas que veremos más adelante, pues la erudición de los miembros del grupo ateneísta es incuestionable, así como la difusión que daban a sus ensayos y reflexiones.

Las obras de Orozco durante la lucha armada tienen que ver con escenas revolucionarias, son en su mayoría dibujos y también se incluyen acuarelas sobre la vida de las hetairas; sobre las primeras se reconoce en gran parte de ellas el sentido del humor peculiarmente orozquiano como en *Baile aristocrático* y *La cucaracha*; en cuanto a la vida en los burdeles, el pintor exhibió de forma cruel y despiadada la realidad de ese bajo mundo en obras como *En acecho*, *El despojo*, *La hora del chulo*, *La desesperada*, etc. Se pueden consultar además las imágenes del periódico *La Vanguardia*, fundado con Gerardo Murillo (Dr. Atl) en Orizaba.

---

<sup>77</sup> José Clemente Orozco. *op. cit.*, p. 91.

<sup>78</sup> Alfonso Reyes. "Pasado inmediato", en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: unam/Centro de estudios filosóficos, 1962, p. 211.

---

Enunciamos líneas atrás que una de las motivaciones que pudo tener Orozco para cambiar los temas de sus primeros murales en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria fue el “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” ya que sustituye las pirámides egipcias, las constelaciones, los cuatro elementos, la primavera, etc., por temas de corte social. Extraemos del documento lo siguiente:

Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel [...] Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del **ARTE MONUMENTAL**, porque es una propiedad pública.

Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrépito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea arte para todos, de educación y batalla.

Sin embargo, consideramos que no es sólo el manifiesto lo que hace que Orozco asuma una actitud autocrítica al sustituir sus primeros murales, sino la suma de diversos factores. El retorno de los artistas que, becados en el extranjero, volvían no sólo con sus vivencias personales y su producción artística realizada en diversos países, sino con las maletas cargadas de información (textos, imágenes, sugerencias de autores), sobre todo de las vanguardias europeas (simbolismo, expresionismo, futurismo, etc.), que propiciaron el cambio de temáticas y recursos plásticos; así como las teorías de diversos pensadores que, aun transcurridos los años, siguen pesando en el ambiente (Victor Hugo, Charles Baudelaire, etc.), sin dejar de lado las frecuentes identificaciones que desde el inicio se establecieron entre la revolución mexicana y la revolución rusa a partir de 1919.

Saúl Jiménez señala sobre la presencia de los preceptos revolucionarios rusos: “la influencia de la estética socialista también debe buscarse en los cambios operados en el quehacer artístico, particularmente en el surgimiento de colectivos creadores como la Liga de Escritores y Artistas

---



Revolucionarios y, posteriormente, el Taller de Gráfica Popular”.<sup>79</sup>

En cuanto al intercambio de motivaciones entre el quehacer artístico de México y el de la Unión Soviética se destacan coincidencias y discrepancias. Siguieron caminos distintos en cuanto a su orientación política; sin embargo, son afines en cuanto al empleo de algunos elementos de la “estética socialista” como mecanismos de articulación del poder, porque la campaña más intensa promovida por Vasconcelos se orientó al ámbito artístico-cultural.

Estas ideas permiten plantear una analogía entre el quehacer artístico con el fabril y agrario. Dichos elementos, de acuerdo con el “Manifiesto”, debían constituirse como parte medular de la temática plástica, es decir, lo que se conoció como “arte proletario”; recordemos ahora la importancia de los soviets rusos y la temática plástica de ese país después de su revolución.

Con respecto a la filiación plástica “socialista” de Orozco, Saúl Juárez señala:

Creadores de la talla de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas y otros más, se dieron a la tarea de eliminar los elementos artísticos del antiguo régimen para levantar sobre sus restos, los cimientos de una estética socialista comprometida tanto con las mayorías desposeídas de México, como con la lucha a favor de la creación de un mundo más justo, solidario y humano.<sup>80</sup>

Coincidimos con el autor en cuanto a la presencia de la estética socialista en la obra de dichos pintores, lo que no implica que compartieran dicha ideología, ya que Revueltas, Siqueiros y Rivera se declararon abiertamente militantes del partido, mientras que el muralista jalisciense no, lo cual no excluye que se viera influenciado, en cierta medida, por las propuestas y tendencias que se desarrollaban contemporáneamente a su producción.

Como ejemplo de lo anterior, Orozco describe la forma en que se concebía el papel del artista en esos intensos momentos:

---

<sup>79</sup> Saúl Juárez. *Estética socialista en México. Siglo XX. México*: INBA, 2003, p. 11.

<sup>80</sup> *Ídem*.

---

Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y treparon a sus andamios.<sup>81</sup>

Orozco en su *Autobiografía* menciona en diversas ocasiones y de forma exaltada a José Vasconcelos. A tal grado identificamos la coincidencia ideológica entre ambos, que la partida de Orozco en 1927 rumbo a los Estados Unidos –donde permanecerá por casi siete años–, se debe a que el ministro sale de la Secretaría de Educación Pública, y el pintor ya no encuentra el ambiente propicio para trabajar en el país.

Esta referencia es importante porque cuando Orozco ingresó como muralista a la Escuela Nacional Preparatoria, recomendado por José Juan Tablada<sup>82</sup> (quien había tenido que exiliarse de México), el director de la escuela era Vicente Lombardo Toledano, a quien el muralista menciona en su *Autobiografía* como factor importante. Destacamos la relevancia de estas menciones y omisiones, ya que la postura ideológica de Lombardo Toledano se inclinaba a formar a los estudiantes a partir del estudio de la problemática política y económica del país en un sentido socialista; mientras que Vasconcelos sustentaba su propuesta en una formación cultural de corte enciclopédico y clásico, lo que generó conflictos y Lombardo tuvo que dejar la dirección de la escuela.

Lo anterior nos sugiere que Orozco, al inclinarse a destacar la labor de Vasconcelos y trabajar durante un tiempo ilustrando la edición de *Lecturas clásicas para niños* sobre temas mitológicos grecolatinos, define su postura opuesta a las tendencias socialistas de Lombardo Toledano. En la obra de Alicia Azuela, *Arte y poder*, encontramos un segmento que habla precisamente de las condiciones del momento: “No se trataba de ajustarse a los cánones de la ciencia de la historia a partir de un análisis empírico de eventos determinados y dentro de un orden diacrónico, sino ‘de la cons-

81 José Clemente Orozco. *op. cit.*, p. 85.

82 En febrero de 1923 rinden un homenaje a José Juan Tablada. En su discurso, el poeta elogió a José Clemente Orozco “a quien juzgó como el más grande de nuestros pintores mexicanos y sugiere que debe decorar un mural el Palacio del Ayuntamiento”, ver Esther Acevedo. “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano. (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México: UNAM, 1986, p. 193.

trucción de un discurso basado en una interpretación ideologizada del pasado convirtiéndolo en un potencial dinámico capaz de transformarse en un presente idealizado”.<sup>83</sup>

Es éste, en términos generales, el contexto nacional en que son creados los segmentos murales que nos interesan. La revisión de los autores con que se conformó el contexto, además de la Autobiografía del pintor y su pertenencia a la generación que Fausto Ramírez define como “futuro inmediato: son los nacidos entre 1875 y 1890, la camada ‘roja’, ‘revolucionaria’ o del Ateneo de la Juventud”,<sup>84</sup> sugieren el interés y conocimiento que Orozco tenía sobre todos los aspectos relacionados con el mundo clásico, mismo que, como vimos, fue exaltado en los escritos y en diversas ocasiones por los actores principales del Ateneo de la Juventud. A lo anterior habrá que añadir las referencias sobre la presencia de elementos nietzscheanos, mitológicos esotéricos y en su obra, misma que enunciamos en la Presentación.

---

83 Alicia Azuela de la Cueva. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005, p. 167.

84 Fausto Ramírez. “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México: UNAM, 1986, p. 119.

---

## *El origen*

“Sobre la risa: Los más grandes pensadores, a partir de Aristóteles, han estudiado este sutil problema. Todos lo han visto sustraerse a su esfuerzo. Se desliza y escapa a la investigación filosófica, o se yergue y la desafía altaneramente”.

*Henri Bergson*

Invariablemente del autor, todos coinciden en la dificultad que implica establecer una categorización sobre lo relativo a la sátira y otros conceptos afines; sin embargo, en este caso no se trata de hacer un trabajo filológico sobre el tema, o mejor dicho “los temas”, sino identificar y dirigir dicha categorización hacia la interpretación de los murales que seleccionamos.

Es importante señalar que nos abocamos a la búsqueda del sentido literario y filosófico de los conceptos, porque consideramos que ello proporciona información susceptible de trasladar a la plástica, es decir, de un lenguaje escrito a uno visual.

Insistimos en que la selección de los autores del pasado aquí incluidos se debe a la tradición clásica correspondiente al contexto estudiado. En cuanto a los autores posteriores (siglo XIX y XX), su inserción obedece al reconocimiento de que gozaron en su oportunidad.

Así, tanto a partir de la búsqueda de semejanzas, paralelismos o correspondencias, como del “espíritu de la época”, proponemos una posible categorización, y decimos “posible”, pues estamos conscientes de que no existe lectura o interpretación unívoca de los textos plásticos, ya que en cada época y en cada relectura se actualizan elementos que pueden dar un sentido distinto o complementario a los anteriormente observados o identificados.

---

Un autor fundamental para iniciar este recorrido es Aristófanes (445 a. C.-385 a. C. aprox.). Ángel Ma. Garibay, en su versión directa del griego e introducción del texto *Las once comedias de Aristófanes* habla sobre el origen de la comedia griega y refiere que Aristóteles no encontró indicios de su existencia antes de 400 a 388 a. C.<sup>85</sup> Según Garibay, el nombre proviene “del término *Koomos*. Este significa: regocijo popular, algazara, festejo ruidoso, y aun diríamos en México, relajo”.<sup>86</sup> Posteriormente se relaciona con las celebraciones de “grupillos que llamamos hoy rebeldes” y con los desfiles para celebrar a los triunfadores de los certámenes deportivos; finalmente, comedia no es otra cosa que el canto del *Koomos*, un canto popular de juerga.<sup>87</sup>

Platón habla de los géneros poéticos en su libro iii de la República, cuando identifica tres grupos: “la poesía mimética o dramática, la poesía no mimética o lírica y la poesía mixta o épica”.<sup>88</sup> Esta visión la aclara Ernst Curtius cuando señala lo siguiente “Platón quiere mostrar que toda poesía ‘mímica’ (tragedia, comedia, epopeya) debe desterrarse del Estado ideal; la mimesis es reproducción de las cosas, y lo es también de las emociones, por lo tanto de lo malo y bajo”.<sup>89</sup> Nos interesa al incluir dentro de su propuesta tanto a la tragedia como a la comedia; sin embargo, el sentido que Platón le da a la mimesis es de demérito, pues implica la imitación de acciones de poca monta. De esta manera, si nos apegamos a dichos preceptos platónicos, la obra de Orozco que analizamos estaría fuera del “Estado ideal”, pues reproduce acciones que evidencian la degradación de instituciones como la Iglesia o la visión sobre la corrupción de la ley y la justicia, por citar sólo algunos ejemplos.

---

85 Aristófanes. *Las once comedias*. México: Porrúa, 2004, p. IX. Versión directa del griego con introducción de Ángel Ma. Garibay K.

86 *Ibidem*, p. IX.

87 Umberto Eco señala que la mayoría de los autores que abordan dicha temática parten de la definición de “comedia” presentada en el segundo tomo de la *Poética* de Aristóteles, aclarando que “Sólo hay un pequeño inconveniente: este libro o se perdió o nunca se escribió; una pérdida irreparable desde luego. Afortunadamente, lo que Aristóteles pudo haber dicho sobre la comedia puede extrapolarse de dos fuentes: de las observaciones sobre la comedia y la manipulación ingeniosa de la lengua que puede encontrarse en *passim* en la *Poética* (Tomo I) y en la *Retórica*.” Ver Umberto Eco et al. ¡*Carnaval!* Trad. Mónica Manssur. México, FCE, 1998, p. 9.

88 Antonio Pérez Lasheras. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad Prensas Universitarias, 1994, p. 25

89 Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y edad media latina. op. cit.*, p. 625.

---

Aristóteles establece en su *Poética*<sup>90</sup> una caracterización de los géneros literarios de acuerdo con criterios que tienen que ver con la manera de realización de la mimesis, sus objetos y sus modos: “Según se deduce de esto, Aristóteles fundamenta su división de los géneros literarios ora en elementos relativos al contenido –y así establece la diferencia entre poesía seria y poesía jocosa, entre tragedia y comedia–, ora en elementos relativos a la forma –y así distingue el proceso narrativo, usado en el poema épico, y el proceso dramático, usado en la tragedia–”.<sup>91</sup>

En este punto, la referencia de Antonio Pérez Lasheras se contrapone a la de Alicia Villar Lecumberri,<sup>92</sup> ya que en la “Introducción” de la *Poética* de Aristóteles precisa que las normas del filósofo “se refieren más a la técnica y a la forma externa de la composición poética que a la esencia en sí misma y a su contenido”.<sup>93</sup> De acuerdo con los ejemplos que abordan, adoptamos la propuesta de Villar por su aplicación en la obra plástica.

En lo que coincidimos plenamente con Pérez Lasheras es cuando señala que la clave del distanciamiento entre la tragedia y la comedia está en que la comedia “quiere imitar” a los individuos peores y la tragedia, a “mejores que los actuales”. En su *Poética*, Aristóteles explica que: “La comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Efectivamente, lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor”.<sup>94</sup> Lo anterior se relaciona directamente con nuestros segmentos plásticos, pues cuando se habla de la “imitación” –de lo malo y lo bajo–, Aristóteles se refiere a las costumbres, los padecimientos y las acciones del ser humano, que identificamos por ejemplo en *El Padre eterno*, *Las fuer-*

---

90 El sentido aristotélico de la “poética” está estrechamente ligado a las artes. Para Aristóteles, el arte es ciencia, así que la tarea es examinar y comprobar las normas que lo determinan. Lo importante para el filósofo es mantener el interés del público por medio de la composición. En cuanto a la mimesis o imitación –aspecto que rescata de las enseñanzas de Platón–, que es el proceso por medio del cual se produce la “poesía”, destaca el momento en que los oyentes hacen suya la acción ficticia imitada por medio de colores, sonidos o gesticulación. Una de las aportaciones más importantes de la *Poética* es que a partir de ella, se da como una constante, la comparación entre poesía y pintura en toda la literatura clásica occidental. Ver la “Introducción” de Alicia Villar Lecumberri. en Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, Colección Clásicos de Grecia y Roma, pp. 7-25.

91 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 26.

92 Alicia Villar Lecumberri realiza además la traducción y notas del texto.

93 Alicia Villar Lecumberri (int.). *Aristóteles. op. cit.*, p. 10.

94 *Ibidem*, pp. 38, 45.

zas reaccionarias, *El banquete de los ricos*, a partir de los privilegios de los ricos en la Iglesia; el maltrato, la burla y la indiferencia hacia los mendigos y obreros, así como el despotismo de los aristócratas.

Relacionado con lo anterior, en su *Comentario a Terencio*, Elio Donato plantea las diferencias entre la comedia y la tragedia: la comedia trata de personas corrientes y sus conflictos son de “poca monta” y tienen un final feliz; mientras que en la tragedia todo se invierte, sus personajes son de “mucho categoría”, hay peligros y desenlaces fatales. En la comedia, la complicación se da al inicio y se soluciona al final; en la tragedia es al contrario: “la tragedia tiene que ver con la muerte, la comedia con la vida”.<sup>95</sup>

Para darnos una idea del tipo de representación que se hacía, encontramos como característica de la métrica de la obra de Plauto que: “A diferencia de los originales griegos, eran las comedias plautianas piezas musicales comparables a nuestras operetas o zarzuelas: junto a secuencias habladas, series de metro uniforme en senarios yámbicos, había recitativos al son de un instrumento y también cantica o arias”.<sup>96</sup>

De acuerdo con Pérez Lasheras, Aristóteles establece cuatro géneros en la poética: épica, trágica, cómica y ditirámbica; al respecto, resulta difícil ubicar la producción orozquiana en uno solo de ellos, pues cuando observamos los segmentos murales del corpus, no podemos dejar de lado la seriedad que implican temas como *La ley y la justicia* o *La libertad*, que en sentido estricto debería enclavarse en el área de la tragedia; sin embargo, al “imitar” o poner en evidencia los aspectos negativos de dichas alegorías, a partir de un esquema formal de personajes desfigurados, se correlaciona también con el rubro de la comedia. De esta manera los segmentos de que hablamos se relacionarían más con la idea aristotélica de “drama satírico”<sup>97</sup> al respecto, deseamos acotar que algunos autores establecen que es hasta los romanos cuando se reconoce el uso de la sátira como género literario autónomo.<sup>98</sup>

Diversos especialistas reconocen en Aristófanes al gran comediógrafo y a la vez identifican “artificialmente” tres etapas de la comedia: an-

---

95 Plauto. *Comedias*. Trad. Mercedes González-Haba, Madrid: Gredos, 1992, vol. I, p.16.

96 *Ibidem*, p. 24.

97 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 26.

98 *Ibidem*, p. 24.

---

tigua, media y moderna o nueva –algunos desconocen la etapa media– y describen la clara evolución en los elementos constitutivos de la comedia ática del siglo V a. C. con respecto a la comedia nueva. Como señala Pedro Bádenas de la Peña, ya no tenían cabida la agresividad y la virulencia propia de la vieja comedia aristofanesca,<sup>99</sup> aunque el mismo autor reconoce que, en *Pluto*, Aristófanes se anticipa a lo que será la comedia posteriormente; por tal motivo, es considerada como una obra de transición y mejor representante de la comedia media.

Dentro de los aspectos que conforman las variables en la comedia se encuentran el manejo de los coros –al igual que en la tragedia– y la disminución de la temática política de la ciudad.<sup>100</sup>

Hay un cambio importante que expone Aristóteles en su *Poética* al plantear un “modelo de comedia” bastante alejado del de Aristófanes, como “algo opuesto a la Tragedia y a la Historia, inspirado en motivos reales, con lo que la imaginación, la fantasía y la mitología quedan relegadas [...] en la que los acontecimientos se desarrollan conforme a la lógica”.<sup>101</sup>

Relacionado con lo anterior, aludimos a la estructura de la comedia aristofanesca en cuanto a la crítica a los males públicos y el orden social, ideológico y religioso, al observar las creaciones artísticas de Orozco, que por desarrollarse con base en la imaginación simbólica y la fantasía, su obra tendría un punto de contacto con la postura de Aristófanes, sin descartar que aplique la reflexión lógica aristotélica en la concepción de sus temas.

Por su parte, Garibay identifica como término afín a la comedia el tono satírico en el sentido de nuestra palabra: censura, burla, mofa literaria, con la intención de zaherir y divertir.<sup>102</sup> De ahí la coincidencia con esta idea de emplear los dos conceptos para determinar con mayor precisión el

99 Menandro. *Comedias*. Trad. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Gredos, 1986, vol. 99, p. 16.

100 En cuanto a los coros en la etapa ática, había un prólogo introductorio (parábasis), en donde el propio poeta se recomendaba para el premio, y de forma precisa indicaba al espectador su intención; esta etapa se acompañaba del Coro, cuyo tiempo es medido a través del parodos; a continuación, la discusión o contraste, es decir, los pros y contras con los diálogos más dramáticos del teatro. Esta lucha (ágon) se daba casi siempre en versos yámbicos; en la mayoría de las comedias había una tercera parte conformada por una serie de episodios con personajes diversos que irrumpen en escena y que generalmente vienen a hacer el oficio de “chocarreros”.

101 Menandro. *op. cit.*, p. 19. También Aristóteles habla sobre lo ridículo “la ironía es propia de un hombre libre, pues busca reírse de sí mismo, mientras que la burla grosera caracteriza a quienes desean, ante todo, provocar la risa de los demás, ver Aristóteles, *Retórica*, III, 1419b.

102 Para mayores detalles sobre la métrica y ritmo de la comedia se puede consultar el texto de Felipe Martínez Marzoa. *El saber de la comedia*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.



sentido de nuestras fuentes plásticas, pues encontramos como punto de anclaje con la comedia el ser el término opuesto a la tragedia, aspecto que se refuerza cuando incluimos el “tono satírico” dentro de la misma intención. Como señala Valentín García Yebra, para Aristóteles: “La tragedia evolucionó desde lo satírico”.<sup>103</sup>

Felipe Martínez Marzoa señala, a partir de diversos ejemplos, que lo que acontece en la tragedia se reconoce en la comedia, como vemos en la narración de Homero: “es entre los dioses Hefesto el artista, el diestro forjador y constructor, por lo mismo por lo que él es el impedido y contrahecho, cuyo zopenco moverse provoca la ‘inextinguible risa’ de los dioses.”<sup>104</sup> Así, la tragedia del deforme motiva lo cómico en el espectador o lector. Reforzando la idea anterior, según Sócrates el poeta trágico, si en verdad lo es, tendrá también talento de poeta cómico.<sup>105</sup> Este aspecto se retoma en el capítulo 4, donde profundizamos sobre la relación tragedia-comedia en la obra de Orozco.

Con respecto a la comedia nueva, como señala Bádenas, su moralidad puede parecernos incluso más elevada que la de la comedia antigua, como observamos en la sentencia de Menandro (h. 342 a. C.-h. 291 a. C.) transmitida por Terencio: “Soy un hombre, nada humano considero que me sea ajeno”. Del mismo modo, la comedia nueva tiene una fuerte influencia de la tragedia de Eurípides,<sup>106</sup> pues es visto como “teatro de caracteres basado en un análisis psicológico de los personajes”, en particular de sus vicios y virtudes.<sup>107</sup> Esto provoca que gradualmente se conformen prototipos éticos como el desconfiado, el adulador, el supersticioso, el misántropo, el misógino, el medroso; personajes cuyos rasgos se afinan, perviviendo tiempo después en la comedia latina y en el teatro europeo como la máscara de Miles (“*il Capitano*” de la *Commedia dell’Arte*); la máscara del mágeiros o cocinero, etcétera.

De acuerdo con la introducción de las *Comedias de Menandro*, la comedia griega fue muy popular en la época helenística y romana, pues

---

103 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 26.

104 Felipe Martínez Marzoa. *op. cit.*, p. 85.

105 *Ídem*.

106 De hecho, Ángel Ma. Garibay establece que todo parece indicar que fue Menandro, “quien mejor estudió a Eurípides, en el arte de hacer comedias, pasando a la vida cómica lo que el gran trágico había hecho en su modo y estilo”. Ver Aristófanes, *Las once comedias*, p. XII.

107 Menandro, *op. cit.*, p. 23

---

desempeñó una función educativa similar a la de Homero. Con lo anterior se destaca la trascendencia del género en todos los tiempos. En cuanto al coro, de acuerdo con Ángel Ma. Garibay, “casi se desliga del resto de la acción. Más bien va formado por un grupo de muchachos alborotadores que irrumpen varias veces la representación”<sup>108</sup> El efecto del coro aparece en diversos murales de Orozco, algunos de ellos relacionados directamente con la sátira, como son los segmentos complementarios del tríptico *El Hidalgo* de la escalera de Palacio de Gobierno del estado de Jalisco, conocidos como *Las fuerzas tenebrosas* y *El carnaval de las ideologías*.

Al igual que Menandro, Orozco crea un prototipo satírico relacionado con la ética, pero como en su caso la forma expresiva es una representación visual, conforma además una estética plástica con base en la desfiguración.

Otro autor importante, en cuanto al tema de la comedia es Plauto (250 a. C.-184 a. C., aproximadamente), cuya obra de difícil datación cronológica ha sido ordenada en ocasiones con un criterio alfabético; en otras, a partir de alguna información histórica expresa o por su carácter literario. Mercedes González-Haba, quien realiza la introducción, traducción y notas del texto *Comedias* de Plauto, habla de la manera en que las comedias latinas son versiones más o menos libres de las obras griegas de la llamada comedia nueva.<sup>109</sup>

Del *Comentario a Terencio* de Elio Donato extractamos algunos elementos dentro del recorrido histórico de la comedia que refuerzan y complementan lo ya expuesto: para los poetas antiguos, los argumentos “no eran ficticios como en la actualidad”; de hecho, llegaban a utilizar hasta los mismos nombres de los personajes abordados, lo que provocaba el buen comportamiento de éstos para no ser tema de espectáculo para los demás. Sin embargo, se llega al abuso de sus plumas al difamar a personas honorables, provocando una ley que prohibió los versos infamatorios contra personas determinadas. Para la autora, de este hecho surge el “género literario de la sátira”, que aborda los vicios de los contemporáneos de manera “dura”, pero ahora sin utilizar nombres personales. Al respecto también

108 Aristófanes, *op. cit.*, p. XII.

109 Plantea la dificultad en ocasiones para rastrear el original utilizado por los poetas latinos, el saber si es una versión libre o servil, y para establecer si en la reinterpretación contaminó los originales griegos consultados. Ver Plauto, *Comedias*, p. 12.

tuvieron problemas algunos poetas, ante la sospecha de los personajes importantes de que habían sido retratados. Así, abandonan la sátira y crean la *néa komodia*, es decir, la comedia nueva que trata de las cosas que suceden a las gentes corrientes.<sup>110</sup> De esta manera observamos la relación estrecha entre los dos conceptos que decidimos aplicar a los segmentos que estudiamos, pues cuando pinta *Las fuerzas reaccionarias*, hace una comedia satírica de su experiencia con las “damas católicas” que mandaron cubrir el segmento *La maternidad* en la referida kermés organizada en el recinto preparatoriano. Desconocemos si el pintor conoció específicamente los nombres de sus agresores, pero nos legó su testimonio artístico como recuerdo de aquella vivencia.<sup>111</sup>

Otra postura para acercarnos a la comedia ateniense es la de Rubén Montañés, quien propone que “debemos tomar en cuenta las convenciones del género: la lengua, el elenco de personajes, los argumentos y los temas que parecen fatigosamente reiterativos, el número limitado de actores, el controvertido papel del coro, el uso de las máscaras”.<sup>112</sup> En este caso, si intentamos trasladar estas referencias a la producción mural de Orozco, encontramos dos aspectos que son tratados con detalle en capítulos posteriores: por un lado, el rompimiento con la convención sobre los asuntos de la pintura mural, que se observa cuando comparamos su producción con la de sus contemporáneos; y en segundo término, la forma expresiva desfigurativa patente en los segmentos murales.

Con respecto a la máscara, encontramos el posible origen en el *Comentario a Terencio*, en el que describe las características de los personajes en cuanto a vestuario<sup>113</sup> y el uso de pelucas de color para diferenciar la edad, según fueran blancas, negras o coloradas. El argumento es el siguiente: “El primer actor que utilizó máscara fue el famoso Roscio Galo

110 Plauto, *Comedias*, ver “Presentación” de Mercedes González-Haba, *op. cit.*, p. 13.

111 Por ello aclaramos en la “Introducción” que en ocasiones emplearíamos el concepto compuesto de “comedia satírica”.

112 Rubén J. Montañés Gómez. “Mirando hacia el humor desde el pasado: los criterios de lo cómico en la antigüedad” en *El humor y las ciencias humanas en Cádiz*, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002, p. 41.

113 “Los viejos van en las comedias vestidos de blanco, siguiendo un uso antiquísimo, los jóvenes con trajes de colores. Los esclavos llevan un vestido muy elemental, ya sea por la pobreza de antes o para que puedan actuar con más libertad. Los parásitos van envueltos en una capa. A los personajes que están felices se les viste de blanco, a los que les va mal llevan un vestido viejo; los ricos van de púrpura, los pobres de escarlata; los militares llevan una clámide purpúrea, las jóvenes van vestidas a la exótica; los rufianes llevan una capa coloreada, las cortesanas un mantón color azafrán, para indicar su avaricia...” Ver nota al pie núm. 21, p. 17 de Plauto. *op. cit.*

[amigo de Sila y sobre todo de Cicerón], porque era bizco y no quedaba bien sin máscara, a no ser en el papel de parásito”.<sup>114</sup> Este elemento reaparecerá de forma recurrente años más tarde, como se mostrará, aplicado en la obra de Ensor, por citar sólo un ejemplo.

Vemos recurrentemente cómo algunos autores coinciden en la estrecha relación entre sátira y comedia. Mientras que Horacio atribuye a Lucilio la invención del género y es Quintiliano quien acuña la frase: “*Satura quidem tota nostra est*” (“La sátira como género literario es creación de los romanos”), para nosotros, consideramos el origen del término desde los griegos por la relación existente entre la sátira y los sátiros del cortejo dionisiaco.

Los especialistas señalan que Quintiliano percibe que la presencia de la retórica en la antigüedad va borrando las fronteras entre lo trágico y lo cómico al comprobar que en la vida cotidiana se admite la hilaridad, en ocasiones, con un lenguaje excesivo. Afirma que los hombres deberán regular la risa y el tono de sus palabras para conservar su dignidad. De esta manera, vemos cómo desde todos los tiempos se da una relación pendular con respecto al tema de lo cómico, en ocasiones se toma distancia o se aplica con reserva y en otros momentos da rienda suelta a sus propósitos.

Varios autores coinciden en que Lucilio como inventor del término sátira, “fracasa en su juicio como poeta” por dos motivos principales, la prolijidad y el descuido. Así, se inscriben dentro del género, además de los autores señalados, a Ennio, Persio y Juvenal.

Rubén Bonifaz Nuño, en la introducción, versión rítmica y notas de las *Sátiras* de Quinto Horacio Flaco, señala que:

Dar a la máxima elaboración literaria la apariencia del habla común; fingir la naturalidad mediante el empleo del sumo artificio; concentrar en una voz muchedumbre de sonidos y significados para la expresión de los cuales la prosa requeriría de amplios conjuntos de palabras; prestar, en ocasiones a la versificación más pulida los rostros de la vulgaridad; disfrazar de obscenidad a la elegancia, sin que ésta pierda nada de sus virtudes, es la tarea formal que Horacio se propone al escribir sus *Sátiras*.<sup>115</sup>

114 Plauto. *op. cit.*, p. 17.

115 Horacio. *Sátiras*. Int. Rubén Bonifaz Nuño. México: unam, 1993, p. vii.

Para Guillén Cabañero la tendencia del término es “zaherir a personas, o poner de manifiesto llagas, defectos y abusos, personales o colectivos, que sean dignos de execración y de vituperio, para desarraigarlos, o describir por lo menos la repugnancia de una situación”.<sup>116</sup>

Además, precisa que “es cosa tan vieja como la humanidad” y se puede expresar en la literatura en verso o en prosa y tiene una función de externar la venganza, el despecho o la indignación que difícilmente se pueden guardar dentro del alma. Nosotros incluiríamos en el grupo a las expresiones plásticas.

Existen realmente semejanzas recurrentes en las definiciones que hemos visto; sin embargo, también identificamos otras propuestas distintas, como la de R. C. Elliott cuando señala: “la sátira proviene de los ritos y hechizos mágicos, basados en la creencia del poder mágico de la palabra”, que coincide con la postura de Attilio Brilli, al relacionarlo con “formularios mágicos de alejamiento del maligno”.<sup>117</sup>

Dentro de las constantes identificadas sobre la estrecha relación entre sátira y comedia se encuentra su parentesco con la risa, porque ésta es el “único elemento humano capaz de destrozarse cualquier sistema social imperante”,<sup>118</sup> aspecto se abordará más adelante, pues también Pérez Lasheras reconoce que tanto la jocosidad como el fin didáctico son características de la sátira desde sus inicios.

Otra de las acepciones sobre el origen latino de la sátira la aporta Jean Bayet al establecer que fue a finales del siglo II a. C. cuando nace en Roma la sátira como género literario, concepto que surge de saturación y lo relaciona con “ensalada” o “revoltijo”.<sup>119</sup>

Pérez Lasheras retoma a George Peale cuando señala que, al menos en apariencia, la sátira está suficientemente perfilada desde la literatura romana, aunque en sus inicios surgió con diversos significados y con el transcurso del tiempo, continúa con “cierto grado de ambigüedad”.<sup>120</sup>

Así, vemos tanto la coincidencia con otras definiciones expuestas: como el reconocimiento sobre la dificultad para acotar el sentido estricto

---

116 José Guillén Cabañero. *La sátira latina*. Madrid: Akal Clásica, 1991, p. 9.

117 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 21.

118 *Ibidem*, p. 23.

119 *Ibidem*, p. 24. Quien cita a Jean Bayet. *Literatura latina*. Madrid: Ariel, 1975, p. 113.

120 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 28.

---

de la palabra, pues falta claridad desde el origen de su etimología. También observamos que sus acepciones son varias y el concepto se ha modificado con el tiempo. El mismo Pérez Lasheras señala: “En principio la satura venía a ser una miscelánea; a partir de Quintiliano, su significado se amplió, recogiendo obras que podían ser consideradas satíricas más por intención que por su forma. La voz satura se contaminó con vocablos griegos sátiro, satírico, y satura se convirtió en satyra”.<sup>121</sup> Por su parte, Guillén Cabañero liga el sentido de la sátira con los sátiros del cortejo dionisiaco;<sup>122</sup> y en la obra de Horacio aparece la correlación entre sátira y sátiros,<sup>123</sup> además de la identificación como entidades distintas del género cómico y del trágico, mismos que deben mantenerse “rigurosamente separados”.

Tragedia y comedia tienen crestas y caídas; por ejemplo, hacia la edad media la percepción es la siguiente: el corpus satírico de la edad media es amplísimo y diverso, debido a que a por medio de la sátira se desarrolló uno de los tópicos más frecuentados en este largo periodo literario: la vituperatio que, junto con la laux, conforman y configuran gran parte del esquema moral de la poesía medieval.<sup>124</sup>

Para completar la idea, el autor remite al *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria* de Ángel Marchese y Joaquín Forradellas, quienes establecen que en la edad media la forma más típica de sátira fue la de las danzas de la muerte, pero se relaciona también con las fábulas y con “los misterios bufos, los juegos de escarnio, algunas composiciones goliardescas –a veces paródicas–, composiciones carnavalescas anticlericales y populares”.<sup>125</sup>

Un elemento en el que identificamos el término, dentro de la literatura del siglo XIII, es en la llamada literatura “cortesana”: “La comicidad y la parodia, también la sátira, servirán aquí para desvirtuar de forma menos traumática esa falsa idealidad de modo que no quedaran totalmente desmitificados los grandes héroes de antaño. La épica y en mayor grado aún la lírica cortesana tardía se riñe así de su pasado in-

121 *Ídem*.

122 José Guillén Cabañero. *op. cit.*, p. 15.

123 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 29.

124 *Ibidem*, p. 39.

125 *Ídem*.

mediato, aunque sin recurrir a la burla en un tono excesivo”.<sup>126</sup>

Sin embargo, existe una intención fundamental sobre el empleo de elementos satíricos que es atraer al público, pero no en todos los momentos sucedió así, como en el ciclo artúrico, en donde lo novedoso para el público germano eran las novelas de amor y no tuvieron la necesidad de introducir “elementos críticos, burlescos o satíricos para asegurar un interés más profundo”.<sup>127</sup>

Pilar Cabanes precisa las funciones de la sátira de la siguiente manera: “puede responder a fines explícitamente censores, cuando se carga de tensión política o moral; cuando se convierte en vehículo de crítica pública frente a determinadas actitudes reprobables. Pero la sátira puede reducirse también a puro divertimento”.<sup>128</sup>

De acuerdo con los textos consultados, identificamos dos posturas que dirigen prácticamente los estudios sobre la sátira: una, vista como género, que implica ubicarnos entre las posturas de dos autores:

Juvenal y Horacio parecen polarizar la sátira romana, hasta el punto de distinguirse dos formas de componer sátiras, según el carácter predominante del propósito moralizador. De manera que, si lo que domina en la sátira es el afán por corregir los vicios o las perversidades de la sociedad de un tiempo concreto, se habla de ‘sátira horaciana’, que constantemente se equipara a los ‘sermones’, porque la finalidad es semejante. Si, por el contrario, lo que domina es la risa burlona, la búsqueda del lado grotesco de las cosas, la subversión por medio de la palabra de todo el sistema social imperante, se habla de ‘sátira juvenalesca’.<sup>129</sup>

En ese sentido, difícilmente podremos enclavar los segmentos murales de Orozco en una sola de las posturas, ya que, al aplicar estos elementos a las pinturas, identificamos puntos de anclaje en ambas: está presente el lado grotesco de las cosas y la subversión ante el sistema social imperante de Juvenal; como también la intención de corregir los vicios o las perversidades de la sociedad de un tiempo concreto de Horacio.

---

126 Marco Antonio Coronel Ramos. *La sátira latina*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 186.

127 *Ibidem*, p. 201.

128 Pilar Cabanes Jiménez. “La tipología femenina en las cantigas de escarnio y mal decir”, en *El humor y las ciencias humanas*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001, p. 156.

129 Antonio Pérez Lasheras. *op. cit.*, p. 33.

---

---

En el caso que nos ocupa el efecto satírico aplicado en el área de las imágenes se produce alterando la realidad, cambiándole las medidas, aumentándolas o empequeñeciéndolas, desenfocando la mirada; es decir, recurre a la hipérbole –metafóricamente hablando–, desfigurando las imágenes. Por el momento interesa acotar que los elementos reconocidos por otros autores como de trazo caricaturesco, en cuanto a forma expresiva se refiere nosotros los denominamos trazo desfigurativo, como veremos posteriormente.

Para concluir la extensa revisión sobre la sátira, retomamos la intención de utilizar la alegoría para poner de manifiesto llagas, abusos y defectos de personajes específicos o instituciones que sean dignos de execración; el de describir la repugnancia de una situación; el de criticar los males públicos, el orden político, social, ideológico y religioso, etc., dentro de los cuales encaja a la perfección la temática orozquiana.

Otro de los puntos de contacto tiene que ver con la función didáctica de la comedia que se observa en la obra de Plauto y el periodo helenístico, lo que nos remite a la intención de las “Biblias pintadas” del muralismo mexicano, que exaltaban los temas, elementos y símbolos que el entonces secretario de Educación –de acuerdo con su postura ideológica– consideraba pertinentes.

Al identificar la postura satírica de Orozco, retomamos el personaje fundamental de su estructura trágica que es Dioniso, y asumimos aquí la relación del origen del término sátira con los sátiros de su cortejo, aspecto en que coinciden Pérez Lasheras y Guillén Cabañero; mientras que Ángel Ma. Garibay confirma la afinidad entre la comedia y el tono satírico. No olvidemos también el sentir dionisiaco o báquico de la bebida que se observa en algunos personajes de los segmentos estudiados: la mujer y el hombre que representan a la ley y la justicia y los comensales de la mesa se perciben en estado de ebriedad.

Otras ideas que giran en torno al concepto sátira son, por ejemplo: el que se le considere como un género literario propio de los hombres libres; debe estar constituida a partir de la agudeza porque es parte fundamental de ella; y el que lo satírico no es el objetivo sino el medio para lograr el fin. Con base en estas acotaciones, determinamos que el camino que tomó Orozco es el efecto satírico ligado a la comedia.

---





## Revisando a Rabelais

“El humor es una herramienta que, como la pala o el palustre, como los alicates o el cincel, aumenta las fuerzas de nuestras manos para edificar mundos más confortables; es un instrumento que, como el pincel, la gubia o la flauta, embellece nuestras vidas; es una medicina que, como las vacunas, inmuniza; como los antibióticos, cura; y como los calmantes alivia dolores del cuerpo y los sufrimientos del espíritu. Pero es, también un arma que, como la espada, la pistola o el fusil, destruye, hace daño, causa dolor e, incluso, puede infligir la muerte”

*José Antonio Hernández Guerrero*

En cuanto al humor, en la edad media éste se encuentra en la poesía goliárdica<sup>130</sup> de los siglos XII y XIII, una de cuyas muestras conocemos actualmente gracias a la obra de *Carmina Burana* de Hugo de Orleáns y Pedro de Blois. Tras el espíritu goliardo, como señala Carlos Montemayor, se disfrazaban diversos aspectos como “la alegría mundana” y “algunos movimientos heréticos”, además de la carga intelectual aplicada al “doble sentido del lenguaje”, respaldado por el cuidado excesivo de la rima y el rescate de elementos del ingenio popular que se mantendrían hasta el renacimiento.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> La poesía goliárdica es la producción literaria ligada a la actividad de los goliardos, o clerici vagantes, estudiantes de vida disipada y licenciosa. Constituye una de las corrientes más vivas e interesantes de la poesía latina de la edad media. Su inspiración es profana, la mayoría de las veces jocosa y en ocasiones paródica o moralista. Domina su temática la celebración de los placeres terrenos: la mujer, el vino, el juego y la sátira contra la corrupción y la ignorancia del clero. Dentro de los representantes más destacados del género se encuentran Hugo de Orleáns (1095-1160), Gualterio de Lila (h. 1135-1184) y Pedro de Blois (h. 1135-1204). Tomado de *Enciclopedia de la literatura*. Garzanti. Barcelona: Garzanti Editores, 1991, p. 404.

<sup>131</sup> Carlos Montemayor. *Carmina Burana*. México: Diana, 1992, p. 12.

Las estrofas de los cantos de *Carmina Burana* exaltan de forma permanente la embriaguez –que nos remite a Baco–; también atacan a los reyes, los valores y la organización eclesiástica, lo que a Montemayor le sugiere que pudo anticipar los desencantos de Lutero. Sin embargo, el autor nos hace reflexionar sobre el origen real de estos cantos a los que les atribuye una esencia profunda en la búsqueda por entender la vida misma, estableciendo una correlación entre dos obras: “Entre las estrofas del *In taberna quando sumus* goliardo y el capítulo quinto de la *Vida del gran Gargantúa*, hay la misma alegría de la vida, el mismo gozo: el goliardo puede entonar sus alegres estrofas de bebedores con el aire de los *Dies Irae*; los borrachos de *Gargantúa*, bajo la misma alegría, mezclan los ritos sagrados y litúrgicos con los juegos verbales de la embriaguez”.<sup>132</sup>

Con respecto al texto de Rabelais, extraemos un párrafo para ejemplificar lo anterior:

Por el mismo procedimiento relajó los cotiledones de la matriz y por ellos saltó el niño; pero no al exterior, sino que ascendió por la vena aorta, y perforando el diafragma, se encaminó por la izquierda y vino a salir por la oreja de este lado. Al nacer, no gritó como otros niños:

¡Mi! ¡Mi! ¡Mi!, sino que gritó en voz alta:

¡A beber! ¡A beber! ¡A beber!, como invitando a todo el mundo.

Sus voces se oyeron en todo el país de Beusse y Bibarois.<sup>133</sup>

En cuanto al poema “*In taberna quando sumus*” encontramos una estrofa que exalta precisamente el mismo ánimo de la embriaguez:

Bebe el ama, bebe el amo,  
bebe el ejército y el clero,  
bebe aquél, bebe aquella,  
bebe el siervo con la sierva,  
bebe el listo, bebe el tonto,  
bebe el blanco, bebe el negro,  
bebe el tenaz y el inconstante,  
bebe el rudo, bebe el sabio.<sup>134</sup>

---

132 *Ibidem*, p. 22.

133 Françoise Rabelais. *Gargantúa y Pantagruel*. México: Porrúa, 1990, p. 16.

134 Carlos Montemayor. *op. cit.*, p. 62.

---

Xaver Theros<sup>135</sup> plantea que quienes tratan el asunto de lo cómico son generalmente queridos y aplaudidos, pero muy rara vez valorados. Su producción nunca llega a ser reconocida como parte de las “grandes creaciones”, pues la valoración de estos aspectos es sumamente desigual si comparamos un estudio sobre humorismo y otro sobre ciencia o religión.<sup>136</sup> También enfatiza la participación de la Iglesia occidental como detonante de la noción de seriedad impregnada en su doctrina, “marginando del discurso dominante a la risa”,<sup>137</sup> que llega a considerarse una tentación maligna. Theros propone que fueron la Reforma y el Concilio de Trento en el siglo xvi las instancias clave para la culminación del jolgorio medieval, dando lugar al nacimiento de nuestro mundo moderno, mucho menos “predispuesto a dejarse llevar de forma espontánea por sus emociones”.<sup>138</sup>

Son múltiples los autores que designan a Gargantúa y Pantagruel de Rabelais como el clásico sobre el humor renacentista. Los temas sobre la sátira, la comedia, la bebida y las costumbres populares no son exclusivas de los periodos ya estudiados, sino que trascienden al renacimiento, aspecto que reforzamos con los comentarios de Montemayor sobre el espíritu goliardo:

[...] aunque fue de ruptura en su inicio, se convertiría en una tradición, avanzaría sin parar hacia el Arcipreste de Hita, y después fusionado con la nueva elegancia renacentista, se llamaría Bocaccio, se llamaría Chaucer, se llamaría Rabelais. Incluso, como esta incontenible fuerza se expresaba entre cofrades, en la lengua de los clérigos mismos, una crítica clerical así lo haría más delante el cáustico Erasmo en su *Elogio de la locura*: dicho en latín, todo era posible, porque lo sagrado y lo profano eran propiedad de un mismo grupo, el de los clérigos, de los verdaderos letrados.<sup>139</sup>

Así, los clérigos deambularán entre el mundo sagrado y el profano, abordando temas del dominio popular con un lenguaje accesible, prosaico y vulgar. En cuanto al periodo renacentista, uno de los autores fundamen-

135 Xavier Theros. *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la edad media*. Barcelona: Ediciones Tempestad, 2004.

136 *Ibidem*, p. 13.

137 *Ibidem*, p. 14.

138 *Ibidem*, p. 15.

139 *Ibidem*, p. 22.

tales es de Mijail Bajtin en *Cultura popular en la edad media y el renacimiento*, confirma la influencia de los goliardos en el texto renacentista de Rabelais: “En la poesía de los vagantes (goliardos), las imágenes del beber, del comer, del juego y del amor revelan los lazos que les unen a las formas de la fiesta popular. Se encuentra así la influencia de la tradición antigua de las canciones báquicas. [...] Su influencia sobre Rabelais es, sin duda, perfectamente cierta”.<sup>140</sup>

Bajtin analiza el contexto de Rabelais al identificar diversas formas de humor de la época, entre ellas la sátira, vistas no sólo por el propio autor, sino por otros estudiosos del tema como Febvre, Abel Lefranc o Voltaire, por citar sólo algunos.

Pero si bien el mayor crédito sobre el tema se otorga a Rabelais, existe un antecedente literario a *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1534), nos referimos al *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam.<sup>141</sup>

Teresa Suero, en la “Introducción” de *Elogio de la locura*, afirma que “Erasmo personifica el Renacimiento”,<sup>142</sup> periodo en el que se tenía una idea humanística antropocéntrica; había hasta cierta incredulidad con respecto a la fe, sobre la que Erasmo sentía un profundo respeto. Erasmo defiende su ideal religioso al tratar de unir de forma armónica la concepción clásica con la cristiana, conciliando Atenas y Jerusalén; la antigüedad profana que renacía y el cristianismo, para lo que era necesaria, de acuerdo con su propuesta, una “auténtica cultura”. Una muestra de lo anterior la encontramos en el capítulo XI de “Habla la locura”, cuando indistintamente refiere la convivencia “real” de frailes, reyes, sacerdotes y el Olimpo:

Pues bien, de estas mis irrisorias bromas de borracho provienen los ceñudos filósofos, en cuyo lugar les han sucedido hoy aquellos a quienes el vulgo llama frailes, los reyes cubiertos de púrpura, los piadosos sacerdotes, y los tres veces santísimos pontífices. En fin, toda la caterva de los dioses de la poesía, tan numerosa que apenas cabe en el Olimpo, a pesar de ser muy espacioso.<sup>143</sup>

140 Mijail Bajtin. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2002, p. 266.

141 Erasmo, monje agustino, que escribió en sólo siete días el satiricón del *Elogio de la locura*, donde se percibe al hombre: erudito, censor riguroso, satírico y mordaz.

142 Erasmo de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Trad. Teresa Suero Roca. Barcelona: Bruguera, 1981, p 18.

143 *Ibidem*, p. 109.

Erasmus arguye que no “examina la vida de pontífices y de sacerdotes, pues parecería que compone una sátira en lugar de hacer un elogio”, aclarando que ningún mortal puede vivir dichoso si no está iniciado en sus ritos y no cuenta con la protección de la locura.<sup>144</sup>

El humanista y teólogo neerlandés plantea serias reflexiones a partir de cuestiones cotidianas o aun de aspectos un tanto triviales, como cuando se refiere a las “pasiones del alma” dependientes de la “grosería del cuerpo”, incluyendo “el apetito carnal, la necesidad de alimento y de sueño, la ira, la soberbia”, que la gente vulgar considera indispensables para vivir.<sup>145</sup>

En el Elogio de la locura expone con discreta ironía –comparado con los textos de Rabelais– el mundo como escenario de la locura universal, siendo ésta indispensable para hacer posible la vida en sociedad: “La cordura constituye una desdicha, mientras que por el contrario, la presunción es la felicidad”<sup>146</sup> y destaca que Platón “aprueba las numerosas copas en las borracheras”, porque gracias a la hilaridad del vino se disipan ciertos vicios que la severidad no podrá corregir.<sup>147</sup>

Diversos autores coinciden en la importancia de la obra de Erasmo, sobre todo porque permite identificar claramente la forma de pensamiento de la época. Antonio Vilanova afirma que “La confusión entre lo cómico y lo simplemente ridículo, la identificación de la necedad con la locura, la burla mordaz de la insensatez humana mezclada a la sátira hiriente contra toda ilusión trascendente, otorgan a la obra maestra de Erasmo una delicadísima complejidad, que agrava el hecho de bordear constantemente ideas universales y profundas”.<sup>148</sup>

El texto de Erasmo ayuda a entender entre otras cosas, la “libertad” de expresión de su tiempo, y permite observar que en la época se hacen distinciones entre lo humorístico y lo ridículo, la burla mordaz y la sátira hiriente, lo cual nos habla sobre modalidades diferenciadas que se han identificado como distintas porque involucran aspectos diferentes

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>145</sup> *Ibidem*, pp. 263-264.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 67. Tomada de la conferencia de Antonio Vilanova “Erasmus y Cervantes”, dentro del ciclo organizado por el Instituto Miguel de Cervantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.

de función, de intención y de retórica o normas de producción. Al respecto, sentimos que la postura de Orozco es afín a la de Erasmo en cuanto al humanismo antropocéntrico que éste exalta. El pintor, desde nuestra perspectiva, propone a partir de sus murales la necesidad de existencia de una “auténtica cultura”, aspecto que, como sabemos, era un presupuesto vasconcelista, el de “la cultura de las humanidades”. En ese sentido tiene influencia renacentista, pues en su obra podemos identificar elementos de muy distintas áreas: esoterismo, mundo clásico, religión católica, así como la representación de alegorías.

Retomando el texto de Rabelais, como señalamos, es Bajtin precisamente quien ofrece valiosa información para comprender el complejo mundo renacentista en que se inserta *Gargantúa y Pantagruel*. Una de sus premisas es la identificación de la visión carnavalesca que influye en el quehacer literario y en las utopías renacentistas por medio de sus formas y símbolos. Para Bajtin, la visión carnavalesca de Rabelais es predominante y se aprecia a partir del “principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas. Muchos bautizaron a Rabelais con el título de gran poeta de la “carne” y el “vientre” (Victor Hugo, por ejemplo)”.<sup>149</sup> Para ejemplificar esta reflexión, basta recordar títulos de capítulos como el XIII: “Cómo Grandgousier conoció el ingenio maravilloso de Gargantúa por la invención que éste hizo de un limpia-culos”; o el XXVII: “Cómo Pantagruel engendraba hombrecillos con sus pedos y con sus salivazos mujercillas...”

Al igual que Erasmo, Rabelais refiere indistintamente cuestiones religiosas y mitológicas cuando al final del “Libro segundo” narra lo que sucedió cuando Panurgo se casó

[...] y fue cabrón desde el primer mes de sus nupcias, cómo Pantagruel encontró la piedra filosofal, la manera de hallarla y la de usarla, [...] cómo combatió contra los diablos, hizo quemar cuatro habitaciones del infierno, entró a saco en la cámara negra, arrojó a Proserpina en el fuego, rompió cuatro dientes a Lucifer y le metió un cuerno en el culo; [...] Estos son hermosos textos del evangelio en francés.<sup>150</sup>

---

149 Mijail Bajtin. *op. cit.*, p. 23.

150 Françoise Rabelais. *op. cit.*, p. 164.

---

Otro aspecto fundamental son los antecedentes sobre la literatura rabelasiana, identificados por el propio Bajtin bajo el concepto de “realismo grotesco”, cuyo origen se remonta a imágenes de la cultura cómica popular.<sup>151</sup> Reconocidos pintores, en cuya obra identificamos este tipo de género, son en primer término, Leonardo da Vinci y posteriormente Jerónimo Bosch y Brueghel el Viejo.

Con respecto al realismo grotesco<sup>152</sup> de Rabelais, Bajtin señala: “Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético ‘clásico’, es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles”<sup>153</sup> Por ello, la recomendación del autor es que cada canon, y particularmente el grotesco, debe ser juzgado por su propio sistema, es decir, que no debemos interpretarlo desde reglas modernas.<sup>154</sup>

Como ejemplo de lo anterior, rescatamos del texto *Gargantúa y Pantagruel* un segmento donde se aprecia con claridad el ingenio popular y la temática anticlásica,<sup>155</sup> especialmente irreverente con respecto a los curas.

¿Qué es esto, hermano? ¿Venimos aquí a hacer ofrenda y besar su culo? ¡Que lo bese el fuego de San Antonio!

Desde entonces se dispuso que los pobres hermosos padres no se desnudaran ante la gente, sino en la sacristía, y mucho menos ante las mujeres, porque sería ocasión de pecado. Todos se preguntaban por qué estos hermanos tienen una cola tan hermosa, y Panurgo solucionó pronto el problema diciéndole: ¿Por qué los burros tienen tan grandes las orejas? Porque sus mamás no les ponen en la cabeza un gorro.

Por parecida razón la cola de estos hermanitos tiene tal desarrollo: esto es, porque no gastan en calzas atacadas y el pobre miembro crece en libertad a rienda suelta y les va golpeando las rodillas como los rosarios a las beatas...<sup>156</sup>

151 Mijail Bajtin. *op. cit.*, p. 23. Se complementa la idea con la explicación que da el autor a continuación: “En el realismo grotesco (es decir el sistema de imágenes de la cultura cómica popular.) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica”.

152 Bajtin puntualiza que lo que él define como realismo grotesco se aplicará al sistema de imágenes de la cultura cómica popular.

153 *Ibidem*, p. 29.

154 *Ibidem*, p. 33.

155 En cuanto al sentido anticlásico, nos referimos a lo poco usual de dicha temática, porque reconocemos que la comedia es clásica también, aunque considerada como un género dramático inferior, además de que en la comedia griega abundan estas referencias a lo corporal y escatológico.

156 Françoise Rabelais. *op. cit.* pp. 129-130.



Rabelais recurre constantemente a este tipo de historias, por lo que resultaría interminable referir las muestras del realismo grotesco en su obra.

Beatriz Fernández señala con respecto al grotesco moderno que podemos situarlo hacia 1480 con el descubrimiento de las pinturas localizadas en las ruinas subterráneas de la *Domus Aurea* de Nerón, y señala sobre la etimología del término: “En el origen, el sustantivo italiano *grutesco* (que corresponde al español *grutesco*), procede de *grotta* (gruta), y este primer nombre sirvió para llamar a las pinturas descubiertas en aquellas ruinas arqueológicas, que habían quedado efectivamente bajo tierra con el paso de los siglos”.<sup>157</sup> (Este aspecto se aborda con mayor detalle en el capítulo 3).

Sobre el mismo tema, Bajtin refiere los cambios fundamentales en el campo literario y estético durante la segunda mitad del siglo XVIII: “En Alemania se discute vehementemente el personaje de Arlequín, que entonces figuraba obligatoriamente en todas las representaciones teatrales, incluso en las más serias”.<sup>158</sup> Se establecen posturas encontradas preguntándose lo siguiente: ¿podía admitirse dentro de la estética de la belleza y lo sublime elementos que no respondían a estas reglas? ¿podía admitirse el grotesco? Al respecto, Justus Möser (1761) escribe *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*<sup>159</sup> (Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico). “Möser revela ciertas particularidades del mundo grotesco: lo califica de ‘quimérico’ por su tendencia a reunir lo heterogéneo, comprueba la violación de las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la presencia de lo caricaturesco, explicando la risa como una necesidad de gozo y alegría del alma humana”.<sup>160</sup>

Por su parte, el alemán Flögel, autor de *Historia de lo cómico grotesco* (1788), califica este género como “lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado”.<sup>161</sup> Si bien ambos autores analizan obras

---

157 Beatriz Fernández Ruiz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València, 2004, p. 19.

158 Mijail Bajtin. *op. cit.*, p. 38.

159 Ídem. En palabras de Bajtin, “La obra de Möser, aunque limitada, es la primera apología del grotesco”.

160 Ídem.

161 Ídem.

---

---

del pasado (*la commedia dell'arte* y el grotesco medieval, respectivamente), lo hacen desde la perspectiva de su época; es decir, el prerromanticismo y romanticismo, periodo sobre el que Bajtin identifica el resurgimiento del grotesco con un nuevo sentido más individual y subjetivo, a diferencia de la visión carnavalesca y popular del pasado.<sup>162</sup>

Lo anterior permite identificar los cambios que se van conformando en el medio artístico sobre la percepción del mundo, y la cada vez más marcada presencia del interés por los aspectos individuales; esto es, que la visión de artistas, escritores, filósofos, sobre un mismo tema, se ajusta a los acontecimientos sociales. Por ejemplo, en la literatura, como señala el mismo Bajtin, surge una nueva forma de grotesco, la novela grotesca o negra y el grotesco romántico; este último fue un acontecimiento importante dentro de la literatura mundial a la vez que “una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII, responsables de tendencias de una sociedad unilateral y limitada; racionalismo sentencioso y estrecho, autoritarismo estatal y lógica formal, aspiración a lo perfecto, completo y unívoco, didactismo y utilitarismo de los filósofos iluministas, optimismo ingenuo y banal”.<sup>163</sup>

Además de los aspectos sobre el contexto social, interesa o la presencia de lo grotesco como forma de expresión, ya que va de alguna manera mutando su sentido; es decir, si en el romanticismo fue una reacción “contra los cánones clásicos del siglo XVIII, durante el siglo XIX el grotesco se manifestará, entre otras formas, bajo los preceptos del simbolismo y el post-impresionismo (Toulouse, Van Gogh, etcétera).

Ahora bien, la risa es un aspecto que se liga con el mundo de lo grotesco y con la sátira, como se mencionó, para lo cual retomamos a Henri Bergson, quien señala que “Los más grandes pensadores, a partir de Aristóteles, han estudiado este sutil problema. Todos lo han visto sustraerse a su esfuerzo. Se desliza y escapa a la investigación filosófica, o se yergue y la desafía altaneramente”.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>163</sup> *Ídem*.

<sup>164</sup> Henri Bergson. *La risa*. Trad. Amalia Haidée Raggio. Buenos Aires; Losada, 1939, p. 7.

---

Cabe aclarar sobre la postura de Bergson en cuanto a la risa que debe cuidarse el límite entre lo cómico y el momento en que eso que nos hizo reír pasa a conmovernos, es decir, en el punto en que se extingue lo cómico porque entra el sentimiento. Aspecto que podemos corroborar cuando señala: “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”.<sup>165</sup>

Para reforzar la idea sobre el interés que el aspecto de la risa ha tenido en otros tiempos, identificamos *Tratado de la risa*,<sup>166</sup> de Joubert Laurent, formado en Montpellier y médico personal de Catalina de Médicis, que aborda temas escabrosos en lengua vulgar y que solían ser presentados en latín reservado a los sabios.

Joubert habla de que tanto el desvarío triste como la risa hilarante, si bien son parte de la condición humana, constituyen vicios que se deben curar por medio de la medicina. En su texto se identifican diversas referencias a *De vita triplici de Ficino*, donde se impulsa la idea humanista del siglo xv de enlazar el temperamento melancólico con la capacidad creadora.

Durante el siglo xvi, diversos autores se interesan en “el doble clásico formado por Demócrito y Heráclito”, donde conviven sin llegar a oponerse del todo entre sí el pensador que ríe sin problema ante los desvaríos del mundo y el filósofo que se lamenta de todo lo que acontece en la Tierra. Esta pareja se observa en el texto de Joubert, en el que encontramos que los renacentistas Erasmo, Rabelais y Montaigne se inclinan por el Jovial Demócrito, pero “las carcajadas estruendosas de Demócrito son también signo de melancolía desmesurada; el reírse sin freno supondría descontrol y agitación máximos y el uso de la risa bien temperada podría ser una terapia en la adversidad del mal, de la tristeza o la vejez”.<sup>167</sup> Ésta es una de las formas como Joubert pretende emplear la medicina para curar los problemas físicos del hombre.

Otro autor que aborda estos temas es Sigmund Freud en su texto *El chiste y su relación con lo inconsciente*,<sup>168</sup> que trata de las relaciones entre los chistes y los sueños. En su “Introducción” identificamos otras aporta-

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>166</sup> *El tratado renacentista sobre la risa (Traité du ris)* se editó en latín en 1558 y en Lyon en 1560, 1567 y 1574. La edición que adquirimos es: Joubert Laurent. *Tratado de la risa*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002.

<sup>167</sup> Joubert Laurent. *Tratado de la risa*. *op. cit.*, p. 13.

<sup>168</sup> Editado en alemán en 1905 y traducido al castellano en su primera edición en 1923.

---

ciones sobre temas afines, por ejemplo, Lipps define el chiste como “toda provocación consciente y hábil de la comicidad, sea esta de la intuición o de la situación”.<sup>169</sup> K. Fischer habla del nexo del chiste con lo cómico y agrega el elemento de la caricatura, porque la considera situada exactamente entre ambos. Para él, “El chiste es un juicio que juega”,<sup>170</sup> y esta idea del juego la maneja como oposición al trabajo.

Freud establece el aspecto de la condensación como elemento formal del chiste y aborda el tema de la “ironía” diferenciándolo del chiste porque en este caso la técnica implica la figuración por lo contrario.

Y corroborando lo que hemos señalado reiteradamente, establece la dificultad para el estudio de los aspectos inherentes a lo cómico cuando señala: “Por otro lado, los problemas de lo cómico han demostrado ser lo bastante complejos como para desafiar con éxito, hasta hoy, todos los intentos de solución emprendidos por los filósofos, de suerte que no podemos nosotros abrigar la expectativa de dominarlo por así decir de un solo salto, abordándolo desde el lado del chiste”.<sup>171</sup>

Otro de los conceptos es el humor. La expuesta dificultad de estudio sobre este vocablo nos remite al trabajo de Hernández Guerrero, quien habla de las diversas disciplinas que pueden auxiliarnos en este tipo de estudios: la semiótica lo vería desde la perspectiva del humor como lenguaje; la estética, como arte; la poética, como resorte literario y la antropología, como manifestación cultural.<sup>172</sup>

Hernández afirma que el humor es un “instrumento desmitificador, desdramatizador y desacralizador” que funciona como una vía de escape.<sup>173</sup> Al integrar dichos conceptos con respecto a la creación artística, habla del uso de la hipérbole y de que la técnica usual para hacerlo es la caricatura. En este sentido, el concepto tendría aplicación en nuestras fuentes, pues, como hemos asentado, su relación con la desfiguración caricaturesca en el sentido de trazo de las imágenes es innegable, además de que efectivamente se percibe un grado de desmitificación hacia instituciones como

169 Sigmund Freud. *Obras completas*. “El chiste y su relación con el inconsciente”. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorroutu, 1975, VOL. VIII, p. 11.

170 *Ibidem*, pp. 11-12.

171 *Ibidem*, p. 173.

172 José Antonio Hernández Guerrero. “El humor y las ciencias humanas”, en *El humor y las ciencias humanas*. *op. cit.*, p. 15.

173 *Ibidem*, p. 19.

la Iglesia o las que imparten la ley y la justicia.

Un texto que no podemos dejar al margen es la Historia de la locura de Michel Foucault, en el que describe la situación “sanitaria” y, en gran medida, el pensamiento mágico del mundo occidental a fines de la edad media cuando desaparece la lepra, que había requerido de una gran cantidad de hospitales para recluir a todos los enfermos. Estas instalaciones serán prácticamente tomadas por los portadores de enfermedades venéreas, ahora vistas realmente como “enfermedades” que necesitan tratamiento y ligadas curiosamente, como lo hace ver Foucault, con la locura:

Pero será necesario un largo momento de latencia, casi dos siglos, para que este nuevo azote que sucede a la lepra en los miedos seculares suscite, como ella, afanes de separación, de exclusión, de purificación que, sin embargo, tan evidentemente le son consustanciales. Antes de que la locura sea dominada, a mediados del siglo xvii, antes de que en su favor se hagan resucitar viejos ritos, había estado aunada, obstinadamente, a todas las grandes experiencias del Renacimiento.<sup>174</sup>

La forma expresiva sobre el tratamiento de esta enfermedad, la “más sencilla” y la “más simbólica” del imaginario renacentista es la *Nef des fous* (la nave de los locos).<sup>175</sup> Barcos que transportaban a los locos de una ciudad a otra, pues tenían una vida errante al ser expulsados de las ciudades, aunque hay evidencias de que eran recibidos en algunos hospitales, lo que le sugiere al autor que sólo se expulsaba a los extraños y que cada ciudad se encargaba únicamente de sus ciudadanos. Foucault señala: “Es posible que las naves de los locos que enardecieron tanto la imaginación del primer Renacimiento, hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón; unos descendían los ríos de Renania, en dirección de Bélgica y de Gheel; otros remontaban el Rin hacia el Jura y Besançon”.<sup>176</sup>

---

174 Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, vol. I y II, p. 20.

175 El autor enuncia diversos textos en que se realiza el viaje simbólico, que le sugiere el ciclo de los Argonautas cobrando juventud. Symphorien Champier compone dos textos bajo esta temática: *Nef des princes et des batailles de Noblesse* (1502); *Nef des dames vertueuses* (1503); Jacob van Oestvoren escribe *Nef de Santé y Blauwe Schute* (1413); de Josse Bade, *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1498) y el *Narrenschiiff* (1497) de Brandt, que fue el único navío novelesco que tuvo existencia real.

176 *Ibidem*, p. 23.

---

Estas imágenes quedaron grabadas en las obras de Jerónimo Bosco<sup>177</sup> en *Cura de la locura* y la *Nave de los locos*; y de Brueghel en *Dulle Greete*. De ahí el motivo de nuestro interés sobre este tema. Así, la locura y el loco llegan a ser personajes importantes y la denuncia de la locura llega a ser una forma general de la crítica. Los actores que representan en el teatro al Loco, el Necio, el Bobo, ya no se encuentran al margen, ocupan el centro del espectáculo porque curiosamente son los poseedores de la verdad:

[...] representan el papel complementario e inverso del que representa la locura en los cuentos y en las sátiras. Si la locura arrastra a los hombres a la ceguera que los pierde, el loco, al contrario, recuerda a cada uno su verdad; en la comedia, donde cada personaje engaña a los otros y se engaña a sí mismo, el loco representa la comedia de segundo grado, el engaño del engaño; dice, con su lenguaje de necio, sin aire de razón, las palabras razonables que dan un desenlace cómico de la obra.<sup>178</sup>

Foucault distingue dos posturas hacia el siglo xv: la primera, la experiencia de la locura en la expresión literaria y filosófica toma un aire de sátira moral, que podemos ver en las obras del Bosco, Brueghel y Durero, a través de una visión sobre la locura “terriblemente terrestre”; la segunda es la versión de Erasmo en su *Elogio de la locura* a partir de una imagen idealizada, pues para él la locura permite la liberación del alma.

Otro elemento que resulta interesante se refiere al enfrentamiento que se da entre la conciencia crítica y la experiencia trágica de la locura. Durante un buen tiempo, a partir del renacimiento, dominará la conciencia crítica; será hasta las páginas de Sade y la obra de Goya cuando de nueva cuenta se identifique la presencia clara de la experiencia trágica de la locura. Sin embargo, Foucault afirma que de cierta manera siempre han estado un tanto ocultas estas formas de conciencia trágica, lo cual podemos identificar claramente también en “las últimas palabras de Nietzsche y las últimas visiones de Van Gogh”.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Foucault refiere que se ha llegado a suponer que el cuadro del Bosco, *Nave de los locos*, era parte de toda una serie de pinturas que ilustraban los cantos principales del poema de *Brant Narrrenschiff*. Lo que sí resulta convincente es que la plástica y la literatura han convivido simultáneamente y nos remiten de una a la otra constantemente en todas las épocas.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 54.

A mediados del siglo XVIII se impone de nueva cuenta la imagen del terror medieval, ahora no hacia la lepra, sino hacia un mal misterioso que podría salir de los espacios de confinamiento, la llaman “fiebre pútrida” y se relaciona con la mala calidad del aire. Y como señala Foucault: “Paradójicamente, en el retorno a esa vida fantástica que se mezcla con las imágenes contemporáneas de la enfermedad, el positivismo va a valorar la sinrazón, o más bien va a descubrir una razón nueva para defenderse de ella”.<sup>180</sup>

La idea del confinamiento se vuelve obsesivamente terrorífica surgiendo “todo un paisaje imaginario” que podemos ver en Los disparates de Goya. El mismo Foucault identifica la disparidad entre “la conciencia de la sinrazón y la conciencia de la locura” de finales del siglo XVIII: la primera, reforzada gracias las obras de Hölderlin, Nerval y Nietzsche; mientras que el conocimiento de la locura, al contrario, “tratará de situar a ésta, de manera cada vez más precisa en el desarrollo del sentido de la naturaleza de la historia”.<sup>181</sup> Así, la sinrazón obtiene su espacio en el área de la filosofía y de las artes.

En lo que toca a la ironía, Schoentjes plantea en *La poética de la ironía* que es a partir de Anaxímenes, cuando aparece la “noción de contrario” en la definición de ironía. Asimismo, para los griegos el término eirón era visto bajo sospecha, mientras que para Cicerón y todo el pensamiento romano terminan por admirarlo, pues se olvidan las connotaciones negativas que la ironía tenía en el dominio de la ética logrando un lugar de honor tanto en la conversación cotidiana como en el discurso público.<sup>182</sup>

Para Schoentjes: “La ironía requiere habitualmente de tres papeles: el irónico, el blanco de la ironía y el observador”, similar a una representación teatral, que implica la retórica del discurso en público –que nosotros trasladaríamos en su caso a la obra mural–; sin embargo, el autor habla de que no existe lo “irónico” ni la “ironía” en sí, sino que el sentido se observa en una clara intención del enunciado. La mayoría de las veces la ironía se produce en sólo un momento del discurso más o menos largo, pero siempre localizado.<sup>183</sup> Y agrega que la ironía está ligada a la crítica

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 32, vol. 2.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 40, vol. 2.

<sup>182</sup> Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 70.

<sup>183</sup> *Ibidem*, pp. 157-158.

---

y entonces sus puntos de ataque son las situaciones, las opiniones o las personas, por lo que resultaría extenuante inventariar los temas a los que puede afectar el concepto de ironía y estaríamos invadiendo “los asuntos habituales de la sátira”.<sup>184</sup> Podemos observar en este caso que Schoentjes habla sobre la necesidad, pero también reconoce la dificultad que implica establecer una línea divisoria entre ironía y sátira, cosa que no habíamos identificado en otros autores, lo que conviene a nuestro proceso de categorización, pues, sostenemos que en las imágenes estudiadas Orozco se inclina hacia la sátira. Sin embargo, como se señaló en su oportunidad, se percibe una intención irónica en los títulos, aspecto al que no le otorgamos mucha trascendencia en este estudio por el antecedente también referido de que el muralista jalisciense no daba importancia a la nomenclatura de su obra. Así, cuando se alude en el título a *La libertad*, *La ley* y *La justicia*, *La caridad*, etc., lo que observamos es a una mujer que no puede volar para liberarse; una balanza desnivelada, su portadora con un ojo descubierto, un juez ebrio; la mano de un jerarca religioso apoderándose de la limosna de los miserables, no podemos sino entender el sentido irónico de, “lo mismo a través de su opuesto”.

Sobre la ironía José Antonio Hernández enfatiza el papel del distanciamiento en el proceso, pues permite contemplar los sucesos desde una perspectiva más lejana, facilitando una visión “objetiva, clara, contrastada y perfilada”.<sup>185</sup>

Un acercamiento más al concepto la aporta Valeriano Bozal, quien en su libro *Necesidad de la ironía* señala que “La ironía no se limita a decir ‘eso no es lo que pretende ser’, sino que pone ante nosotros lo que tal cosa es”.<sup>186</sup> Es decir, que se hace una simulación del elemento que se ironiza: vemos tanto el simulacro como sobre lo que se realizó el mismo.

Así, el acercamiento al origen y aplicación de los conceptos que analizamos: comedia, sátira, humor, risa, chiste, realismo grotesco, locura, tradiciones populares, carnaval e ironía, permite confirmar la dificultad sobre su categorización que ya anticipaban algunos de sus estudiosos. En relación con lo anterior, difícilmente encontraremos a partir de uno solo

<sup>184</sup> *Ídem*.

<sup>185</sup> José Antonio Hernández Guerrero. *op. cit.*, p. 18.

<sup>186</sup> Valeriano Bozal. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999, p. 100.



de los autores un vocablo de categorización que podamos aplicar de forma “pura” y unívoca a nuestras fuentes, pues con el transcurrir de los años se modifica el sentido de los términos al sacarlos del contexto en que fueron creados; sin embargo, resulta innegable que las dudas sobre el sentido de los términos, presentes al inicio del estudio, se dispersaron y se pudo afirmar que el sentido dominante de los segmentos plásticos es el satírico.

Si bien resulta cierto que no podemos corroborar que Orozco leyera a Erasmo, Rabelais o cualquiera de los clásicos griegos o latinos que consultamos, sí podemos constatar que a lo largo de su obra se incluyen constantes reflexiones sobre ideas universales y profundas así que no nos queda más que reiterar la erudición del muralista.

Orozco no llegó a los niveles de Erasmo y Rabelais en cuanto a lo que hoy reconoceríamos como temáticas triviales o de mal gusto como son “las pasiones del alma y las groserías del cuerpo” o, en sí, todas las acciones relacionadas con la satisfacción de las necesidades del hombre. Sin embargo, debemos considerar que cada época tiene sus convenciones, y quizá la forma en que el muralista jalisciense pintó los segmentos murales que estudiamos llegó a ser tan provocativo en su momento como las historias de *Gargantúa* y *Pantagruel* en el propio.

Igualmente existe la coincidencia entre Erasmo, Rabelais y Orozco en el sentido de abordar indistintamente cuestiones mitológicas y religiosas. El “Antiteológico y antiacadémico” Rabelais, junto con el rebelde y provocador Orozco, en sus fantásticas novelas satíricas, escritas y pintadas, critican mediante la desfiguración de sus personajes, los vicios religiosos de su tiempo y ridiculizan los preceptos retóricos. Se mofan de la idolatría por las expresiones cultas elegantes o las actitudes de la aristocracia, el clero y los valores representados mediante alegorías. Los tres ponen de manifiesto las innumerables contradicciones de la gran comedia de la vida.

Por otro lado, recordemos las palabras de Bajtin cuando habla sobre el patrimonio común que implica el dominio artístico basado en el canon clásico, pero con respecto al canon de lo grotesco tenemos una comprensión distorsionada; por ello debe juzgarse sólo dentro de su propio sistema.

---

## 2. OROZCO Y OTROS AUTORES

“Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco”.

*Pascal*

### *Sus contemporáneos*

Al igual que la anécdota que cuentan sobre Picasso cuando los soldados de la Gestapo le preguntaron: “Ah, ¿usted es el autor de Guernica? Y él responde: -No, Guernica lo han hecho ustedes”, así los dibujos, las caricaturas, los monstruos sociales y políticos de Grosz los hizo la primera guerra mundial, los engendró la contrarrevolución alemana de los años de la posguerra; lo mismo podemos decir sobre la obra de Orozco que analizamos, de la que se puede responsabilizar a la sociedad posrevolucionaria: aristocracia, burguesía, Iglesia, políticos, etc., al mancillar con sus actos las virtudes de la libertad, la ley y la justicia, la caridad, la moral, entre otros valores propios de la humanidad, dando tema al muralista para exponerlos en un sentido satírico.

En su *Autobiografía*, Orozco describe detalladamente y con su peculiar sentido del humor las vivencias a partir de su niñez y hasta los días de 1936 cuando se instala en Guadalajara para realizar los murales que más lo distinguen, además de infinidad de información complementaria del periodo que nos interesa. De esta manera, encontramos que Orozco elabora un resumen de lo que, desde su perspectiva, se pensaba en México en 1920 en lo referente al arte, como la presencia del arte “precortesiano”; el arte popular y las artesanías; el nacionalismo y obrerismo; así como la participación de los artistas en la “política militante” puesta en práctica por Gerardo Murillo (Dr. Atl).<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> José Clemente Orozco. *op. cit.* p. 58.

Orozco habla de la capacidad crítica de los pintores murales, lo que no debe extrañarnos por sus antecedentes como caricaturista, pues le resultaba casi “natural” esa actividad. Sin embargo, no todos tuvieron la habilidad o el talento para expresarse a partir de grandes muros; de hecho, al igual que argumenta que en 1922: “la pintura mural encontró la mesa puesta”, también llega a reconocer que “Hasta los errores que se cometieron fueron útiles”. Lo que nos sugiere que se justifica por los cambios de temática de los primeros segmentos murales de la planta baja de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, como podemos observar en el CUADRO 1.

Si bien los temas de corte satírico no se incluyen en los segmentos del cuadro, sí resulta importante hablar de ellos por dos razones: en primer término, porque forman parte de la historia que Orozco propone a los espectadores en dicho recinto en esa primera intervención; y en segundo, y más trascendente, porque dichos segmentos murales se corresponden con los resultados obtenidos con anterioridad, donde establecimos no sólo la tendencia esotérica, sino la trágica-dionisiaca-nietzscheana, aspectos que veremos en el capítulo 4 ligados estrechamente con lo cómico-satírico.

### Murales de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria (Modificaciones 1923-1926)

CUADRO 1

<b>Tema original</b>	<b>1ª. Modificación</b>	<b>2ª. Modificación Estado actual</b>
<i>Cristo destruye su cruz</i>	<i>Cristo destruye su cruz</i>	<i>La huelga</i> Permanece el rostro de Cristo con su nimbo
<i>Los elementos</i>	<i>Tzontémoc (hombre que cae)</i>	<i>La trinchera</i>
<i>La lucha del hombre contra la naturaleza</i>	<i>La lucha del hombre contra la naturaleza</i>	<i>Dstrucción del viejo orden</i>
<i>La maternidad</i>	<i>La maternidad</i>	<i>La maternidad</i>

Los elementos simbólicos que se aprecian en esas primeras obras al fresco del muralista jalisciense, como las pirámides de tipo egipcio, las constelaciones, el propio tema de “los cuatro elementos”, la lucha del hombre contra la naturaleza, etc., “tuvieron gran impacto dentro del movimiento simbolista”.<sup>188</sup>

Por otra parte, tanto Orozco, como Siqueiros y Rivera, adoptaron, por ejemplo, el tema de “los cuatro elementos”, fundamental en textos como *Los grandes iniciados* de Edouard Shuré –que tuvo una extraordinaria difusión durante los primeros años del siglo xx–,<sup>189</sup> o los escritos de Helena Petrovna Blavatsky de finales del siglo xix. Lo anterior se refuerza cuando observamos que en los murales del excolegio de San Pedro y San Pablo (anexo a la Antigua Escuela Nacional Preparatoria), el Dr. Atl, Xavier Guerrero y Roberto Montenegro pintaron también estos temas y otros afines: *El sol, El viento, La luna, La noche, El vampiro y el titán* que hoy son sólo conocidos por las fotografías tomadas antes de su destrucción.

A partir de lo expuesto y de infinidad de textos que hacen mención de ello, se puede establecer que el esoterismo era un tema común a los jóvenes artistas. Curiosamente, autores como Fausto Ramírez prefieren emplear el término “cosmológico” para esos temas: “Al principio de su desempeño como muralista, en la Escuela Nacional Preparatoria (1922- 1924 y 1926-1927), la exigencia de llevar a los muros su propia interpretación del proceso revolucionario decide a Orozco a destruir los frescos de tema cosmológico que originalmente pintara, y a rectificar una primera actitud intransigentemente universalista”.<sup>190</sup>

Es un hecho que Orozco tiene una propuesta muy distinta a sus contemporáneos en cuanto al uso de elementos satíricos, aunque comparte aspectos estéticos con Montenegro, Ruelas y el Dr. Atl. Resulta interesante la identificación que hace el mismo Fausto Ramírez sobre el simbolismo como “experiencia de primordial importancia en el pensamiento artístico” de Orozco, sobre todo al ligarlo a partir de las fechas de nacimiento

188 Sofía Anaya Wittman. *José Clemente Orozco. El Orfeo mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004, p. 92.

189 Según plantea en la “Introducción” del texto el propio Edouard Shuré, la primera edición fue en 1889, y ya para 1926 (37 años después) el libro llevaba 91 ediciones.

190 Fausto Ramírez et al., *Orozco, Una relectura*. “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”. *op. cit.*, p. 68.

con algunos integrantes del Ateneo de la Juventud: José Clemente Orozco (1883), José Vasconcelos (1881), Antonio Caso (1883), Pedro Henríquez Ureña (1884), Alfonso Reyes (1889).<sup>191</sup>

Coincidimos plenamente con Ramírez cuando afirma que Orozco tiene rasgos simbolistas, sobre todo en cuanto la “exigencia de que el arte encarne ideas”, alejándose de la reproducción fiel de la realidad; pero también, aclara que el pintor reniega de algunas de las características de ese movimiento como la “bohemia decadentista”.<sup>192</sup>

Por ejemplo, para Esther Cimet, las diferencias entre las obras de Orozco y Rivera son producto de “la necesidad de sobresalir en los años veinte [de Orozco], frente a un Rivera que se había convertido en figura pública de mucha fama y con un definitivo predominio en el mundo artístico”.<sup>193</sup> Este aspecto es relativo pues, como veremos líneas adelante, Rivera está bastante desligado de nuestro país cuando regresa invitado por Vasconcelos. Además, de acuerdo con nuestra percepción, Orozco no tiene la intención de sobresalir o competir, sino que desea expresar en sus obras diversos aspectos que para él son fundamentales, al margen de modas o temas impuestos por los grupos de legitimación artística, lo que sí sucede con Rivera y Montenegro, según las anécdotas narradas por Vasconcelos, donde dicta las temáticas precisas a desarrollar.

Por otra parte, ya hemos hablado de las contradicciones que en momentos se identifican en las obras y proceder de los artistas; así que quizá en algunos momentos Orozco se deja llevar por la crítica, como sucedió con sus primeros murales de corte esotérico, sustituyendo esos temas por los de corte social-revolucionario.

A diferencia de Orozco, Diego Rivera –y otros pintores más–, no vivieron la revolución mexicana: Rivera radicó en Europa de 1907 a 1921,<sup>194</sup> donde realizó un itinerario estilístico que abarca del impresionismo al posimpresionismo, de Paul Cézanne a Auguste Renoir a Jean-Auguste-Dominique Ingres, insertándose también en el cubismo, pues era un movi-

---

191 *Ibidem*, pp. 75-76.

192 *Ibidem*, p. 78.

193 Esther Cimet Shojjet. *El movimiento muralista. Ideología y producción. México*: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 125.

194 Rivera tuvo una breve estancia en nuestro país en 1910, participando en la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los festejos del centenario de la independencia.

---

miento que sacudía a la Ciudad Luz, con el que rompe en 1917 retomando la figuración tradicional. Sin embargo, es indudable la trascendencia que la obra posterior de Rivera tuvo con respecto a la conformación del imaginario para el nuevo México que Vasconcelos se propuso crear. Las obras de Rivera muestran una realidad mexicana muy diferente a la que en la Academia de San Carlos se representaba durante el porfiriato, pero también una visión distante y distinta de la orozquiana.

Mientras Orozco pinta sus prostitutas en los burdeles más bajos de México y algunos dibujos de temas revolucionarios como *Cortina roja* (1912), *Hetairas* (1913), *Mujeres bailando* (1913), *La ronda* (1913 ca.), *La conferencia* (1913), *Baile de pepenches* (1912-1913), *El despojo* (1913-1917), *Juego de prostitutas* (1913), *El reaccionario* (1913-1917), *Baile aristocrático* (1913-1917), *Heridos* (1913-1917), *La cucaracha* (1915-1917); Rivera realiza sus obras basados en los preceptos vanguardistas: puntillismo, impresionismo, futurismo y diversas obras cubistas, algunas con elementos mexicanos como sarapes en el *Retrato de Martín Luis Guzmán* (1915), petates en la *Naturaleza muerta con tazón gris* (1915), y hasta el tema revolucionario del *Paisaje zapatista*, *El guerrillero* y *El zapatista* (1915).

Esta diferencia de actitudes tuvo un costo, Fausto Ramírez destaca la postura que adoptaron algunos mexicanos hacia Rivera con respecto a su obra vanguardista:

[...] actitud de incomprensión y recelo frente a las estéticas renovadoras se trasluce en el juicio negativo que ‘algunos mexicanos interesados en el arte’ formaron de Diego Rivera, declarándolo ‘perdido’ por haber adoptado las nuevas corrientes en boga en Europa, hecho que pudieron constatar por una entrevista que Francisco García Calderón le hiciera al pintor, en su taller en Montparnasse, publicada en mayo de 1914 por *El Mundo Ilustrado*, y por las fotografías de algunos de sus cuadros recientes con que venía ilustrada.<sup>195</sup>

En julio de 1921, invitado por Vasconcelos, regresa Diego Rivera de Europa tras catorce años de “fructífera ausencia”. De inicio recorre, jun-

<sup>195</sup> Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de Ramón López Velarde 1914-1921*. México: UNAM, 1990, p. 20.

to con el secretario de Educación, Yucatán y sus ruinas mayas, donde el ministro lo “instaba a deseuropeizarse” como consigna Fausto Ramírez.<sup>196</sup> Sin embargo, la versión de Vasconcelos es más cruda, pues en una entrevista realizada por Antonio Rodríguez señala:<sup>197</sup>

Recuerdo –informa el autor del *Ulises Criollo*–, cómo recibimos a Diego a su llegada de Europa. Cómo era un pintor porfirista y traía unas cosas muy feas, incapaces de ser comprendidas por el pueblo, a las que llamaba cuadros cubistas; lo recibimos con muchas reservas...

–¿Pintor porfirista? preguntamos sonriendo.

–Sí, ¡todos lo saben! Diego Rivera salió de México con una beca concedida por Porfirio Díaz y gracias a la cual pudo estudiar en España y Francia, durante los primeros años de su carrera.<sup>198</sup>

Pocos días antes de partir al sureste (1921), hay una peculiar declaración de Rivera al Vate Frías en la que descalifica la pintura mural, sin saber lo que estaba por venir y convertirse en uno de los “tres grandes” muralistas de nuestro país. Rivera señaló: “El pintor que no tenga el sentimiento de los anhelos del pueblo –aunque no ande precisamente entre el pueblo– ése no hará obra sólida; como no la hará el que pinte muros, decore casas, palacios, edificios públicos. El arte desligado de sus fines prácticos no es arte”.<sup>199</sup> Esto nos indica la gran distancia que existía entre Rivera y todo lo que estaba sucediendo en nuestro país; por ello no debe extrañarnos que el estilo adoptado por él en los primeros murales del Anfiteatro Simón Bolívar de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria bajo el tema de *La creación*, tenga una clara influencia bizantina y las poses y gestualidad de sus personajes sean modernistas, a pesar de que, como vimos, ya había incorporado

---

196 *Ibidem*, p. 148.

197 Desafortunadamente el texto consignado en el libro del hijo de Orozco, Clemente Orozco Valladares, no cuenta con los datos de publicación de dicha entrevista, ver Orozco, *verdad cronológica*, pp. 110-113. Sin embargo, por la mención que hace sobre la publicación del *Ulises criollo* tiene que ser posterior a 1935 cuando salió de prensas el libro.

198 Clemente Orozco Valladares. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 111.

199 Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de Ramón López Velarde 1914-1921*, op. cit., p. 148. Otro dato importante con respecto a las “decoraciones” de los muros es la investigación de Esther Acevedo presentada en el IX Coloquio de Historia del Arte de 1986, bajo el título de: “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*. op. cit., pp. 171-216. Allí describe el proceso sobre el uso del término “decorar” hasta que se asume como “pintura mural”.

---

elementos locales en algunas de sus obras cubistas previas.<sup>200</sup>

Ya hemos hablado sobre la intromisión de Vasconcelos en la selección de los temas que pintaron los muralistas. Con respecto a los primeros murales de Rivera, en la misma entrevista realizada por Antonio Rodríguez a José Vasconcelos le cuestiona el crítico sobre los elementos “mítico-paganos” del tema de La creación, a lo que el entonces director de la Biblioteca de México responde:

–Efectivamente. Diego Rivera pintó ahí las *Tres virtudes teologales*–, pero, nos ha explicado, él tenía la intención de interpretar plásticamente toda la historia de la filosofía, desde Pitágoras y Platón, hasta Marx y Engels. –¡Mire! –replicó el autor de *La tormenta*–, esas son excusas tardías de Diego. Además, no podemos penetrar en su pensamiento, para saber si tenía o no tenía tales ideas. Lo que sabemos es que él pintó las *Tres virtudes teologales*. Y las pintó porque yo, el mecenas de entonces, se lo ordené. Diego, el más dócil de todos...

–Y no crea usted –aclaró el antiguo ministro de Obregón–, que pintó a regañadientes. Nada de eso. Diego Rivera fue el que más dócil y sumisamente pintó lo que le mandé. [...] El único pintor que no obedeció a mis órdenes y que pintó lo que quiso, fue Orozco. Por esa misma razón fue el único que pintó escenas anticlericales.<sup>201</sup>

Estas “sugerencias” temáticas de Vasconcelos, sobre todo en lo que respecta a los primeros segmentos pintados, se relacionan con las lecturas e inclinaciones del grupo ateneísta, los planes educativos, la reconstrucción del país por medio de la exaltación del nacionalismo y, por supuesto, con el renacimiento artístico. De esta manera, seguimos ratificando, que Orozco no atiende sugerencias o imposiciones y también que Rivera se deja llevar por las instrucciones del mecenas.

En este caso es motivo de nuestro interés identificar elementos plasmados por Rivera que tuvieran alguna relación con lo satírico. Al respecto podemos decir que en sus primeros murales en la Antigua Escuela Na-

200 De acuerdo con la descripción que hace el mismo Rivera (aunque en tercera persona) de sus primeros murales en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, algunos símbolos tienen relación con el pensamiento esotérico, lo mismo veremos en Dr. Atl, Montenegro, Siqueiros y Orozco, aunque cada uno de ellos a partir de formas expresivas distintas. Ver texto completo en el anexo III.

201 Entrevista de Antonio Rodríguez a José Vasconcelos “¡Diego bailó al son que le toqué!”, en Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 110.



cional Preparatoria (1922) no identificamos esa intención; es hasta algunos segmentos en la Secretaría de Educación Pública (1923-1928) y en la Universidad Autónoma de Chapingo (1925-1927)<sup>202</sup> –posterior a Orozco–, cuando se puede hablar de la inserción de pequeños detalles críticos dentro de sus murales, ya que por lo regular domina lo narrativo-descriptivo.

Como ejemplos de lo antes descrito observamos la forma como Rivera pinta a José Vasconcelos en uno de los segmentos de la Secretaría de Educación Pública: *El erudito*, sentado sobre un pequeño elefante blanco, dando la espalda al espectador; al igual que caricaturiza un tanto a los comensales del segmento *El banquete de Wall Street*; mientras que en el segmento *La tierra oprimida* de Chapingo, es personificada la tierra por medio de una humillada mujer desnuda<sup>203</sup> que está bajo la custodia de un grotesco representante de la alta jerarquía eclesiástica, un amenazante militar y el capitalista, expuesto mediante la figura de un hombre obeso que tiene a su lado una bolsa llena de monedas. Fuera de ello no encontramos la intención satírica en Rivera.

Con respecto a Roberto Montenegro, Esperanza Balderas ubica su obra dentro del “modernismo nacionalista”, primero influenciado del “nacionalismo español, que amalgama con la identidad nacionalista promovida después de la Revolución”.<sup>204</sup> Estos aspectos podemos observarlos a lo largo de toda su producción plástica, aclarando que no son por supuesto las únicas tendencias estilísticas del pintor: *Veneciana*, *Mateo el Negro*, *Desnudo femenino*, *Ciudad en brumas*, *Escena mexicana* y *Torso desnudo con guantes*.<sup>205</sup>

Otra referencia sobre el nacionalismo del pintor la obtenemos de Fausto Ramírez cuando señala: “También Roberto Montenegro, que lleva-

202 Tanto Raquel Tibol como Antonio Rodríguez coinciden en el gran esfuerzo de Rivera en cuanto a trabajar en ambos edificios simultáneamente. Raquel Tibol. *Los murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma de Chapingo. México, Universidad Autónoma de Chapingo, 2001; y Antonio Rodríguez. *Canto a la tierra*. *Los murales de Diego Rivera en la Capilla de Chapingo*. México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.

203 El calificativo de “humillada” se establece a partir del gesto: la mujer da la espalda al espectador de la obra y tiene la cabeza agachada.

204 Esperanza Balderas. *Roberto Montenegro. La sensualidad renovada*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001, p. 21

205 Para reforzar esta postura se puede consultar el texto de Carmen Vidaurre, en el que señala que lo particular de Montenegro como “modernista mexicano” es que inserta elementos locales en las artes y el diseño, y la difusión de lo nacional hacia el exterior, como lo hizo también Tablada. Ver Carmen Vidaurre Arenas. “Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo”, en *Revista Estudios Jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, núm. 72, dedicada a Jalisco y la modernidad, pp. 5-18, 2008.

ba muchos años radicando en Europa, derivaba ya en 1918 hacia una temática de inspiración mexicana, sin abandonar, por supuesto, la línea simbólica y el gusto por los exotismos decorativos que lo caracterizaban”.<sup>206</sup> Lo anterior es importante porque se asume que es José Vasconcelos, primero como rector de la Universidad Nacional y después como secretario de Educación, quien convoca a los artistas a aplicarse con determinación en la búsqueda de la identidad cultural de nuestro país basados en el “nacionalismo”, a pesar de que este proceso fue iniciado desde el siglo XIX. Montenegro y otros pocos artistas, como Saturnino Herrán y Francisco Goitia, nos hacen ver que ya existía esa semilla nacionalista previa al proyecto vasconcelista. Ramírez habla sobre ello: “La otra gran vertiente icónica del arte nacionalista, el tema indígena, con una larga trayectoria en el arte del porfiriato, seguía encausando la labor de los artistas, investida ahora de una fuerte carga simbólica”.<sup>207</sup>

Al respecto, Julieta Ortiz Gaitán señala sobre Montenegro: “La visión europeizada de lo indígena que aportaba Montenegro coincidía con el ‘gusto superior’ y con la imagen idealizada de la nueva sociedad que se pugnaba por estructurar. Dentro de ésta, los valores autóctonos adquirieron paulatinamente una representatividad en la forja de la nacionalidad, pero desprovistos de toda carga política o combativa”.<sup>208</sup>

De hecho, en el texto de Ramírez podemos verificar, a través de la revisión de reseñas, las tendencias de las obras que conformaron las exposiciones colectivas e individuales, tanto en espacios “oficiales” (la Escuela Nacional de Bellas Artes) como en espacios privados, en las que se aprecia a un sinnúmero de artistas que ya incluían en su repertorio imágenes de elementos locales de gran tradición.

Algunos autores destacan la inserción de Montenegro en la línea nacionalista y lo consideran a la par que Orozco y Rivera, otros lo excluyen del grupo. Sin embargo, la constante sobre Montenegro es que no se le reconoce como uno de los grandes muralistas, a pesar de ser quien antece-

---

206 Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de Ramón López Velarde 1914-1921*, op. cit., p. 96.  
207 *Ibidem*, p. 27.

208 Julieta Ortiz Gaitán. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, p. 61.

---

dió a Rivera con esta labor en el periodo posrevolucionario.

En la obra de Roberto Montenegro se aprecian elementos modernistas y nacionalistas, además de los que “constituyeron tópicos emblemáticos de la ‘Escuela Mexicana’ (como fueron los símbolos marxistas, lo indígena, personajes de las clases trabajadoras, la llamada ‘trinidad positiva’, etc.)”.<sup>209</sup>

Además de Montenegro, otros muralistas incluyeron en sus obras aspectos de la tradición europea (lenguaje, técnicas y fórmulas). Y no sólo de las vanguardias; por ejemplo, autores como Alma Reed y Justino Fernández relacionan el segmento *La maternidad* de Orozco con la obra renacentista de Boticelli.

En cuanto a la influencia de Vasconcelos sobre los temas de los murales, en el caso de Montenegro en el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, el ministro señaló: “No hallábamos qué representar, y di al pintor como tema una tontería goethiana: ¡Acción, supera al destino: vence!”. El resultado fue *El árbol de la vida*.<sup>210</sup>

Vasconcelos propuso una estética en la que el arte popular era el vehículo para llegar al arte culto sólo a través del conocimiento del folclore, ya que 80% de la población analfabeta de nuestro país podría acceder así al reconocimiento del arte superior. Por ello recorre con diversos embajadores (artistas e intelectuales) gran parte del territorio nacional, sensibilizándose sobre el potencial cultural de cada lugar. De ahí los programas que impulsa, pues sustenta su propuesta en la enseñanza de los valores propios, con plena confianza en que con la suma de todos los elementos se forjarán hombres mejores y conscientes de su nueva idea de nación.

Además de Rivera y Montenegro, entre los primeros pintores contratados por Vasconcelos se encuentra Gerardo Murillo. Las obras de Montenegro y Murillo fueron censuradas por el propio Vasconcelos. *El árbol de*

---

209 Carmen Vidaurre. *op. cit.*, p. 7.

210 Julieta Ortiz Gaitán. *op. cit.*, p. 93. Se puede consultar también a Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: fce, 2004, que es uno de los más serios estudiosos de las ideologías presentes en el movimiento modernista y sus influencias posteriores, así como del nacionalismo como parte de la postura modernista.

---

*la vida*<sup>211</sup> de Montenegro, que contenía un hombre semidesnudo atado a un árbol acompañado de varias mujeres, una de ellas lanzándole saetas, fue modificado sustituyendo a dicho personaje por un “guerrero”.

El esquema modernista y sentido simbolista de este segmento mural es innegable; también es patente la presencia de elementos típicos de nuestro folclore, como la vegetación que conforma el árbol de la vida, asemejándose a las lacas michoacanas y a los amates guerrerenses en su estilo naif. Asimismo, observamos a una de las mujeres claramente diferenciada del resto por el color de su piel (morena) y su gesto rígido, cual estatua prehispánica, integrando de esta manera lo modernista y lo nacionalista.

Hacemos un paréntesis para hablar sobre las actitudes de rebeldía asociadas con la práctica artística en que coinciden Montenegro y Orozco; nos referimos a que el primero modifica un segmento del mural *La fiesta de la Santa Cruz*, donde aparecía su mecenas Vasconcelos, sustituyéndolo por una joven realizando la misma acción que el ministro de Educación; es decir, portando un estandarte. En cuanto a Orozco, nos referimos al segmento mural de ingreso a la Capilla del Instituto Cultural Cabañas, en el que se observaba el busto del entonces gobernador del estado de Jalisco, a quien el muralista jalisciense plasmó sólo con el propósito de que cubrieran su sueldo pendiente; una vez pagado el adeudo, Orozco suprime el rostro del funcionario dejando en su lugar una figura decorativa.

*La fiesta de la Santa Cruz* es el mural realizado por Montenegro en 1923, año en que Orozco inició su participación en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria. Previo a esto, Montenegro había decorado la oficina de Vasconcelos con los temas *La sabiduría* y *La poesía* mediante la técnica de la encáustica. La sabiduría está representada por un Buda sentado sobre un elefante y frente a él, una bailarina con un traje de velos danzando; entre ambas figuras aparece un símbolo del ying yang. Con respecto a *La poesía*, Julieta Ortiz Gaitán lo consigna como destruido en su texto.<sup>212</sup>

Una característica de la plástica de Montenegro fue precisamente el “exotismo”, ligado estrechamente al modernismo, en este caso mediante

211 Es importante señalar que el mural fue intervenido para su restauración en diversas ocasiones, ya en 1944 la restauración que hicieron de él fue tal que el propio Montenegro se negó a reconocerlo como suyo, a lo que habrá de sumarse los daños causados por los sismos y humedad de los años subsiguientes.

212 Julieta Ortiz Gaitán. *op. cit.*, p. 103.

elementos orientalistas, de ahí también la gran afinidad con Vasconcelos.

En lo que toca a Siqueiros –previo al inicio del muralismo–, durante el periodo revolucionario la mención que hace Orozco sobre él se da cuando el Dr. Atl convence a los integrantes de la *Casa del Obrero Mundial* –Siqueiros entre ellos– de apoyar a Carranza marchándose en ferrocarril a Orizaba, Veracruz, donde, como relata el muralista, asaltaron y saquearon los templos de la población. Tomaron el templo de los Dolores e instalaron las prensas para editar el periódico *La Vanguardia*.

Orozco relató que “Alfaro Siqueiros y Francisco Valladares fueron enviados de *La Vanguardia* cerca del general Diéguez, que combatía al villismo en Jalisco”.<sup>213</sup> Posteriormente (1918), durante la primera estancia de Orozco en Estados Unidos, cuando radica en Nueva York, se encontró con Siqueiros y su esposa Graciela Amador, quienes estaban a punto de partir a Europa, donde permanecieron hasta que Vasconcelos invitó a Siqueiros a regresar al país.

Una vivencia más, compartida por ambos pintores, es cuando señala: “Al dejar el señor Vasconcelos su puesto de secretario ya no fue posible seguir trabajando. Siqueiros y yo fuimos arrojados a la calle por los estudiantes y nuestros murales fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos”.<sup>214</sup> Esta situación hace que Orozco decida partir de nueva cuenta al país del norte.

Son pocas las obras de Siqueiros que localizamos previo al “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”, debido a que el pintor estaba dedicado principalmente a apoyar la lucha armada: “Entre 1914 y 1917, junto con algunos de sus compañeros, entre ellos su gran amigo Juan Olaguíbel, estudiante de escultura, se enrolaron como soldados”.<sup>215</sup> En cuanto a sus primeros murales en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria,<sup>216</sup> adopta los temas: *Los elementos*, *La paternidad* y *Detalle del techo de la Escuela Nacional Preparatoria* y realiza los apuntes, dibujos y grabado: *Autorretrato*, *El sastre W. Kennedy*, *Menina*, *Obrero*.

En cuanto a la búsqueda de obras de Siqueiros que nos hablen de una

---

213 José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 42.

214 *Ibidem*, p. 84.

215 Irene Herner. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. México: CONACULTA, 2004, p. 35.

216 En la actualidad, el espacio en que se localizan esos segmentos murales no es de acceso al público, hemos intentado en distintas ocasiones acceder sin éxito, por lo que desconocemos en que estado se encuentran.

---

intención humorística, satírica o cómica, no encontramos ningún ejemplo en esas fechas. Quizá lo que caracteriza a Siqueiros es su férrea participación política combatiendo directamente, no sólo a nivel intelectual; aspecto que no debe resultarnos extraño, pues cuando llegaron a preguntarle qué prefería, si el pincel o un arma de fuego, de inmediato respondió que el fusil. Lo anterior se confirma con su participación como voluntario en la guerra civil española; en el atentado contra Trotsky; en sus discursos pronunciados en el extranjero, que le llevaron en diversas ocasiones a ser deportado, perder su libertad y a permanecer de incógnito en algún pequeño pueblo de Jalisco. Lo anterior lo destaca Alicia Azuela de la Cueva:

Algunos creadores –como el caso de Siqueiros– se desarrollaban a la par en el ámbito político y artístico, llevando ciertos temas de contenido social a la obra de arte, mientras que ciertos pintores al aire libre, a pesar de su militancia en determinados partidos, no mezclaron las cuestiones políticas con las artísticas, como por ejemplo las obras de Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal...<sup>217</sup>

De hecho, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas participaron, junto con Rivera, Orozco y Siqueiros, en la decoración de los muros de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria. Leal adopta el tema *La fiesta del señor de Chalma* (1922- 1923); Alva de la Canal, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (1922-1923); Charlot, *La conquista de Tenochtitlan* (1922-1923) y Revueltas, *Alegoría de la virgen de Guadalupe* (1922-1923).

Llama nuestra atención la anulación dentro de todo el movimiento mural de 1921 de un personaje admirado por Orozco, Gerardo Murillo. Recordemos que fue él quien durante los festejos del centenario de la Independencia incitó a los alumnos de la Academia de San Carlos a solicitar a Justo Sierra los muros de los edificios públicos para decorarlos, proyecto que fracasó ante el estallido de la lucha armada, pero que marca al Dr. Atl como “líder” dentro del grupo de los jóvenes pintores. A Alicia Azuela le sugiere que la exclusión voluntaria de Atl de este movimiento plástico tal

<sup>217</sup> Alicia Azuela de la Cueva. *op. cit.*, p. 46.

vez se explique por dos razones: tanto por el agravio que sufre el pintor jalisciense cuando Vasconcelos manda tapar el sexo a las figuras desnudas que plasmó bajo los temas: *El viento*, *La lluvia*, *El sol*, *La luna* y *El titán* –de las que ya hablamos líneas atrás–; como, por la “rivalidad” entre ambos por el “liderazgo del renacimiento artístico revolucionario”.<sup>218</sup> La reflexión de Azuela nos parece pertinente por dos motivos: por un lado, las condiciones de efervescencia político-cultural de esas fechas, en que la lucha por el poder debió ser encarnizada; y en segundo término, por la personalidad protagónica de ambos personajes, en donde puede observarse que Murillo cede –al parecer voluntariamente–, el paso a Vasconcelos. Vale decir que en el caso de Gerardo Murillo, tampoco se identifican elementos que nos permitan suponer intenciones críticas o satíricas en su producción artística.

Ésos son sólo algunos de los personajes contemporáneos y cercanos a Orozco que participaron simultáneamente cuando el muralista jalisciense llevó a cabo los segmentos murales de nuestro interés. Podemos ver que cada uno de ellos busca su camino y que lo hace por rutas distintas. Vasconcelos instruyó sobre los temas a Rivera y Montenegro; Orozco se mantuvo al margen de todo tipo de sugerencia o imposición. Sus resultados son por lo tanto distintos, producto de una búsqueda individual no consensuada.

Los actores del contexto que describimos, salvo las excepciones de Rivera enunciadas, no tratan temáticas críticas al nivel orozquiano, ni parten de formas caricaturescas o grotescas para su expresión. Lo anterior obedece en gran medida, al descontento de Vasconcelos –que debió ser explícito en su momento–, por la influencia de la caricatura en algunas obras de Orozco. Lo anterior lo constatamos en una carta que Vasconcelos envía a Alma Reed:

Desafortunadamente para mí, Orozco ha realizado la mayor arte de su obra después de mi estancia en el Departamento de Educación. Lo que yo vi de él al principio no era muy alentador para mi gusto, porque tendía hacia la caricatura y a mí me disgusta por naturaleza cualquier forma de ca-

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 134.

---

---

ricatura. La vida es demasiado fea para empeorarla a través del arte. Pero por supuesto nunca he tratado de juzgar a Orozco o a ningún otro pintor. Mis preferencias, si acaso tenía alguna, más bien eran para Montenegro, que trataba de expresarse en términos de belleza y siempre estaba dispuesto a discutir sus métodos y cambiar sus temas. Me desanimé un poco con él cuando noté que sin proponérselo estaba también cayendo bajo la influencia de Rivera. Orozco por lo contrario era muy independiente. Aun ásperamente muy ocasionalmente nos hablábamos.<sup>219</sup>

La severa crítica de Orozco hacia los temas sociales sólo puede ser producto de su antecedente como caricaturista; por ello, el resto de los pintores asume otras formas expresivas, mediante una estética que fue aceptada con mayor facilidad por los espectadores, al menos en apariencia; es decir, en cuanto a su sentido exotérico, sobre todo en lo que concierne a Rivera.<sup>220</sup>

---

219 Carta de José Vasconcelos a Alma Reed de 1929. Tomado de Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, pp. 106-107.

220 Para profundizar en el sentido de la "apariencia" al que aludimos, nos remitimos a consultar *La máquina de pintar*, de Renato González Mello, *op. cit.*, que merece un estudio detallado por la acuciosidad de datos, detalles y reflexiones, en particular sobre la presencia de elementos que conforman los códigos de los masones y los rosacruces, identificados por González Mello en la obra de Rivera y Orozco, a partir de los que sostiene la existencia de un doble lenguaje: el del público en general y el apto sólo para iniciados. En ese sentido, en cuanto a Orozco se refiere, ya hemos expresado que también existe nuestra propuesta de interpretación en *José Clemente Orozco. El Orfeo mexicano. op. cit.*,

---





## Los escritos provocadores

“Lo trágico es la contradicción sufriente, lo cómico, la contradicción indolora”.

*Johannes Climacus*

Las influencias en la plástica no sólo provienen de textos semejantes, también la literatura (ensayo, novela, cuento, relatos mitológicos, etc.), la filosofía, los textos científicos, etc., pueden constituirse como fuentes de inspiración o motivación para la creación artística. En su *Autobiografía*, Orozco destaca la presencia de dos figuras y se pregunta: “¿Por qué habíamos de estar eternamente de rodillas ante los Kant y los Hugo? ¡Gloria a los maestros! Pero nosotros podíamos también producir un Kant o un Hugo”,<sup>221</sup> aspecto que nos sugiere, en primer lugar, el conocimiento que el pintor tiene de las obras de ambos autores; y en segundo, la deferencia que tiene hacia ellos al llamarlos “maestros”. De igual forma sucede con los textos de Nietzsche. De esta manera, identificamos algunos elementos que pudieron influir en las propuestas orozquianas a partir de la lectura de ciertas obras de los personajes aludidos.

El texto de Victor Hugo que seleccionamos para la búsqueda de posibles influencias es *El manifiesto romántico. Escritos de batalla*<sup>222</sup> (1827), el cual es considerado el credo estético de Hugo. Por ello consideramos que su conocimiento sería fundamental para un artista y pudo motivar el interés de Orozco. Este material es relevante, porque dentro de los elementos

---

<sup>221</sup> José Clemente Orozco. *op. cit.*, p. 21.

<sup>222</sup> El documento con que trabajamos es el *Prólogo a Cromwell*.

---

que se abordan se encuentra la tragedia, ligada estrechamente con el neoclásico, y porque en contraparte, se manifiesta como un complemento de lo sublime-grotesco, aspecto de principal interés sobre la obra que ahora tratamos. De hecho, Victor Hugo percibe que estos últimos aspectos (sublime-grotesco) se constituyen como “la más rica fuente que la Naturaleza puede abrir al arte”.<sup>223</sup>

Victor Hugo establece en su *Prólogo a Cromwell*<sup>224</sup> (1827), como señala Henri de Saint Denis, la “posición de la dramaturgia ante el conflicto neoclasicismo-romanticismo” (1827).<sup>225</sup> Sabemos que una de las razones o motivaciones del romanticismo es precisamente su desacuerdo con la rigidez neoclásica, optando por la expresión del sentimiento. El romanticismo, originario de Alemania, es considerado un concepto tan universal como el “humanismo” y el “clasicismo”, y se afirma como reacción al racionalismo de la ilustración.

Una de las aportaciones más importantes de *Cromwell* es “la visión que el autor nos da de un espectáculo total” porque “aboga por la destrucción de los géneros establecidos”; pero el punto que más nos interesa es que “la tragedia debe tomar elementos prestados de la comedia, la vida es trágica pero también es cómica, en ella hallamos la belleza mezclada con la fealdad”.<sup>226</sup>

Vale la pena aclarar que en el Manifiesto romántico de Victor Hugo no encontramos el concepto de “sátira” como tal, pero sí identificamos su sentido en aspectos como la crítica, la ruptura de esquemas y lo grotesco.

Retomamos ahora la idea expuesta líneas atrás sobre su propuesta, de poner en un mismo escenario aspectos opuestos, en donde ahora tanto el cristianismo como “la musa moderna” observarán las cosas desde una perspectiva más elevada, al entender que en la creación, lo bello existe al

---

223 Victor Hugo. *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona, Península, 2002, p. 42.

224 Como antecedente para Victor Hugo de su propuesta teatral *Cromwell*, encontramos el movimiento *Sturm und Drang* (Rayos y Truenos) en Alemania, cuyo representante más destacado fue Schiller, que provocó grandes escándalos en su país, sobre todo con su drama *Los bandidos* de 1781; el descontento del público se dio más por el contenido social de la obra –como la exaltación de los campesinos armados–, que por la subversión estética que el drama representó; sin embargo, en Francia la situación social era distinta, Victor Hugo había alcanzado un respetable prestigio entre las nuevas generaciones. Con su obra *Cromwell* se propone plantear el romanticismo en términos dramáticos, y la oposición es tan grande e “impenetrable”, que no puede llegar a los escenarios y decide editarla escribiendo el prólogo del que hablamos. Tomado del prólogo de Victor Hugo. *op. cit.*, pp. 14-16.

225 *Ibidem*, p. 9.

226 *Ibidem*, p. 18.

---

lado de lo feo, “lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”.<sup>227</sup> Argumenta que esta propuesta, es una nueva forma en que el arte se desarrolla y que era ajena a la antigüedad. “Este tipo es lo grotesco. Esta forma, la comedia”.<sup>228</sup>

Victor Hugo no niega la presencia de aspectos cómicos en las obras de la antigüedad, sólo que “el grotesco antiguo es tímido”, trata de no ser muy evidente, es inseguro y en ese sentido pasa un tanto inadvertido.<sup>229</sup> En cambio, como señala, el grotesco para los hombres de pensamiento moderno es fundamental:

[...] en el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco juega un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo. Envuelve la religión con mil supersticiones originales, y la poesía con mil imaginaciones pintorescas. [...] estas miríadas de seres intermedios que encontramos perfectamente vivos en las tradiciones populares de la Edad Media.<sup>230</sup>

Estas reflexiones permiten reconocer la importancia que en todos los tiempos ha tenido el sector de la comedia y su relación con lo popular dentro de las distintas expresiones artísticas y culturales, para lograr uno de sus objetivos fundamentales: atraer al público.

Viene a nuestra mente uno de los textos que exalta estos conceptos, nos referimos al poema atribuido a Homero –otros señalan que a Pigres–, la *Batracomiomaquia*.<sup>231</sup> Como señala Alberto Bernabé, esta obra es compleja estructuralmente porque no se ciñe a un solo sistema de composición, sino que incluye tanto la parodia como la fábula en un sentido épico que estaba destinado a las “grandes hazañas”. El texto gozó en la época bizantina de gran éxito por los setenta y cinco manuscritos que se conocen; ya en el renacimiento, en siglos posteriores y en distintas partes del mundo, tiene un gran número de imitaciones como *Froschmeuseler* (1595) de Georg Rollenhagen; *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1842) de

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>231</sup> Homero, *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*. Trad. Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, 2004.

Leopardi; *Békaegerhare* (1791) de Vitéz; *La mosquée* de Villaviciosa (1615) o *La gatomaquia* de Lope de Vega (1634).<sup>232</sup>

Resultan por demás significativos –de acuerdo con las especies (ranas y ratones)– los nombres de los personajes de la *Batracomiomaquia* como Inflamofletes, Robamigas, Roepán, Lamemolinos, Roejamón, Lameplatos, Yacelnfango, Pisacoles, Robapartes, etcétera.<sup>233</sup>

Dejando atrás esta digresión, la suma de los elementos trágico-cómicos (léase en este caso satíricos de acuerdo con nuestra categorización) exaltados por Victor Hugo, resultaba toda una provocación en un contexto en el que el respeto por los géneros establecidos era la convención; al destruir estos acuerdos y fusionar o intercalar elementos de la comedia en una obra trágica, o mezclar la belleza con la fealdad, los resultados son más reales. Al respecto nos preguntamos: ¿no es eso lo que hace Orozco en los murales de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria? Lo trágico es que *El Padre eterno* juegue con el globo terráqueo que tiene en sus manos, lo satírico es la caracterización que el pintor hace del personaje. Lo trágico es que *La ley y la justicia* anden de francachela, lo satírico son su apariencia y sus gestos.

Así, la “estética” propuesta por Victor Hugo tiene gran semejanza con los segmentos murales de Orozco, pues ambos creadores se acercan a la esencia de la vida, por eso impactan en su público. Recordemos que el dramaturgo y novelista no sólo fue un destacado escritor, sino un gran pintor y dibujante. Nos legó cuatro mil dibujos de su autoría con los que nos sorprendemos de la modernidad de su creación.

Diversas obras de Orozco como el *Hidalgo*<sup>234</sup> (1937) de la escalera del palacio de Gobierno del estado de Jalisco tienen un gran sentido trágico. Victor Hugo habla sobre los elementos que se identifican en este tipo de representaciones:

---

232 *Ibidem*, pp. 324-325.

233 Vemos ahora un segmento de la *Batracomiomaquia* cuando Zeus le pregunta a Atenea quién protegerá a las ranas y los ratones: “–Hija, ¿Te ofrecerás como auxiliadora de los ratones? Pues andan siempre todos saltando por tu templo, deleitándose con la grasa quemada y con los manjares de todas clases.

–Padre, jamás me iría como protectora de los ratones, por afligidos que estén, pues muchas maldades me han hecho, estropeando las infulas y las lámparas, por culpa del aceite. Pero una cosa que me hicieron fue la que más me mordió las mientes. Me royeron un peplo que había tejido con gran esfuerzo, de sutil textura y del que había hilado una larga trama, y lo llenaron de agujeros”.

234 También podemos hablar de *Prometeo* (1930-1931), en Pomona College, Los Ángeles; *Cristo destruye su cruz* (1932-1934), Dartmouth College, Hanover, New Hampshire; *Catarsis* (1934), en Palacio Nacional de Bellas Artes, México, etcétera.

---

Pero es sobre todo en la tragedia que la epopeya aparece por todas partes. Sube a la escena griega sin, por así decir, perder ni un ápice de sus proporciones gigantescas y desmesuradas. Sus personajes son todavía héroes, semidioses, dioses; sus resortes, sueños, oráculos, fatalidades; sus escenas, enumeraciones, ceremonias fúnebres, fatalidades. Lo que antes cantaban los rapsodas es ahora declamado por los actores: esto es todo.<sup>235</sup>

Por supuesto la majestuosidad del *Hidalgo*, comparado en su talla con el resto de los personajes del mural, resulta evidente, así como la función que cumple dentro de la representación. A esta correspondencia debemos agregar la presencia de “los coros”, como establece el propio dramaturgo, lo que resta de la acción del poema épico en la escena “es tomado por el coro”, algunas de cuyas funciones son alentar a los héroes, “explicar el sentido moral del tema, halagar al pueblo que le escucha”<sup>236</sup> –léase observar, en lo que a la pintura corresponde–. En ese sentido, Orozco estructura un coro que exalta al libertador rebelde (no olvidemos que es considerado el Prometeo mexicano), pues por medio de los segmentos complementarios del tríptico, conocidos como *Carnaval de las ideologías* y *Las fuerzas tenebrosas*, emite un juicio moral que podemos resumir en “Al César lo que es del César, y a Dios...”, logrando un efecto impactante en el espectador, pues espera que tanto la Iglesia, representada por imágenes siniestras, como el gobierno en turno, visto como un gran “circo político”, cumplan correctamente con sus funciones.

Así como Victor Hugo señala que “El genio moderno [...] transforma los gigantes en enanos”, así, observamos a Orozco alterar en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria las imágenes alegóricas tradicionales como la libertad, la ley, la justicia, etc., rompiendo con los elementos simbólicos que convencionalmente las acompañan. Por ello, “Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil”<sup>237</sup> (lujuria, adulación, gula, avaricia, perfidia, hipocresía, etc.), y en cuanto a la expresión plástica las posibilidades son inmensas.

Y pareciera dictar instrucciones a los pintores que deseen seguir su propuesta: “Ha sonado ya la hora de que lo grotesco se contente con tener

<sup>235</sup> Victor Hugo. *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 44.

un rincón del cuadro en los frescos reales de Murillo, en las páginas sagradas del Veronés; con estar presente en los admirables Juicios Finales de los que el arte se enorgullece”.<sup>238</sup>

Consideramos que estos extractos de la estética de Hugo permiten identificar el alto grado de importancia que éste le otorga a los aspectos cómico-trágicos del quehacer artístico. Existe a nuestro entender una gran probabilidad de que Orozco conociera el texto que hemos abordado, sobre todo porque en un momento el propio dramaturgo metaforiza su quehacer con la propia pintura:<sup>239</sup> “En efecto, la sociedad comienza cantando lo que sueña, cuenta después lo que hace y, en fin, se pone a pintar lo que piensa. Es por esta última razón, digámoslo de paso, que el drama, uniendo las cualidades más opuestas, puede estar al mismo tiempo lleno de profundidad y lleno de relieve y ser simultáneamente filosófico y pintoresco”.<sup>240</sup>

Hasta aquí las referencias sobre la obra de Victor Hugo y la posible influencia teórica en la obra orozquiana. Al analizar la totalidad de los segmentos murales plasmados por Orozco en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, entendemos que integra elementos compositivos “bellos”; es decir, contruidos bajo un esquema “clásico” como pueden ser *La trinchera*, *La maternidad*, *Cortés y la Malinche*, etc., mismos que son “equilibrados” mediante los efectos dramático-satíricos de *El banquete de los ricos*, *Las fuerzas reaccionarias*, *El Padre eterno*, *La libertad*, *La acechanza*, *La alcancía*, *La ley y la justicia o El basurero social*.

Un pensamiento influyente en la época es el de Charles Baudelaire. A finales del siglo XIX “la tendencia simbolista en literatura y los pintores cercanos a ella, rehabilitarán la imaginación, el sobrenaturalismo, el arte religioso inspirándose en Baudelaire”,<sup>241</sup> quien encuentra la “imagen del poeta perfecto” en Victor Hugo.

Para Baudelaire, “La curiosidad es siempre, desde luego, estética, como él mismo dice. Pero no necesariamente de lo Bello, como ya hemos

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>239</sup> Además, aunque Victor Hugo es un escritor romántico, no sólo su larga vida sino también su prestigio permitieron su enorme influencia entre los modernistas-simbolistas, al punto de que algunos estudiosos del movimiento en el ámbito literario como Arqueles Vela llegaron a afirmar que el símbolo del “azul”, común entre los escritores modernistas, proviene de un verso de Victor Hugo, en el que el escritor francés hace referencia al “azur” como símbolo de la perfección. Tomar un elemento cromático permitió que su propuesta fuera muy bien aceptada entre artistas plásticos y de ahí, en parte, su influencia entre ellos.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>241</sup> Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1996. p. 27.

visto. Lo horrible, lo apestoso también puede ser hermoso, desde un punto de vista estético”.<sup>242</sup> Las correlaciones entre el pensamiento de Baudelaire y nuestro corpus se incluyen cuando analizamos lo referente a la caricatura, por tener mayor punto de contacto en lo referente a la imagen.

Uno de los personajes importantes en la plástica de Orozco, es Friedrich Nietzsche, sobre todo porque aborda el tema de la tragedia que ahora podemos relacionar también con la propuesta de Victor Hugo. En *José Clemente Orozco. El Orfeo mexicano*,<sup>243</sup> establecimos diversos paralelismos entre las obras trágico-dionisiacas de Orozco y los aforismos nietzscheanos. Esta investigación tuvo su origen en los relatos del hijo del muralista, Clemente Orozco Valladares, vertidos en el texto *Orozco, verdad cronológica*, en el cual señala que las materias que prefería su padre eran las matemáticas y la filosofía y con respecto a algún título o autor en particular, recuerda la Crítica de la razón pura y a Nietzsche.<sup>244</sup> Así, nos dimos a la tarea de rastrear elementos que nos permitieran establecer algún tipo de correspondencia entre ambos autores. Sorpresivamente identificamos, diversos aspectos que en ocasiones nos sugieren “metafóricamente hablando” que Nietzsche está dictando el contenido de algunos segmentos murales; por ejemplo, sobre la imagen de *Hernán Cortés* del Instituto Cultural Cabañas hay un texto de Nietzsche que habla sobre los hombres sublimes:

He visto hoy a un hombre sublime: un hombre solemne, un penitente del espíritu. ¡Cómo se ha reído mi alma de su fealdad! Ahuecado el pecho, como quien contiene la respiración, estaba ahí de pie, el sublime, silencioso. Engalanado con horribles verdades, su botín de caza, y riqueza de harapos, cubierto con muchas espinas pero con ninguna rosa. Ni la risa ni la belleza conoce todavía. Este cazador de aspecto sombrío ha regresado de la selva del conocimiento.<sup>245</sup>

Esta imagen se complementa con otro texto que trata sobre las características que tendrá el genio de la civilización, se pregunta Nietzsche:

242 Charles Baudelaire. *Crítica literaria*. Trad. Lydia Vázquez. Madrid: Visor, 1999, p. 31.

243 Sofía Anaya Wittman. *op. cit.*, p. 197.

244 Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 33.

245 Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza, 1997, p. 130.



“¿Cómo será el genio de la civilización? Empleará como instrumentos la mentira, la violencia, el egoísmo; pero sus fines serán grandes y buenos. Será un centauro, semibestia, semihombre y con alas de ángel en la cabeza”.<sup>246</sup> Consideramos que difícilmente podemos desligar estos textos de la imagen de Cortés, con un hueco en el pecho, sin alma; a sus pies, su botín de caza, un indígena conquistado destazado por la espada del conquistador; el gesto frío, su relación con los centauros y el ángel que envuelve su cabeza. En fin, al igual que este intertexto o correspondencia se identificaron muchos más.

Con respecto a los textos nietzscheanos en nuestro país, rastreamos su presencia entre los ateneístas, así como en la vida y pensamiento de Orozco. Por ejemplo, Alfonso Reyes menciona la importancia que le dieron en el Ateneo de la Juventud a los textos de Schopenhauer y Nietzsche, al buscar una alternativa al aborrecido positivismo.

Al elaborar su propuesta principal sobre *El nacimiento de la tragedia* a partir de los personajes de Apolo y Dioniso, difícilmente Nietzsche podía dejar de lado el aspecto cómico o burlesco en sus reflexiones; de esta forma, identificamos algunos elementos que coinciden en algunos casos con lo que vimos de Victor Hugo. El texto nietzscheano que extraemos es el siguiente:

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximarse a él, el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir. Esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea del absurdo.<sup>247</sup>

Al respecto, identificamos cierta correspondencia si nos referimos a los segmentos murales motivo de nuestro interés en cuanto al aspecto satírico; es decir, la forma como Orozco plasma de manera cómica los temas espantosos o los “pensamientos de náusea”, como la mezquindad, la avaricia y la crueldad, por medio de las tópicas de sus personajes. De igual

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>247</sup> Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza, 1993, pp. 78-79.

---

forma como plantea la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche insiste en algunos textos en las relaciones de opuestos como en la copresencia entre lo sublime y lo burlesco, por ejemplo cuando señala: “todavía vemos lo sublime aliado a lo burlesco y lo conmovedor combinado con lo ridículo; esto quizá no lo comprenderá tampoco una edad ulterior”.<sup>248</sup> Así, el filósofo se anticipa a la incomprensión que persiste cuando se ponen en el mismo espacio elementos de esa naturaleza.

Para concluir el apartado sobre la posible influencia en Orozco de los textos nietzscheanos, transcribimos el aforismo número 448 titulado: “Un tono demasiado alto en la requisitoria”, de *Humano, demasiado humano*, porque, a nuestro juicio, recrea perfectamente lo que plasma el muralista en la Escuela Nacional Preparatoria. Nietzsche habla en particular del sentido crítico de la pintura:

Por el hecho de que una situación crítica (por ejemplo, la violación de una Constitución, la corrupción y el favoritismo entre políticos y sabios), sea pintada en tonos muy exagerados, esa pintura pierde, es verdad, su acción sobre los clarividentes, pero actúa con mucha mayor fuerza aún sobre los que no lo son (a los que una exposición hecha con conciencia y medida habría dejado indiferentes). Pero como éstos constituyen inmensa mayoría y poseen grandes energías y deseo más impetuoso de ponerse en acción, esa exageración resulta la ocasión de informaciones, de castigos, de promesas, de reorganizaciones. Es en este sentido, útil exagerar en la pintura las situaciones críticas.<sup>249</sup>

Al respecto, no debemos olvidar dos puntos: primero, el comentario que hace Vasconcelos a Alma Reed con respecto a su molestia por lo caricaturesco de las primeras obras de Orozco; la caricatura es “exagerar”, y por supuesto que podemos considerar al entonces ministro de Educación con todo su bagaje cultural y su postura filosófica como una especie de clarividente; el segundo punto se refiere a la función de las “Biblias pintadas”, al ser dirigidas a los que no son clarividentes, es decir, al pueblo

<sup>248</sup> Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano*. Trad. Jaime González. México: Editores Mexicanos Unidos, 1994, p. 106.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 251.

obrero y campesino. Así, Orozco exagera para motivar mediante la desfiguración de sus personajes y la selección de temáticas críticas que pudieran ser perfectamente comprendidas por el pueblo. Además, recordemos que cuando pinta sus primeros segmentos murales en la planta baja de la Escuela Nacional Preparatoria, los temas esotéricos son comprendidos sólo por los iniciados y se ve en la necesidad de sustituir sus temas. Después, en el primer piso, mediante ese proceso de exageración, impactará al espectador con imágenes más comprensibles, como en la obra de José Guadalupe Posada.<sup>250</sup>

Otro de los personajes pertenecientes al Ateneo de la Juventud que influyó en sus jóvenes contemporáneos fue el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien recuerda que “había quienes no alcanzaban todavía los veinte años”. El humanista señala:

Entre muchos otros, nuestro grupo comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto, Rivera el pintor. Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica, de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía era demasiado sistemática, demasiado definitiva, para no equivocarse. En-

---

250 Sobre la importancia que la caricatura literaria y gráfica, tuvieron en el modernismo –movimiento inmediato anterior–, baste recordar que Herrera y Reissig se alzaba desde una posición desacralizadora y oponía una actitud irrespetuosa y lúdica para demoler los cánones consagrados de la belleza. Algunas de las farsas de Valle Inclán se basan en el contraste entre lo sentimental y lo grotesco, y el escritor crea la caricatura esperpéntica. Alfred Kubin lleva la representación de las figuras a la imagen distorsionada de la pesadilla, destacando también lo caricaturesco de sus figuras. No en vano en la época se produjo en todo el mundo un auge del género y al mismo tiempo se empezaron a difundir en Occidente las historietas y relatos gráficos orientales, sobre todo los de Hokusai (incluyendo sus mangas). Se empiezan a escribir libros sobre tales temas, es el caso de José Francés y Sánchez-Herederero que escribió *La caricatura española contemporánea* (Madrid, 1915) y frecuentó la tertulia de humoristas del *café Jorge Juan*. Por su parte, Bernardo G. Barros escribe un monumental ensayo titulado *La caricatura contemporánea*, en 1916, donde dedica dos capítulos a Cuba, en los que da testimonio del giro efectuado en el humorismo, cuyos responsables principales fueron para él tres jóvenes artistas: “Los modernos: Blanco, Massaguer y Valls”. En Europa, James Ensor, además de un representante del movimiento modernista en sus primeras producciones, será considerado por algunos estudiosos como el caricaturista más sobresaliente de su país en el periodo que corresponde; sin embargo, también se debe citar a Felicien Rops, –influencia especial en Julio Ruelas en su momento–, quien, siguiendo una influencia francesa, se convierte en el admirador y continuador de la obra de Gavarni y de Honoré Daumier, pero emplea un léxico modernista. En América, con un trazo elegante e irónico, Málaga Grenet daría inicio al género de la caricatura en Perú en 1905, se haría célebre ese mismo año con la aparición de *Monos y monadas*. En México, aunque se reconoce el auge que la caricatura desempeñaría en los conflictos políticos, poco se han tratado aspectos que resultarían ilustrativos sobre la influencia del modernismo en tales caricaturas; la influencia que el modernismo dejaría, por ejemplo, en algunos trabajos de José Guadalupe Posada, en varios de Orozco y en muchos de otros artistas que luego alcanzaron fama, como Roberto Montenegro.

La caricatura constituía, además, uno de los medios más socializados entre los grupos obreros de crítica política y denuncia social, por lo que no es extraño que fuera llevada después a los muros en las obras de la llamada “Escuela Mexicana”.

---

tonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce.<sup>251</sup>

Lo anterior nos da pauta para ver quiénes leían qué textos; por ello cuando señalamos que Orozco gustaba de los textos de Kant y como autor de Nietzsche, al ser contemporáneo de los ateneístas no debe resultarnos ajeno su conocimiento de todas estas lecturas.

En cuanto a la difusión de los textos referentes a los filósofos mencionados (traducciones, ensayos, comentarios, etc.) o a la aparición de las obras de los artistas plásticos del momento, existen diversas publicaciones: *Revista Moderna*, *La Falange* (1922-1923), *San-ev-ank* (revista estudiantil de 1918), *Revista Nueva* (1919),<sup>252</sup> *México Moderno* (1920-1923),<sup>253</sup> etc., en las cuales podemos corroborar la facilidad para estar actualizados, en la ciudad de México, al menos.

Henríquez Ureña fue uno de los escritores fundamentales sobre los elementos del mundo griego. En 1909 escribe acerca del Ideal clásico, en particular “El nacimiento de Dionisos”,<sup>254</sup> que resultó fundamental en estudios anteriores porque permitió establecer las condiciones contextuales de diversas lecturas a las que Orozco tuvo acceso.<sup>255</sup>

251 Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos*. Madrid: CONACULTA, 1998, p. 256.

252 *La Revista Nueva* reunió los trabajos de los que serían posteriormente los *Contemporáneos*, como José Gorostiza Alcalá y Enrique González Rojo, dados a conocer por Carlos Pellicer en *San-ev-ank*. En la *Revista Nueva* escribe Antonio Caso, Manuel Toussaint y Genaro Estrada, entre otros. Es importante señalar que al final de la última publicación (junio de 1919) se menciona: “Debido a la iniciativa de los señores Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza Alcalá, sabemos que pronto se llevará a cabo la primera junta preliminar para la formación del Ateneo de la Juventud”. Esta iniciativa no se lleva a cabo, ya que en el historial del Ateneo de la Juventud observamos que se funda el 28 de octubre de 1909 y se reorganiza el 25 de septiembre de 1912; en esta segunda etapa se denominó Ateneo de México y funcionó hasta 1914, fecha en que se suspenden los trabajos. Sin embargo, su disolución formal no se llevó a cabo, pues se requería el acuerdo expreso de la mayoría de los miembros. Ver edición facsimilar de *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, del Fondo de Cultura Económica, *San-ev-ank* y *Revista Nueva*, p. 411. Y consultar también Fernando Curiel Defossé. *Ateneo de la Juventud (A-Z)*. México: UNAM, 2001, pp. 8-9.

253 *México Moderno* fue una revista destinada a las letras y las artes, fue la primera revista literaria después de la revolución y dio cuenta de la actividad intelectual del país; en ella se agruparon los más importantes escritores de la época: Novo, Gorostiza, Torres Bodet, González Rojo, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Roberto Argüelles Bringas, Ricardo Gómez Robelo, López Velarde y todos los que pertenecieron al Ateneo de la Juventud.

254 Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos. op.cit.*, pp. 5-17.

255 Son diversos los textos de Henríquez Ureña sobre el arte, la filosofía y la literatura griega. En la correspondencia que sostuvo con Alfonso Reyes se puede observar el conocimiento que tuvo del griego clásico, como ejemplo de los temas que abordaba y sus traducciones podemos ver: “El espíritu platónico” (1907), “La moda griega” (1908), *Estudios griegos* (1908), etcétera.

Una referencia clara de la relación entre Orozco y Henríquez Ureña, que además nos permite establecer la coincidencia de pensamiento, es descrita en la *Autobiografía* del pintor: “Uno de los primeros intentos para interesar a los intelectuales en los problemas obreros fue la creación de un grupo llamado ‘Grupo Solidario del Movimiento Obrero’ y que fue formado por don Vicente Lombardo Toledano, Henríquez Ureña, Toussaint, Caso, Rivera, licenciado Enrique Delhumeau, el que esto escribe y algunas otras personas que no recuerdo”.<sup>256</sup>

Las referencias descritas sugieren una relación, si no amistosa, al menos de conocimiento entre Orozco y Henríquez Ureña, y un posible intercambio de información sobre aspectos culturales del momento.

Por otra parte, José Juan Tablada es quien descubre y reconoce ampliamente el potencial de Orozco. En innumerables ocasiones escribe primero sobre sus caricaturas y después sobre el resto de la obra de Orozco e incluso promueve algunas exposiciones.

Hablamos de que en 1912 lo denomina “Orozco, el caricaturista inclemente”; el año siguiente en noviembre le hace una primera entrevista que Tablada titula: “Un pintor de la mujer”; el 31 de agosto de 1919 aparece en la revista *Actualidades* el artículo “Artistas mexicanos. José Clemente Orozco”; en febrero de 1923 aparece un discurso en *El Herald*, en el que Tablada se desborda en elogios hacia Orozco y se autonombra como el descubridor del artista, comparándolo en esa ocasión con Daumier.

La importancia de la relación entre Tablada y Orozco radica también en ciertas recomendaciones sobre lecturas que podemos constatar; por ejemplo, en una carta fechada el 5 de febrero de 1924, Tablada le dice: “¿Ha leído usted algo de la ciencia del hiperespacio? Lea usted el *Tertium organum*, de Ouspensky, usted que sabe pensar”.<sup>257</sup> En otra ocasión le recomienda que busque en sus crónicas de *El Universal* las de la “Conciencia cósmica”, y aclara en una carta de noviembre de 1925 que el haberlo llamado el “Goya mexicano” no implicaba ningún tipo de comparación, sino que fue una, licencia poética para facilitar al público el reconocimiento sobre

---

<sup>256</sup> José Clemente Orozco. *op. cit.*, p. 82.

<sup>257</sup> Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 136.

---

la grandeza de Orozco al darle el nombre de un pintor muy conocido.

Años más tarde surge al parecer un distanciamiento entre ambos protagonistas, como podemos deducir a partir de la relación epistolar de Orozco, primero en la carta que envía a Crespo de la Serna en abril de 1932, en donde se expresa un tanto despectivamente de Tablada al denominarlo “Tabloide” y señalar que “reproduce y traduce” unos artículos “como se le da la gana”,<sup>258</sup> y por último, en noviembre de 1938, en una misiva dirigida al galero Alberto Misrachi, aborda el destino de unos dibujos que Orozco le dio a Tablada, sobre los que comenta: “Tablada no los compró nunca ni se los regalé, los pedía prestados dizque para ilustrar artículos muy malos que escribía en los periódicos sobre la pintura”.<sup>259</sup> Así, lo que una vez fueron elogios mutuos, se convirtió a nuestro entender en enemistad. Sin embargo, consideramos que las aportaciones de Tablada al conocimiento del arte mexicano, tanto en nuestro país como en el extranjero, fueron importantes y lo podemos ejemplificar en el texto de Julieta Ortiz cuando refiere:

En una serie de artículos publicados del 19 de agosto al 16 de septiembre de 1923, José Juan Tablada expone sus puntos de vista sobre la estética postrevolucionaria y el movimiento revitalizador de las expresiones nacionalistas en el que la apertura democrática jugaba un papel relevante: ‘El arte ha dejado de ser esotérico y suntuario’ –afirmaba Tablada–. Una de las grandes reivindicaciones de la Revolución ha sido quitarle ese carácter, arrancarlo de las “manos muertas” de las academias y al privilegio de los ricos...<sup>260</sup>

Añadimos que Tablada “procuró difundir las bondades del arte y reivindicar la vida de los artistas”, trayendo a nuestro país los nombres y conocimientos acerca de Guillaume Apollinaire, Paul Claudel, Jean Cocteau y Blaise Cendrars (poetas); Pablo Picasso, André Derain y Henri Matisse (pintores); Eric Satie e Igor Stravinsky (músicos), entre otros, además de llevar al extranjero los nombres de Orozco, Rivera, Siqueiros y Cova-

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 374.

<sup>260</sup> Julieta Ortiz Gaitán. *op. cit.*, p. 62.

rrubias.<sup>261</sup> Tablada –como Baudelaire–, reconoce a la figura de Victor Hugo como uno de sus modelos, a los que se agregan el propio Baudelaire, Gautier, Edmond y Jules de Goncourt.<sup>262</sup>

Por su parte, Fausto Ramírez destaca las recomendaciones de José Juan Tablada al incitar a los artistas a “incorporarse a la vida”, a producir obras accesibles a todos, que no requieran explicaciones y que una vez sintiendo seguridad en sí mismos, desarrollen paralelamente a esas obras otras de orden esotérico sólo para iniciados.<sup>263</sup> Aspecto que se corresponde con lo destacado líneas atrás sobre las propuestas de Victor Hugo y la percepción de Vasconcelos.

Otro punto que llama nuestra atención sobre Tablada se refiere a su texto “Caricaturas hirientes”, publicado en 1923,<sup>264</sup> en el que habla sobre la presencia de la caricatura desde el periodo de la preconquista. Se refiere a ciertas estatuillas indígenas de barro que tienen el propósito evidente de caricaturizar a alguien, y también precisa el sentido grotesco de las representaciones de los dioses indígenas, a quienes se les otorgó un sentido bestial y repelente.<sup>265</sup> El crítico y poeta comenta sobre la situación restringida que tuvo la caricatura durante la dominación española, por su uso frecuente como arma contra algunos “actos gubernamentales”; aunque, en el caso de México, la tendencia era el ridiculizar a los virreyes. Fue hasta la emancipación de España cuando se ejerce con mayor libertad el ejercicio de la caricatura, que se facilitó gracias a la introducción del proceso litográfico. En su reseña, Tablada otorga a la caricatura un peso fundamental en los procesos políticos nacionales. Habla de *La Orquesta* (1861), que ridiculizaba tanto al emperador Maximiliano como a todos sus seguidores y partidarios; El Ahuizote, que contribuyó a la caída del presidente Lerdo de Tejada, y de la revista *Multicolor*, en donde el famoso Cabral debuta como caricaturista y “es hoy considerada por muchos como un factor importan-

---

261 Rubén Lozano Herrera. *Las veras y la burlas de José Juan Tablada*. México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 122.

262 *Ibidem*, p. 131.

263 Fausto Ramírez. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*. op. cit., p. 22.

264 El título original es “Caricature that Stings”, la revista *Shadowland*, abril, 1923, pp. 55-70.

265 José Juan Tablada. *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*. México: FCE/UNAM, 2000, p. 182.

---

te en la animadversión desarrollada contra el presidente Madero”.<sup>266</sup>

Con respecto al trabajo de Orozco como caricaturista, Tablada refiere que quizá no sea tan popular como Cabral, pero sí es más significativo. En su argumento enfatiza la individualidad de la obra de Orozco y el profundo sentimiento que alberga la tristeza en los seres humanos.<sup>267</sup> Otro de los puntos que destaca se refiere a que la técnica no es lo más evidente, sino la manera como somete esa capacidad técnica para exaltar su creación y su temática: “Uno notará estas cualidades, pero después de ser impactado por el sentimiento triste y poético, expresado con tanta fuerza, que es imposible evadir. Entonces se concordará en que el pintor sabe trabajar con lápiz, pluma y tinta, acuarelas y óleos”.<sup>268</sup>

Es reconocido el poeta por sus trabajos satíricos, entre ellos Madero Chantecler. La sátira para Tablada “debe estar impregnada de humor o ingenio burlón para tratar de lograr un cambio ‘positivo’ en el proceder del destinatario de la crítica”.<sup>269</sup>

Y por último, con respecto a las acotaciones de Tablada, un aspecto más que tiene relación con nuestros temas se refiere a que Cabral es popular entre la muchedumbre, mientras que Orozco es admirado por los intelectuales. En ese sentido, el primero hace reír y el segundo obliga a pensar. Hay frivolidad en Cabral y trascendencia en Orozco. “Comedia” aristofanesca en Cabral y “tragedia” pura en Orozco.<sup>270</sup>

En cuanto a la relación entre comedia y tragedia, la visión de Tablada es que se “manifiestan simultáneamente en las circunstancias amargas y críticas”,<sup>271</sup> que es precisamente lo que observamos en el corpus orozquiano.

De esta manera, dejamos sentadas algunas posibilidades de correlaciones y coincidencias entre autores de diversos géneros: filosóficos y literarios, tanto del ámbito nacional como internacional, cuyos escritos tuvieron una presencia determinante en nuestro país al momento de la ejecución de los segmentos murales de Orozco.

---

266 *Ibidem*, p. 183.

267 *Ídem*.

268 *Ibidem*, p. 184.

269 Rubén Lozano Herrera. *op. cit.*, p. 185.

270 José Juan Tablada. *op. cit.*, p. 184.

271 Rubén Lozano Herrera. *op. cit.*, p. 11.

---





## Los fuereños del pincel

“La ironía es el esfuerzo que hacemos para triunfar de los objetos que tienden a anularnos, y es no sólo el instrumento del arte, sino también de la religión y de la filosofía. Persigue ésta, las ideas reveladoras del fondo íntimo del mundo y de la conciencia”.

*José Guadalupe Zuno*

Son dos los aspectos que podemos destacar con respecto a la relación entre Orozco y Goya: primero, las claras referencias de admiración de Orozco sobre el pintor español; y segundo, las ocasiones en que diversos estudiosos identifican la influencia de Goya en la obra del muralista mexicano, algunas de las cuales serán descritas líneas adelante. De los pintores españoles son Velázquez y Goya los preferidos por Orozco.<sup>272</sup>

A lo largo de este capítulo rastreamos elementos que permiten establecer la accesibilidad de Orozco a textos, posturas, acciones, obras, etc. de algunos pintores extranjeros. Así, vemos que en la *Revista Moderna* se realizaron importantes homenajes destacando la trascendencia de los grabados de Goya, lo que reactualizó en el público su presencia. Artistas modernistas como Rubén Darío y José Martí dedicaron tiempo a la obra de Goya; el primero le rinde homenaje mediante un poema;<sup>273</sup> mientras que el segundo estudia su poética plástica para realizar sus ensayos sobre arte. Es tal el impacto del pintor español, que sugieren nombrarlos ya no

272 Nos referimos a otros periodos, pues con respecto a sus contemporáneos españoles también era admirador de Picasso y Miró, entre otros.

273 El poema “A Goya” de Rubén Darío inicia así: “Poderoso visionario, raro ingenio temerario, por ti haciendo mi incensario.”

únicamente como los grotescos, sino los “goyescos de Martí”. Lo anterior permite corroborar que se trataba de una presencia influyente en la época.

Alma Reed, por su parte, relata sus vivencias al lado de Orozco y el pintor y escritor Gabriel García Maroto al acudir en visitas vespertinas al museo de la *Hispanic Society of America*, en la calle 155 cerca de Broadway, en donde presentaban las obras de los maestros españoles:

Lo que más atraía el interés entusiasta de Orozco era el rincón de Goya, con su famoso retrato de la Duquesa de Alba de pie, envuelta en una mantilla negra de encaje.

[...] Frente a las obras de Goya oía yo sus extáticos comentarios sobre la simplificación de forma y color del maestro, o expresiones de admiración por los milagros de análisis psicológico. Uno u otro observarían generalmente que Goya fue realmente no sólo el padre del arte moderno sino que seguía siendo “más moderno” que cualquiera de sus discípulos del siglo XX.<sup>274</sup>

El historiador de arte checoslovaco, especialista en Tiziano y Tintoretto, Hans Tietze, escribió sobre Orozco en febrero de 1933 en *Die Kunst*, destacando la “fuerte conexión interna con los clásicos” de los frescos orozquianos. Según relata Alma Reed: “El crítico concluye que si la sangre española de Orozco ‘lo hace afín a Goya’, su completa absorción en un gran problema nacional hace de él un Giotto”.<sup>275</sup> Como vemos en este caso el autor no refiere algún tipo de obra en particular entre ambos pintores, sino el sentido de pertenecer a la raza hispana, sin embargo, está presente la intención de semejanza o afinidad creativa.

Por otra parte, Orozco escribe a Jean Charlot en febrero de 1928 su experiencia al asistir a una exposición de pintura española, y exaltado comenta:

[...] ¡hasta que vi pintura! [...] ¿con qué palabras te puedo decir la impresión que me hicieron? Los modernos podrán ser ‘grandes hombres’ o ‘grandes maestros’, pero el Greco es un dios.

¿De Goya qué quieres que te diga? [...] Goya por ejemplo, en un retrato que está ahí, Pepe Hillo, no es el Goya del asunto, sino el Goya

---

274 Alma Reed. *op. cit.*, p. 138.

275 *Ibidem*, p. 141.

---

que hace un oficio con la pasta del color, un Goya obrero. Aquí no es cuestión de ‘admiración’, ‘gusto’ o ‘estudio’, no, aquí sólo puedes sentir humildad, como ante la tempestad, como ante un astro o ante otro espectáculo de la naturaleza.<sup>276</sup>

Podemos observar una vez más la evidente admiración del muralista jalisciense hacia Goya. Con respecto a este mismo pasaje, Teresa del Conde refiere en su texto “Sobre la personalidad de Orozco”, que no deja de sorprenderle que el “tremendista” Orozco dejara de lado el “asunto” en Goya, pues existe la coincidencia destacada a su vez por Tablada en cuanto a su “amargo escepticismo”.<sup>277</sup>

Ahora que volvemos a mencionar a José Juan Tablada recordemos que hacia 1924 escribió, “Orozco, el Goya mexicano” para la revista *Internacional Studio*, donde destacamos: “Orozco es el más mexicano de todos los artistas nativos, habiendo expresado como ningún otro la apariencia y sicología de las clases populares. En ese sentido él merece ser llamado el Goya mexicano, tanto por su humor amargo como por su excentricidad e inquietantes y casi torturantes aspectos a través de los cuales revela las esencias de la sombría humanidad que pinta”.<sup>278</sup>

A Orozco no le agradaban ese tipo de comparaciones; sin embargo, aunque no llegamos en este caso a profundizar a partir de un cuadro comparativo de semejanzas, analogías o correspondencias, o a la revisión iconológica de las obras de ambos pintores, es innegable que en las series de grabados: *Los desastres de la guerra*, *Caprichos* y *Disparates* o las obras independientes *El entierro de la sardina* o *El carnaval*, existen analogías con algunas obras orozquianas, como el tratamiento de las masas, lo aparentemente absurdo de algunos temas, lo grotesco de algunos rostros, entre otros aspectos. Lo mismo sucede cuando observamos el sentido crítico burlesco entre *Retrato de la familia real* de Goya y los retratos del arzobispo de México Luis María Martínez y el de la señora Julia Peterkin de Orozco, que merecerían una investigación específica y detallada, pues en ambos casos quienes encargaron las obras no gustaron del resultado y se negaron a pagar el trabajo de Orozco.

276 Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, pp. 187-188.

277 Teresa del Conde et al. *Orozco: una relectura*. “Sobre la personalidad de Orozco”. México: UNAM, 1983, p. 55.

278 Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 139.

Pasamos ahora a buscar correspondencias entre las obras de Orozco y sus contemporáneos alemanes. Para llegar a establecer las posibles correlaciones con Otto Dix y George Grosz, hacemos un breve recorrido por los antecedentes y consecuentes del expresionismo. Cabe destacar que en diversos escritos sobre la obra de Orozco encontramos referencias a su tendencia expresionista.

El término “expresionismo” se aplica desde principios del siglo xx; sin embargo, según señala Peter Selz, se acuñó para “distinguir las nuevas tendencias del Impresionismo”, y casi de inmediato algunos estudiosos incluyeron en él al cubismo y futurismo porque se consideraba un “movimiento moderno en general”. Posteriormente y hasta nuestros días, el concepto se reconoce como “una manifestación específicamente alemana en la pintura y la escultura, y poco después, en la literatura y el cine”.<sup>279</sup>

El periodo aproximado que abarca el expresionismo alemán va de 1909 a 1923 e incluye a los grupos *Die Brücke* [Colonia, Dresde] y *Der Blaue Reiter* [Munich] (*El puente* y *El jinete azul*, respectivamente).

Para Josep Casals el término “expresionismo” es empleado con dos sentidos perfectamente diferenciados: una “particularidad estética” que corre a lo largo de la historia del arte que tiene que ver con la “deformación expresiva” evidenciando el estado emocional del artista, y en otras ocasiones se refiere a un “movimiento históricamente localizado” temporal y espacialmente entre 1905 y 1925 en Alemania, mismo que repercutirá y transformará todos los aspectos de la vida cultural (artes plásticas, arquitectura, poesía, filosofía, teatro, cine ...).<sup>280</sup>

Hermann Bahr propone una visión más incluyente y habla de autores como Nietzsche y sobre todo de los cambios culturales observados:

[...] el énfasis se hace hoy en una interpretación más amplia, que abarque la globalidad de la cultura expresionista y la sitúe en el proceso de transformación de la cultura moderna en las primeras décadas del siglo xx. Y más que entenderlo como una de las corrientes o tendencias artísticas que al inicio del siglo se opusieron al impresionismo naturalístico o al

---

279 Peter Selz. *La pintura expresionista alemana*. Trad. Carmen Bernárdez. Madrid: Alianza, 1989, p. 14.

280 Josep Casals. *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos, 1988, p. 7.

---

simbolismo, habría que pensarlo como un largo proceso de disolución y metamorfosis de los presupuestos que habían regido el modelo de cultura anterior, pautada por el predominio de la forma y de la representación, como principio y garantía de todo saber y legitimidad. Una época, dirá Simmel, que desde Nietzsche a nosotros ha pasado a ser uno de los experimentos más radicales de las formas de la cultura y de la experiencia.<sup>281</sup>

La mención de Nietzsche es de especial relevancia, como lo hemos esbozado a partir de los comentarios de los ateneístas, pues constituyó una influencia determinante para Orozco, sumándose ahora una vez más su presencia por medio de las expresiones plásticas europeas con las que concuerda la plástica del muralista.

Seymour Menton reconoce que el “expresionismo” fue un movimiento que se manifestó principalmente en la pintura europea “antes de la primera Guerra Mundial” y afirma que tal movimiento fue declarado muerto oficialmente en 1920. Menton desarrolló un estudio sobre el “realismo mágico” propuesto por Franz Roh, quien ubica a este último como una “reacción en contra del expresionismo”.<sup>282</sup>

El realismo mágico es un término empleado por vez primera en Alemania por el crítico de arte Franz Roh en 1925 en su libro *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Posexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea). Según plantea Dempsey, el realismo mágico “en Alemania fue sustituido por el término *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad);<sup>283</sup> de acuerdo con Heard Hamilton existen claras diferencias entre el realismo mágico y la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), donde destaca el aspecto técnico sobre el expresivo.<sup>284</sup>

Por su parte, Seymour Menton profundiza en el área literaria y pretende demostrar, mediante el método comparativo en su *Historia verdadera*

281 Hermann Bahr. *Expresionismo*. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998, p. 12.

282 Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 1998, p. 170.

283 Amy Dempsey señala que “mientras que otros utilizaron la etiqueta (junto con el “realismo preciso” y “realismo de enfoque nítido”) para describir un estilo de pintura popular en Estados Unidos y Europa entre la década de 1920 y la de 1950. Por lo general, las obras se caracterizan por la representación meticulosa, casi fotográfica, de escenas de aspecto realista, dotadas de misterio y magia a través de perspectivas ambiguas y extrañas yuxtaposiciones, derivadas en gran medida de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Ver Amy Dempsey. *Estilos, escuelas y movimientos*. Trad. Margarita Gutiérrez Manuel, Barcelona: Blume, 2002, p. 161.

284 George Heard Hamilton. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. Trad. Benoveva Ruiz-Ramón. Madrid: Cátedra, 1997, p. 499.

ra del realismo mágico, que existen límites cronológicos específicos sobre él, al ubicar su origen en la pintura alemana posexpressionista a partir de 1918, cuyo reconocimiento internacional puede percibirse con mayor claridad en la narrativa de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez.<sup>285</sup> Esta referencia si bien nos conduce hacia la literatura, no deja de reconocer el origen del término en la plástica alemana. El mismo autor habla de las muchas confusiones que hay en torno al realismo mágico: ha tenido que luchar contra la etiqueta de la *Neue Sachlichkeit* y también se le confunde con lo fantástico, con el surrealismo o con lo real maravilloso.

En cuanto al aspecto técnico del que hablamos líneas atrás, una de las características fundamentales del realismo mágico es que “ocultaban sus pinceladas y no buscaban efectos especiales mediante gruesas capas de pintura. [...] pintaban con una capa lisa y delgada de color para crear la ilusión de una fotografía”.<sup>286</sup> Sumado al punto anterior se destacan otros aspectos: enfoque ultrapreciso, objetividad, visión simultánea de lo cercano y lo lejano, miniaturista y primitivista; además, el realismo mágico representa “lo posible pero improbable”,<sup>287</sup> es decir, que la realidad es revestida de un carácter extraño, misterioso y desconcertante.

Lo que resulta indudable es que el expresionismo en su acepción de origen alemán se nutrió de diversas fuentes: lecturas de Nietzsche –como ya vimos–, Dostoyevsky y Rilke; el misticismo, el erotismo y todo tipo de vivencias que producían imágenes que representarían la “misericordia del mundo”. Por ejemplo, los miembros de *Die Brücke* (El puente) se reunieron en 1905 con la convicción de que por medio de la pintura podían crear un mundo mejor. Creían que su postura debía ser de “revolucionarios o profetas”.<sup>288</sup> De hecho, el nombre del movimiento se relaciona directamente con el texto de Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Ein buch für alle und keine (Así habló Zaratustra), donde encontramos múltiples referencias al término de “el puente”, por ejemplo:

La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.

---

285 Seymour Menton. *op. cit.*, p. 12.

286 *Ibidem*, p. 28.

287 *Ibidem*, p. 30.

288 Amy Dempsey. *op. cit.*, p. 74.

---

Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.  
Yo amo a los grandes despreciadores, pues ellos son los grandes veneradores, y flechas del anhelo hacia la otra orilla.<sup>289</sup>

Por su parte, *Der Blaue Reiter* (El jinete azul)<sup>290</sup> se constituyó junto con *Die Brücke* en el movimiento más importante del expresionismo alemán; Kandinsky,<sup>291</sup> Klee, Marc, Macke, Münter, entre otros, fueron sus principales expositores. Su postura era principalmente ideológica, marcada por una total libertad creativa; Kandinsky fue quien sobresalió más, no sólo como creador plástico sino por sus trabajos teóricos sobre el arte. Su lema. “El arte es nuestra religión” habla del alto grado de espiritualidad que asignaban a su quehacer artístico.

El estallido de la primera guerra mundial provocó la disolución del grupo, y aunque continuaron algunos artistas produciendo obras de corte expresionista, lo que verían en la guerra haría girar sensiblemente sus propuestas, dando lugar a la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad). Pero hay un aspecto importante sobre el expresionismo que se liga fuertemente con nuestro tema, pues manifestó una fuerte tendencia a lo caricaturesco que no podemos dejar de lado y que puede identificarse no sólo en los autores más destacados, sino en algunos menos conocidos como Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Kirchner, Max Pechstein, Otto Müller, el pintor austriaco Oskar Kokoschka, los franceses Georges Rouault y Chaïm Soutine y el búlgaro Jules Pascin, quien pintó temas sobre México y Cuba.

---

289 Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. op. cit., p. 36. De acuerdo con el análisis preciso del traductor al castellano de esta obra nietzscheana que presenta en la nota al pie correspondiente, observamos que *untergeben* en alemán se trata de una palabra compuesta, formada por las acciones “un tránsito y un ocaso” que Sánchez Pascual interpreta como la “transición” por un puente para superarse a sí mismo y llegar a ser un “superhombre”. Ejemplo de esta acción la observamos en diversos filmes expresionistas, en donde el puente indica la toma de decisión para realizar ese “tránsito” determinante.

290 En este caso el nombre obedece según el relato de Kandinsky a lo siguiente: “Franz Marc y yo elegimos el nombre un día tomando café en la terraza sombreada de Sindelsdorf. Ambos nos decidimos por el azul, Marc para los caballos y yo para los jinetes. De manera que el nombre vino solo”. Ver, Amy Dempsey. op. cit., p. 94.

291 Estos artistas en general se nutrieron de lecturas esotéricas; en el caso de Kandinsky de los tratados teosóficos de Charles W. Leadbeater (*Thoughts-forms*, *Formas de pensamiento* de 1908) y Annie Besant (1847-1931) son fundamentales para comprender su obra. La influencia de la teosofía en Kandinsky es patente en su evolución artística en los años 1908-1914, además de las ideas del romanticismo y otras ciencias ocultas que se convierten en el catalizador para su propuesta de “la pintura como arte puro”, pues la unidad espiritual había sido lesionada por el pensamiento materialista y positivista del siglo XIX. Ver Rainer Wick. *La pedagogía de la Bauhaus*. Trad. Belén Bas Álvarez. Madrid: Alianza, 1998, p. 169.

---



En cuanto a la *Neue Sachlichkeit* fue un movimiento cuyo término, acuñado por Gustav F. Hartlaub hacia 1924, designó la producción artística de la Alemania de los años veinte, surgida como respuesta a la guerra, la hipocresía social y la decadencia moral, la pobreza y el auge del nazismo. Estos artistas estaban desilusionados por todas sus vivencias, por lo que adoptaron una postura artística que no idealizaba y a partir de elementos realistas y un verdadero compromiso social plasmaron obras de fuerte contenido crítico.

Las ciudades en las que se acentuó su presencia fueron Berlín, Dresde, Karlsruhe, Colonia, Düsseldorf, Hannover y Munich. Sin embargo, como señala Amy Dempsey: “Al contrario de los artistas expresionistas, los pertenecientes a la *Neue Sachlichkeit* no formaron grupos, sino que trabajaron de forma individual”.<sup>292</sup> Los representantes más destacados son Dix, Grosz, Schad, Schlichter Kollwitz y Beckmann.

Llama nuestra atención la postura de George Heard Hamilton con respecto a la importancia que algunos le dan a Francia como sustento de todo quehacer artístico trascendente, cuando en realidad no todos los artistas importantes se quedaron allí. Destaca, en contraposición, la aportación alemana a la historia del arte internacional, ya que antes de la primera guerra mundial, Munich fue un “verdadero centro de fermento internacional” que rebasó en mucho los límites de la ciudad; mientras que Berlín se convirtió durante una década en el “centro de experimentación radical” en diversas artes, hasta que los artistas alemanes tuvieron que emigrar a Francia ante la represión política.<sup>293</sup>

Lo anterior nos permite ubicar la trascendencia del expresionismo como propuesta artística internacional; sin embargo, hubo algunos factores que afectaron esa apuesta plástica que fue rebasada ante las vivencias de la guerra, pues las obras producidas por los artistas de *Die Brücke*, como *Der Blaue Reiter*, se devaluaron en el mercado de valores porque en los años veinte, las premisas artísticas, sociales y psicológicas fueron otras. Se trataba de representar de forma exageradamente descriptiva lo realista desde una perspectiva no idealista.

---

<sup>292</sup> Amy Dempsey. *op. cit.*, p. 149.

<sup>293</sup> George Heard Hamilton. *op. cit.*, p. 493.

---

Así, dos personajes son fundamentales dentro de la “nueva objetividad”: George Grosz y Otto Dix; el primero inicialmente dadaísta y comunista, participó en las principales exposiciones de ese grupo artístico con obras que tratan abiertamente sobre la doble moral de la sociedad. Su propuesta, a pesar de tener un sentido satírico, estaba revestida de seriedad por su crudeza y por tal motivo se le ubicó en otro apartado de las bromas dadaístas. Por su parte, para Otto Dix: “la guerra era un horror moral y emocional; su cólera y repulsión serían visualizados más tarde en imágenes atroces del dolor y de la crueldad infligidos absurdamente a los cuerpos vivos, agonizantes o muertos de los soldados”.<sup>294</sup>

Para Heard Hamilton, nadie, ni el propio Grosz, superó a Dix en cuanto a su capacidad para plasmar la cruda realidad, pues se mantuvo “fiel a las experiencias más comunes y vulgares, así como a las feas realidades de la experiencia psicológica, lo que dieron a su obra una fuerza y una consistencia no conseguidas por ningún otro artista”.<sup>295</sup>

Pasemos ahora a las relaciones visibles entre estos movimientos artísticos y las obras de José Clemente Orozco, quien hacia 1909 –fecha que hemos señalado como base para el inicio del expresionismo alemán– contaba con 26 años. Antes de esa fecha asistía regularmente a la Academia de San Carlos y admiraba el trabajo académico de los maestros venidos de Europa, como lo consigna en su *Autobiografía*. Orozco, si bien reconocía positivamente el riguroso trabajo en la institución, no estuvo ajeno a las nuevas propuestas plásticas europeas; y recuerda en sus memorias la “grave” controversia entre el Dr. Atl y Julio Ruelas, de la que hemos hecho mención en otro apartado.

Desconocemos qué trato pudo tener Orozco con Julio Ruelas en la Academia, pero sabemos que el pintor simbolista estudió de 1891 a 1895 en Alemania en la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe en Baden; lo que sugiere que fue uno de los vehículos importantes para traer, entre otras cosas, las lecturas de Nietzsche a nuestro país –a pesar de que el filósofo aún no había muerto convirtiéndose en el autor de la época–. Sabemos que Ruelas impartía clases en la Academia de San Carlos hacia

---

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 498.

<sup>295</sup> *Ídem*.

---

1902 ya que dos años después se marchó a Europa pensionado por Justo Sierra donde murió de tuberculosis en 1907.

Reconocido como el máximo exponente del simbolismo en nuestro país, de Ruelas nos interesan las referencias anteriores, porque su estancia en Alemania (posteriormente en París) le permitió traer las tendencias vanguardistas y transmitir las a infinidad de lectores por medio de la *Revista Moderna*, como señala Marisela Rodríguez:

El movimiento simbolista, tanto literario como plástico, llegó a su auge en la última década del siglo XIX. París era el centro más importante del arte y, así como Ruelas fue ahí a estudiar, numerosos artistas de todas las latitudes aprendieron en esa capital las innovaciones y las difundieron. Las novedades artísticas se internacionalizaron, llegaron a México y se difundieron en las páginas de la *Revista Moderna*.<sup>296</sup>

Dicha información permite identificar los posibles medios por los cuales llegaron a Orozco las nuevas tendencias artísticas. Sabemos que el muralista era un asiduo lector, y si bien no tuvo la oportunidad de estudiar como becario en esas fechas en Europa como la mayoría de sus contemporáneos (Rivera, Montenegro, Murillo, Zárraga, Ramos Martínez, Goitia, etc.), ya que Orozco viaja por única vez a Europa en 1932, suponemos, por los aspectos contextuales descritos y el contenido de su escrito autobiográfico, que estaba al tanto de los movimientos vanguardistas europeos; sin embargo, se opuso a seguir los lineamientos de los impresionistas al preferir pintar “sombras pestilentes” de los antros en que vivían las prostitutas; a pintar al aire libre siguiendo las propuestas de los barbizonianos.<sup>297</sup>

Ahora, después de ver las variantes entre las distintas formas de expresión descritas líneas atrás, nos preguntamos si podemos seguir hablando del Orozco expresionista. Al respecto, cuando contrastamos las obras de George Grosz y Otto Dix –como representantes fundamentales de la nueva objetividad– con las del pintor mexicano, consideramos que existen semejanzas recurrentes en cuanto a su temática; no obstante, discrepan en

---

296 Marisela Rodríguez. *Julio Ruelas, una obra en el límite del hastío*. op. cit., p. 21.

297 Alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre que fundó Alfredo Ramos Martínez al asumir la dirección de la Academia de San Carlos tras la renuncia del arquitecto Antonio Rivas Mercado, después de una huelga de más de dos años.

---

---

lo concerniente a la técnica, es decir, en las obras de Orozco la característica de ejecución es más bien de corte expresionista en cuanto al manejo de los materiales, como el exceso de óleo sobre el lienzo, que de hecho llega a dar textura a la obra. Como ejemplo de lo anterior tenemos el caso de la acuarela *Matrona de prostíbulo* (1925) de Otto Dix y el óleo sobre cartón titulado *la Matrona* (1946) de Orozco.

De esta manera, recuperando los acercamientos a las distintas tendencias expuestas proponemos que Orozco deambula entre la nueva objetividad por su temática crítica y cruda y el expresionismo, por la libertad de expresión de sus “propias sensaciones”, como señala Selz:

Los expresionistas compartieron el interés por la proyección visual de sus experiencias emocionales, e intentaron encontrar medios para provocar fuertes respuestas emocionales en el espectador, pero resulta imposible hablar de un estilo expresionista. El elemento que unió a los pintores fue el cultivo de sus propias sensaciones y medios subjetivamente expresivos, siendo este énfasis en lo subjetivo lo que impidió la aparición de un estilo unificado.<sup>298</sup>

Hacemos un paréntesis en este punto para aclarar que estamos conscientes de las diferencias de temporalidad sobre la ejecución de las obras con que ejemplificamos esta parte del texto, ya que en pocas ocasiones vemos que la plástica orozquiana antecede temáticamente a las pinturas de los artistas de la nueva objetividad, como es el caso de las obras de corte revolucionario fechadas entre 1913 y 1917 como *Baile aristocrático*, *La cucaracha*, *El reaccionario* y *Heridos*, ya que por lo regular las obras de Orozco son posteriores al periodo que reconocemos como expresionista en su sentido de arte alemán. Por tal motivo, deseamos asentar que en este caso no pretendemos precisar las influencias con sentido cronológico, sino a un nivel estructural a partir del tema, la técnica y la composición.

Así pues, identificamos otras coincidencias entre los autores de la nueva objetividad, particularmente entre Grosz y Dix con Orozco, tanto en su producción artística, como en cuanto a sus vivencias bélicas. Los dos alemanes padecen en carne propia la primera guerra mundial y Orozco

---

298 Peter Selz. *op. cit.*, p. 323.

---

vive –a su manera–, la revolución mexicana.<sup>299</sup> Por supuesto que se deben guardar las distancias, sobre todo cuando hablamos de un combate de orden internacional y uno de carácter interno o civil. Sin embargo, el punto que deseamos destacar es que los tres se enfrentan a la visión de la muerte, el abuso de poder, la injusticia y, sobre todo, a las imágenes que se tatuaron en su memoria sobre esas dolorosas experiencias. Resulta curioso en este caso el argumento orozquiano con respecto a lo que representó para él la revolución mexicana: “La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales pues nunca los he visto”.<sup>300</sup> Esta postura tan particular quizá tiene que ver con la visión del mexicano sobre la tragedia y la muerte, nosotros dudamos de que esta versión festiva de la que habla Orozco fuera del todo cierta, pues sus dibujos y grabados sobre la revolución y el campo mexicano reflejan otra realidad, como puede observarse en *El reaccionario*, *La batalla* y *Heridos*, o en grabados como *Retaguardia*, *Casa arruinada*, *Maguey* o *Revolución*. Y aun cuando el pintor asume una postura un tanto jocosa en *La cucaracha* o *Baile aristocrático* no deja de estremecernos el sentido satírico de la temática en el contexto bélico en que se desarrollan esas acciones.

Orozco, al igual que Dix y Grosz, tiene una postura satírica del mundo. Dempsey señala sobre Grosz: “Sus brutales caricaturas dejaban al desnudo las realidades de una sociedad corrupta y decadente. En su búsqueda de la expresión más directa del sentimiento, llegó tan tejos como para copiar los dibujos de las paredes de los urinarios públicos”.<sup>301</sup> Por su parte, las imágenes orozquianas proyectan una sociedad desmoronándose, como vimos. Orozco, entre la primera y segunda década del siglo xx, se refugia en el submundo de las prostitutas, plasmándolas dentro de su ambiente de trabajo en *Baile de pepenches*, *El despojo* y todas las escenas de los burdeles que se conocen como *Las casas de llanto*. Una gran parte de sus obras fueron censuradas y destruidas por agentes aduanales cuando Orozco viaja a Estados Unidos, según relata en su *Autobiografía*:

Al pasar por Laredo, Texas, fui detenido en la aduana americana y mi

299 Cuando señalamos “a su manera”, nos referimos por supuesto a su participación en la revolución como caricaturista, ya que por haber perdido su mano izquierda en un accidente al jugar con pólvora, no podía participar “activamente”, es decir, con rifle en mano.

300 José Clemente Orozco. *op. cit.*, p. 32.

301 Amy Dempsey. *op. cit.*, p. 150.

equipaje fue inspeccionado. Las pinturas que llevaba fueron desparramadas por toda la oficina en una exposición 'oficial', y examinadas cuidadosamente por los aduaneros. Después del examen fueron separadas y hechas pedazos unas sesenta. Se me dijo que una ley prohibía introducir a los Estados Unidos estampas inmorales. Las pinturas estaban muy lejos de serlo, no había nada procaz, ni siquiera desnudos, pero ellos quedaron en la creencia de que cumplían con su deber de impedir que se manchara la pureza y castidad de Norteamérica, o bien que ya había demasiada concupiscencia dentro para aumentarla con la de afuera.<sup>302</sup>

Simultáneamente, trabaja con la temática revolucionaria, misma que permanecerá por mucho tiempo como inquietud, pues en los años treinta desarrolla diversos grabados relativos a los campesinos despojados.

Grosz también sufrió censura por su obra, la que fue sometida a proceso por blasfemia:

[...] a mediados de los años veinte alcanzó el éxito y su obra se expuso en exposiciones monográficas en varias ciudades alemanas.

La subida del nazismo lo cambió todo tanto para Grosz como para los restantes miembros de la *Neue Sachlichkeit*. A principios de los años treinta, todos ellos fueron desposeídos de sus puestos oficiales, y su obra fue confiscada y ridiculizada en la destacable exposición 'Arte Degenerado' de 1937. Al inicio de la segunda guerra mundial, desapareció la República de Weimar, y con ella los artistas de la *Neue Sachlichkeit*.<sup>303</sup>

Una reflexión de Juan José Lahuerta permite identificar el sentido de su obra por medio de sus cáusticas imágenes y una temática que tiene relación tanto con Orozco como con Dix:

La violencia de la ciudad que sus dibujos pretenden denunciar es siempre vista por él bajo ese límite: sus series de asesinatos o de orgías de 1912-13, con aquellas habitaciones llenas de hachas ensangrentadas y miembros humanos desparramados, con aquellas escenas de mujeres pintarrajeadas exhibiéndose desnudas ante babeantes hombres de negocios, no son sino la exposición de hechos privados; escenas callejeras, edificios tras

302 José Clemente Orozco. *op. cit.*, p. 46.

303 Amy Dempsey. *op. cit.*, p. 150.

cuyas ventanas se descubre al rico, atiborrado de caviar y champagne, y al pobre, colgado con su cinturón de un gancho del techo de su cuarto, denuncian, tan sólo, lo concreto de una situación...<sup>304</sup>

Así, son diversas las analogías o paralelismos a distintos niveles que podemos relatar sobre las obras de Dix y Grosz con Orozco; por ejemplo, en el mural de Orozco de la Antigua Escuela Nacional Preparatoria conocido como *Las fuerzas reaccionarias* (1923) y el óleo de Dix, *El cerillero I* (1920), en donde el tratamiento de desprecio hacia el desprotegido y miserable pueblo o el discapacitado por la guerra es similar.

Otro caso que deseamos destacar, aunque la fecha de ejecución de Orozco sea posterior al periodo que estamos analizando, se refiere a la semejanza estructural, el caos y la destrucción entre las obras de Orozco y Dix: *Paisaje de picos y Trinchera*, que a su vez remiten al fotograma de la película netamente expresionista *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, cuando el sonámbulo César se roba a la joven y va huyendo. Como dato curioso, Grosz nace diez años después que Orozco y muere igualmente diez años después que el muralista jalisciense.

La idea de representar elementos de forma satírica-grotesca entre los tres artistas que abordamos es una constante, así como lo es su sentido crítico. Cuando observamos los dibujos de Grosz y las obras de Dix y las comparamos con las de Orozco, no podemos menos que sorprendernos. Por ejemplo, vayamos a las imágenes de los murales destruidos por Orozco, su postura con respecto a Cristo al exponerlo destruyendo su cruz, pues igualmente podemos impactarnos cuando observamos el Cristo de Grosz titulado *Crucificado con máscara de gas*. Orozco retoma el mismo tema de *Cristo destruye su cruz* en dos ocasiones más, en una obra de caballete y en el mural de Darmouth College en los Estados Unidos (1932-1934).<sup>305</sup>

De igual forma encontramos semejanza en la postura crítica entre algunos de los dibujos de Grosz y los murales de Orozco de la Escuela Na-

---

304 Juan José Lahuerta. 1927 *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 98-99.

305 No podemos dejar de lado un posible antecedente sobre el tratamiento inusual del crucificado de Felicien Rops en *L'amante du Christ* (1888) como también *La implacable* de Julio Ruelas.

---

cional Preparatoria: cuando Grosz expone la burla de los ricos que beben gustosos frente a los mutilados de la guerra que deambulan en la calle en *Para los ricos el botín guerra, para los pobres su miseria* y *El banquete de los ricos* de Orozco, donde de igual forma los ricos se burlan de los obreros desprotegidos. Esta actitud se repite en cuanto a la visión de Grosz del sacerdote como representante de *Dios en la Tierra*, que parece pedir resignación al herido de guerra que yace junto al cadáver de un soldado; y el mural orozquiano de *El Padre eterno*, en que el personaje principal juega con el globo terráqueo y apoya a los ricos, mientras los pobres son correteados por los demonios.

En cuanto a las correspondencias entre las obras de Dix y Orozco, seleccionamos en primer término el tema de La trinchera, que ambos abordan mediante formas expresivas muy distintas, pues el mural de Orozco ya tiene la influencia clara de la revolución mexicana, mientras que Dix se expresa totalmente bajo un esquema expresionista de caos.

Por último, incluimos la acuarela de Dix titulada *Marinero y querida* que tiene semejanza estructural con *Nación pequeña* que plasma Orozco años más tarde.

Recapitulando un poco en busca de otras correlaciones, podemos decir que durante la última década del siglo XIX y la primera del XX las tendencias artísticas en nuestro país estaban condicionadas por la idea porfiriana sobre el reconocimiento hacia la cultura extranjera, particularmente la proveniente de Francia. En cuanto al funcionamiento de la Academia de San Carlos, Orozco relata que la presencia de profesores extranjeros era determinante. Pero también entendemos que el mismo gobierno de Porfirio Díaz propició, mediante su programa de becas para los estudiantes, que éstos conocieran y experimentaran las nuevas tendencias vanguardistas. Sin embargo, de la misma forma que el expresionismo se vio afectado por el estallido de la primera guerra mundial, en nuestro país la lucha armada dio un giro total a la dependencia formativa europea que la Academia de San Carlos tenía, propiciando la búsqueda de una forma expresiva propia. Esa búsqueda llevó a algunos artistas plásticos a constituir el estilo que hoy reconocemos como la Escuela Mexicana de Pintura.

---



Sin embargo, no todos se insertaron abiertamente en esa idea de exaltar el mundo indígena y el folclor mexicano. Cuando vemos por ejemplo el caso del “dadaísmo”, que para Grosz es el antecedente de la nueva objetividad, buscamos algún tipo de expresión similar en nuestro país y encontramos que el estridentismo equivaldría por su sustento irreverente al dadaísmo y al futurismo italiano. El Manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce, pegado en los muros de la ciudad de Puebla el 1º. de enero de 1921, nos da la pauta para dicha reflexión:

Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que se prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista.

El texto, lleno de incongruencias muy dadaístas, como cuando afirma: “Nada de retrospectión. Nada de futurismo”, o exalta en otros puntos la máquina y la modernidad, permite ver que llegó a nuestro país la idea de crear un arte que rompiera totalmente con las ideas académicas y que se constituye como la suma de diversos manifiestos que en Europa se suscribieron por los jóvenes rebeldes. En las mismas fechas (1921) inició el proyecto más reconocido por propios y extraños como la respuesta artística a la lucha armada revolucionaria, el muralismo mexicano.

El Manifiesto estridentista lleva inscritos los nombres de doscientos artistas, en su mayoría del ámbito internacional y reconocido prestigio como Jorge Luis Borges, Marcel Duchamp, Andre Breton, Giorgio de Chirico, Modigliani, Van Gogh, y dentro de los mexicanos aparecen Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, y el recién llegado a nuestro país Jean Charlot. Sin embargo, el nombre de José Clemente Orozco no aparece. Esta ausencia llama nuestra atención, porque si bien estamos conscientes de que no fueron consultados los personajes que aparecen en el “Directorio

---

de vanguardia” –como llaman a esa sección en el Manifiesto–, estamos ciertos de que en esas fechas conocían perfectamente a Orozco, por lo que suponemos que no coincidió con el proyecto y de ahí la ausencia.

Para valorar la relevancia del estridentismo, tomamos algunas reflexiones de Luis Mario Schneider, quien lo reconoce como una “aportación” de México a los movimientos vanguardistas internacionales, no como una escuela, pero conjuntó a un grupo de jóvenes que estaban conscientes de la necesidad de un cambio cultural:

Vivió y se nutrió del gesto provocador, del desenfado, del atrevimiento y de la impertinencia, quizá porque era la única manera de luchar contra el tradicionalismo de la época y a la vez imponer una nueva estética que reflejara al hombre contemporáneo sus preocupaciones y sus desesperaciones.

Fue un movimiento híbrido porque de las escuelas europeas aprovechó todo lo que le sirviera para narrar y cantar los primeros vértigos del siglo que se iniciaba y al mismo tiempo inscribirse en esa ética que ponía en crisis palabras, conceptos y acciones que se debatirían despiadadamente en la primera guerra mundial.<sup>306</sup>

Un ejemplo sobre la adopción de Orozco de una temática relacionada con el movimiento dadaísta y la nueva objetividad –en la acepción del Realismo Mágico que vimos líneas atrás como sustituto del expresionismo–, se refiere a la presencia de los maniqués que encontramos en Giorgio de Chirico, pero también en Siqueiros en *Hector and Andromache, Retrato de W. Kennedy y Maniqués*, y en el propio Orozco *Mannikins* (1930), lo que demuestra que por lo menos fue un tema que traspasó el océano generando un nivel de paralelismo o intertextualidad y, en consecuencia, obliga a reconocer esa influencia.

Otro punto que destacamos y ejemplificamos con referencia al realismo mágico en Orozco, en particular cuando se habla de su sentido “misterioso”; de sus “perspectivas ambiguas”; “extrañas yuxtaposiciones” y de plasmar lo “posible pero improbable”, lo observamos en la producción orozquiana realizada durante su segunda estancia en los Estados Unidos

306 Luis Mario Schneider. “El estridentismo a vuelo de pájaro”, en *El estridentismo. Un gesto irreversible*. México: CONACULTA, 1997, p. 11.

de Norteamérica (1927-1934), donde pinta una serie de obras cuando se encuentra en un estado de tranquilidad total; es decir, cuando tiene resueltos todos sus problemas económicos y personales. El propio Orozco define esos espacios como retiros a su “torre de marfil”, donde se dedica a hacer “pintura pura”, cuyas obras a nuestro juicio reúnen las características descritas como lo muestra en *Aquella noche y Vigilia*, a las que se suman otras más como *Abrazo*, *El espejo*, *Vidrios rotos*, *Columnas caídas* y *Cementerio*.

Estamos conscientes de que difícilmente se puede hablar de un creador artístico que trabaje sin influencias, aislado del contexto social en el que se desarrolla. Los aspectos que se plantean en este apartado sobre el contexto cultural sugieren que no sólo las obras, textos, ensayos, etc., que aquí se abordan, dieron luz a los jóvenes de esa generación privilegiada del cambio de siglo. La capacidad intelectual de los ateneístas es incuestionable, sus aportaciones a la conformación de la nueva idea de nación –podrán no ser del todo compartidas–, pero su presencia tenía una fuerza de atracción tal, que difícilmente el resto podía mantenerse distante a su influjo. Curiosamente, el origen de las sesiones de discusión de lecturas, debates y conferencias se inicia durante el porfiriato (1909) como muestra de rechazo al positivismo, como consigna Julieta Ortiz: “De gran significado en la esfera de la cultura fue esta acción enmarcada en doctrinas institucionistas y humanistas, dentro del status porfiriano, inmóvil y dictatorial, que entraba en su fase de desintegración”.<sup>307</sup>

Por otra parte, si nos referimos al área de la plástica, es Roberto Montenegro quien resultó el precursor en la intromisión en los murales de elementos que después se reconocerán como representativos de la “Escuela Mexicana”, pues fue precisamente él quien mezcló lo modernista y lo mexicanista.

Otro elemento que es recurrente en esas primeras obras, tanto de Montenegro como de Rivera, Orozco y Siqueiros, es el sentido esotérico de algunos de los símbolos empleados, aspecto que también es identificado como parte del contexto plástico-literario de la época, sobre todo a partir del simbolismo.

En cuanto al punto que más nos interesa en este estudio, que es lo satírico, los elementos que abordamos como ejemplos en este capítulo permiten reconocer que tanto Montenegro como Rivera incluyeron en alguno de sus segmentos murales algún detalle o acción de este tipo. Sin embargo,

---

307 Julieta Ortiz Gaitán. *op. cit.*, p. 31.

---

percibimos que las propuestas satíricas de Orozco no son acciones aisladas, sino que tienen un sentido más profundo; es decir, que los segmentos plásticos están conformados a partir de una estructura perfectamente predeterminada.

Encontramos también que el expresionismo orozquiano se identifica primordialmente en cuanto a la técnica, ya que, como vimos, si nos referimos a la temática, se corresponde con mayor certeza con la nueva objetividad, pero también existe producción plástica acorde con el realismo mágico. Así, su obra es expresionista cuando adoptemos la definición amplia que da Hermann Barh.

Las influencias de Orozco a partir de sus vivencias lo ligan con los artistas alemanes en diversas coincidencias, algunas de las cuales expusimos. Su origen como caricaturista le permitió y facilitó adentrarse en esas nuevas formas de expresión. Su peculiar participación en la revolución mexicana lo acercó a la visión directa y permanente de la tragedia y la muerte. Orozco fue influenciado fuertemente por el cine alemán, como podemos ver en el relato de Margarita Valladares –esposa del pintor– a su nieta en el libro *José Clemente Orozco, cartas a Margarita*, en el que la viuda recuerda: “Los domingos por la tarde íbamos al cine Centenario de Coyoacán, al que asistían las familias de clase media y rica. Entonces las películas no tenían sonido pero eran de primerísima calidad, muchas de la marca Ufa, alemanas, casi todas interesantes y agradables”.<sup>308</sup>

Vimos también que existe una postura dispar en cuanto a la aceptación de los elementos satíricos y caricaturescos en el arte, hay quienes los ven como algo positivo, como parte fundamental de la cultura de los pueblos; para otros, quizá, el problema radica en que la caricatura está tan impregnada de realidad empírica, de componentes inmediatos tomados de la sociedad y de la existencia cotidiana, que apenas permite soñar en mundos artísticos. Por tal motivo, no es aceptada la propuesta orozquiana, ya que dichos elementos le restan méritos por alejarse de la “belleza”.

El hecho es que Orozco refuerza su tendencia crítica a partir de sus vivencias en la revolución, sumadas a su trabajo como caricaturista, otor-

---

308 Margarita Valladares de Orozco. *José Clemente Orozco, Cartas a Margarita (1921-1949)*. México: Era, 1987, p. 18.

---

gándole un sentido cáustico a sus imágenes. Por ello, no es de extrañarnos una frase muy conocida del muralista: “En cuanto alguien diga Sí, hay que contestar No. Debe hacerse todo a contrapelo y contra la corriente, si algún insensato propone alguna solución que allane las dificultades, precisa aplastarlo, cueste lo que cueste, porque la civilización misma correría peligro”.<sup>309</sup>

Son muchos los artistas que radicaron por un buen tiempo fuera de nuestro país y que estaban ansiosos de volver a él al culminar la revolución: Amado de la Cueva, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Jean Charlot, Ignacio Asúnsolo, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Carlos Orozco Romero, quienes traerán consigo las nuevas tendencias artísticas que yuxtapondrán con lo tradicional mexicano ante el nuevo reto impuesto por Vasconcelos. Ya el modernismo se manifestaba en la Academia por medio de postulados estéticos propios del fin de siglo como el simbolismo, el art nouveau y el decadentismo. Así, en la obra de Orozco se identifica un sentido simbolista, lo que no debe extrañarnos, pues los elementos que se manejan en este sentido eran fomentados en la Academia y daban al estudiante material suficiente para el pensamiento alegórico. Orozco recrea a su manera las alegorías, sólo que él rompe con el canon establecido

---

309 José Clemente Orozco. *op. cit.*, p 52.

---

### 3. LOS “MONOTES” DE OROZCO

“Mientras [Orozco] encontraba un espacio apropiado para una presentación formal, comenzó a colgar sus papeles y cartones, coloreados o no, en una fonda que un familiar suyo tenía en la calle de República de Cuba, cerca de la calle de República de Chile. La cambiante, festiva y ruda decoración, casi siempre caricaturesca, hizo que la gente le pusiera al local, de reducidas proporciones, el nombre de Los monotes”.

Raquel Tibol

#### *La caricatura en todas partes*

Es el momento de abordar los aspectos relativos a la caricatura que dejamos pendientes en el capítulo 1, porque tienen que ver más con lo plástico que con lo literario-filosófico que tratamos en ese momento. De ahí que resulta importante considerar las reflexiones de Charles Baudelaire en *Lo cómico y la caricatura*: “Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno”.<sup>310</sup>

La relevancia de este medio de expresión ha radicado siempre, aunque más en tiempos pasados, en que “son más numerosas las personas que miran que las que saben leer”.<sup>311</sup> Gombrich precisa, además, que el origen de la palabra e institución de la caricatura se ubica a finales del siglo XVI

<sup>310</sup> Charles Baudelaire. *Lo cómico y la caricatura*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1988, p. 23.

<sup>311</sup> Ernst H. Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. Gabriel Ferrater. Madrid: Debate, 1998, p. 286.

con los hermanos Carracci, quienes no eran propagandistas sino “artistas supremamente instruidos y refinados”.<sup>312</sup>

El historiador habla sobre la diferencia entre el parecido y la equivalencia aplicada al retrato caricaturesco, y destaca que los grandes artistas recurren al humor gráfico porque se requiere realmente de un gran conocimiento de la fisonomía; así, el gran secreto de una buena caricatura logra una interpretación que la víctima soportará por siempre.<sup>313</sup> Para ejemplificar este punto, podemos ver las imágenes del editor de Daumier, Philipon, cuando transformó en una *poire* (pera) la cabeza del “Roi bourgeois, Luis Felipe”.

Lo anterior sugiere que no puede existir una postura ingenua del caricaturista, quien, de hecho, actúa con toda premeditación, alevosía y ventaja, y es principalmente en el ámbito político en el que surte más efecto su trabajo, aspecto al que volveremos más adelante.

Para Gombrich, el concepto de “equivalencia” es fundamental no sólo para enfatizar el papel de la caricatura, sino de todos los descubrimientos artísticos: “Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver a la realidad como imagen y la imagen como realidad”.<sup>314</sup>

Con base en lo anterior, podemos afirmar que tiene mayor posibilidad de ser reconocida una persona a partir de su caricatura, porque en ella se concentran los rasgos que la definen, particularmente exagerados, a diferencia de una imagen aparentemente realista, que no alcanza a reproducir elementos sustanciales de la gestualidad del individuo.

Honoré Daumier fue un caricaturista fundamental del siglo XIX, su obra es fiel testimonio de las desigualdades y absurdos de su tiempo. De hecho, es visto como el animador de “la comedia humana que Balzac tradujo a la palabra escrita”.<sup>315</sup> Este punto se confirma con los comentarios de Baudelaire: “La verdadera gloria y la verdadera misión de Gavarni y de Daumier fue completar a Balzac, quien además lo sabía, y los estimaba

---

312 *Ibidem*, p. 290.

313 *Ídem*.

314 *Ibidem*, p. 292.

315 Honoré Daumier. *La caricatura política del siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, p. 11.

---

como auxiliares y comentarores”.<sup>316</sup> El sarcasmo de sus dibujos le ocasionó la pérdida de su libertad y de algunas amistades que no toleraron la crítica.

Con respecto a la visión que sobre estos elementos se tenía, Gombrich señala: “Los seres nobles no ríen ni lloran. De modo que el arte humorístico quedó reservado como terreno de ensayo de tales descubrimientos”.<sup>317</sup> Baudelaire incluye en este grupo de los nobles a los sabios, quienes tampoco gustan de reír: “El Sabio, es decir aquél que está animado por el espíritu del Señor, aquél que posee la práctica del formulario divino, no ríe, no se abandona a la risa sino temerosamente. El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia”.<sup>318</sup>

También la risa será relacionada durante el siglo XIX con lo satánico y con la locura,<sup>319</sup> pues “la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura”.<sup>320</sup> O cuando el mismo Baudelaire afirma que lo satánico de la risa depende de que sea “profundamente humana”;<sup>321</sup> además, se relaciona con la estupidez por no ser del interés de los “sabios”. Pero el poeta aclara que existe otra posibilidad: “Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco”.<sup>322</sup> Este punto es importante porque Baudelaire eleva este género a un nivel superior al proponer, desde el punto de vista artístico, a lo cómico como imitación y a lo grotesco como creación.<sup>323</sup>

Esta propuesta de Baudelaire resulta interesante, ya que cuando el artista da un paso más allá de la mera imitación y llega a “crear” un nuevo objeto, a partir del concepto de lo grotesco adquiere un estatus superior; en ese sentido, Orozco se incluiría en ese selecto grupo de creadores.

316 Charles Baudelaire. *Lo cómico y la caricatura*. op. cit. p. 98.

317 Ernst. H. Gombrich. *Arte e Ilusión*. op. cit. p. 295.

318 Charles Baudelaire. *Lo cómico y la caricatura*. op. cit., p. 17.

319 Como vemos en nota al pie en *Elogio de la locura* de Erasmo, p. 68: “Debemos considerar que durante siglos y siglos, el loco no ha sido tenido como enfermo mental; fue a finales del siglo XVIII cuando se le pasó a considerar como tal. E incluso en Turquía, hace no muchos años, la locura era todavía una enfermedad sagrada con la que la divinidad distinguía a sus elegidos”.

320 Charles Baudelaire. *Lo cómico y la caricatura*. op. cit. p. 24.

321 *Ibidem*, p. 28.

322 *Ibidem*, p. 34.

323 *Ídem*.



Para Michel Melot, el ensayo sobre lo cómico de Baudelaire de 1855 permite establecer el momento en que la historia de la caricatura pasa de la indignidad a la exaltación, y la reivindica como “un género serio, noble, que ya no es una concesión al gusto vulgar o una representación del mal; no tanto una denigración de lo bello como una rehabilitación de lo verdadero”.<sup>324</sup>

Al respecto, las reflexiones de Melot –en su estudio sobre Picasso– resultan trascendentes por la cercanía con el contexto oroquizano, pues puntualiza la situación que vivieron los artistas de finales del siglo XIX al reconocer que “cuando las reglas del arte ya no reposan en el respeto de la representación de la naturaleza, la caricatura pierde su razón de ser”. Melot ubica a Picasso como “el primero de su época en situarse deliberadamente más allá de todo lo que podía subsistir de la estética clásica”.<sup>325</sup> De ahí que los historiadores comprenden que ya no se pueden prestar a confusión las caricaturas y las representaciones deformes salidas de sociedades diferentes a la nuestra. Y pone como ejemplo lo sucedido con las gárgolas medievales y las medusas, que no fungieron como caricaturas, en el sentido que las conocemos a partir de los hermanos Carracci; o de las máscaras africanas con nariz deforme y boca torcida, que pueden provocar risa hasta que nos enteramos de que representan a la lepra, la cual se trata de conjurar por medio de ella; o los modelos de figuritas de personajes grotescos, de las que ignoramos por lo regular que son seres esquizofrénicos con tendencias suicidas.<sup>326</sup>

Melot retoma a André Malraux cuando afirma que a partir de la implantación del mundo industrial y las sociedades democráticas en el siglo XIX, “el arte no tiene nada que ver con la belleza”. Y concluye su estudio sobre Picasso al proponer un concepto distinto, que retomamos para aplicarlo en la obra de Orozco que estudiamos, nos referimos al “arte desfigurativo”:

Él no inventó el arte no figurativo. Pero sí se quería pasar de este arte respetuoso de la apariencia, aceptado universalmente y de manera consensuada,

---

324 Michel Melot et. al. “La desfiguración”, en *Picasso de la caricatura a las metamorfosis de estilo*. Trad. Ramón Ibero. Barcelona: Lunwerg Editores, 2003, p. 55. Se refiere a *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, ver nota 21

325 *Ibidem*, p. 53

326 *Ídem*.

---

a un arte cuyo objetivo no era ya, por primera vez desde hacía siglos, reproducir el mundo visible, hacía falta este recorrido por las turbulencias de un arte que se podría llamar ‘desfigurativo’ y que, por eso mismo, recuerda de una manera a la vez gozosa e inquietante, a una caricatura.<sup>327</sup>

Por ello, en este texto, denominamos el corpus como arte desfigurativo, en atención a que la percepción de la sociedad sobre el concepto de “caricaturesco” es un tanto peyorativo. Por supuesto que la obra de Orozco no llega al extremo desfigurativo de Picasso o de las obras de Francis Bacon, pero si tiene esa deformación un tanto grotesca y por supuesto satírica que hemos señalado reiteradamente.

Por otra parte, existen experimentos sobre humor gráfico que realiza Rodolphe Töpffer, a quien se le conoce como inventor de la “historieta dibujada”; él realiza un folleto (1845) dirigido a “educadores bienintencionados pero inexpertos”. El documento revela que se puede desarrollar un lenguaje pictórico sin aprender a dibujar del natural; lo importante de las imágenes es que permiten ver que lo que omite el artista al emplear el lenguaje abreviado es sustituido por el espectador de la obra.<sup>328</sup>

Para entender el proceso de estas formas simplificadas de expresión, Gombrich analiza diversas obras de Rembrandt y otros autores, donde poco a poco dejan la obsesión por el detalle y van condicionando al espectador a inferir ciertos elementos con toda su precisión. Como ejemplo de lo anterior retomamos las obras de *Artemisa* (1634) y el *Retrato de Jan Six* (1654), en las que Rembrandt pinta a detalle, en el primer caso, una cadena dorada, mientras que años más tarde sólo insinúa el mismo elemento decorativo. Gombrich reflexiona sobre el resultado de ambas obras: “¡cuántos efectos semejantes tuvo que explorar antes de lograr reducirlos a esa mágica simplicidad!”

Por ello, autores como Uccello y Piero de la Francesca pudieron posteriormente sugerir tanto el espacio como la corporeidad, una vez que el público estuvo preparado para “darlas por vistas”. A partir de lo anterior, una vez sobrepasado este proceso, la disposición mental del espectador

---

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 55

<sup>328</sup> Charles Baudelaire. *Lo cómico y la caricatura*. op. cit., p. 286.

---

consideró que el tratamiento meticuloso de todos esos elementos no sólo era “redundante, sino un estorbo”.<sup>329</sup>

De esta manera, entendemos que la mentalidad, tanto del artista como del espectador, madura y acepta gradualmente las nuevas propuestas plásticas, pero de una manera convencional. Lo que sugiere que quizá cuando Orozco plasmó sus temas “cáusticos” mediante un esquema de tipo caricaturesco, digamos como propusimos “desfigurativo”, el público no estaba preparado para inferir ciertos elementos y rechaza su obra argumentando que no sabe pintar, pues espera una representación cuyos valores estéticos se fincan en el ideal clásico y no en elementos satírico-grotescos, a pesar de que, como vimos, el uso de la sátira en otros tiempos fue una estrategia que facilitaba la comunicación con el público.

Esa experiencia no le era desconocida a Orozco, pues lo mismo le sucedió en 1916 cuando expuso su obra de manera individual por primera ocasión en la librería Biblos<sup>330</sup> con el título “Muchachas de Orozco”, que un crítico bautiza como “La casa de llantos”, ya que abordaba la vida de las hetairas, como se observa en *La desesperada* y *El acecho*. En esta exposición no fue comprendida su propuesta, mezcla de las influencias del romanticismo y expresionismo alemanes. Los antecedentes de estas tendencias fueron llevados a la Academia por medio de la producción artística de Germán Gedovius y Julio Ruelas<sup>331</sup> —ambos formados en Alemania—, como refiere Raquel Tibol sobre la propensión romántica de Orozco: “también lo acerca al arte alemán, fincado en un realismo de esencia naturalista, saturado de alegorías e implicaciones discursivas; realismo orgánico que nace, respira y se alimenta de las vivencias de grandes núcleos populares; realismo cuyos avances y retrocesos estéticos, serán reflejo de los avances y retrocesos político-sociales de esos núcleos”.<sup>332</sup>

---

329 *Ibidem*, p. 281.

330 Orozco, desde esa ocasión, se ve confrontado con la crítica negativa que no entiende su obra, pues desde los anuncios para su exposición sufre de censura, lo que ocasiona que el propietario del espacio inicial en que se celebraría la exposición, se negara a recibir la obra a pesar de haberse repartido ya las invitaciones, según relata Tibol: “El comerciante, al leer los ataques dirigidos al gran pintor Orozco se asustó, y creyó que de llevarse a cabo en su casa la exposición, a lo que se había comprometido formalmente, se perjudicaría seriamente en sus intereses...” Ver Raquel Tibol. J. C. Orozco, *una vida para el arte*. op. cit. p. 50.

331 Vale la pena destacar la cercana relación de ambos artistas, sólo hay que ver sus entregas plásticas en la *Revista Moderna*.

332 *Ibidem*, p. 16.

---

La exposición “La casa de llantos” generó gran controversia, si bien la mayoría de los críticos reconocieron en la obra de Orozco su naciente genialidad. El periodista de seudónimo Juan Amberes redacta una severa crítica no sólo contra la producción artística, sino hacia la personalidad de Orozco: “caricaturista atormentado que, vagando en las soledades de la noche, ha sabido estropear, dolorosamente, con cincel de maldad e ironía, las caras atiborradas con afeites, los cuerpos flácidos y cansados que, soportando las miserias varoniles, caen en un aflojamiento macabro de mujeres destinadas a perecer en edad temprana”.<sup>333</sup>

El pintor, molesto, dirige una carta al periódico que publicó la nota y decide marcharse a los Estados Unidos desilusionado. Durante el viaje recibirá de nueva cuenta un fuerte golpe a su dignidad, pues, como hemos descrito en el capítulo 2, un guardia aduanal destruirá gran parte de la obra que Orozco llevaba para promocionarse y vender en aquel “país de las libertades”.

De esta manera, podemos ver la intolerancia y el desconocimiento que giran en torno al arte, pues mientras unos analistas o críticos defienden, apuestan y reconocen el valor de las nuevas formas expresivas, otros personajes ignoran su importancia y atentan contra el artista y su obra.

---

333 *Ibidem*, p. 52, tomado de Juan Amberes. “Las casas del llanto”, EL NACIONAL, diario libre de la noche, 18 de septiembre de 1916, p. 3.

---

Gombrich, aclara que existe otro elemento más difícil de analizar que la textura de las obras; se refiere a la “impresión fisonómica”, y retoma aspectos del tratado más antiguo de pintura Della pintura de Alberti: “leemos que al pintor se le hace difícil distinguir entre una cara que ríe y una que llora. Todavía hoy, es notoriamente difícil representar el exacto matiz

de una expresión facial”.<sup>334</sup> Agrega que reaccionamos ante las expresiones amistosas, dignas, ansiosas, tristes o sardónicas antes de reconocer los rasgos, y que es en los dibujos animados y en la caricatura donde con mayor facilidad identificamos estas características. Así, el conocimiento de la fisonomía y de la expresión humana es lo único que necesita un narrador pictórico.

A pesar de que a los Carracci<sup>335</sup> se les atribuye la creación del término caricatura, Arnulfo Velasco menciona que quizá la palabra fue inventada por Leonardo da Vinci. Velasco refiere las definiciones consultadas en diversos textos sobre la caricatura; por ejemplo, la de Policarpo Petrocchi, del Piccolo dizionario della lingua italiana, en el que señala que “La palabra en sí se derivaría del verbo italiano caricare, que significa básicamente ‘cargar’, tanto en el sentido de colocar una serie de objetos encima de carros, navíos, animales o personas, como en los más amplios de ‘cargar

---

334 Ernst H. Gombrich. *Arte e Ilusión*. op. cit. p. 282. Vale la pena aclarar que Gombrich cuenta con una gran producción editorial y aborda el tema de la caricatura en varios de sus libros. En nuestro caso sólo tomamos *Arte e ilusión...* (primera edición en inglés 1959) y *Meditaciones sobre un caballo de juguete...* (primera edición en inglés de 1963), porque la repetición de contenidos en otros títulos es singular. Así, en *Arte e ilusión...* reúne siete conferencias de 1956. En el punto que aborda la caricatura, compartió la investigación con el historiador Ernst Kris, ambos coinciden en que el problema de esta forma expresiva deriva del “parecido fisonómico”, cuyos resultados iniciales aparecen en *Explorations in Art* (1952) de Kris. A partir de una conferencia dictada en 1962, Gombrich estudia a nivel individual la caricatura en el capítulo “El arsenal de la caricatura”, que, como mencionamos, es el otro texto que consultamos sobre estos aspectos bajo el título *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Y otros ensayos sobre la teoría del arte, cuya primera edición es de 1963. Después, con algunas modificaciones aparece en *Art, perception and reality* (versión en inglés de 1972), *Arte, Percepción y Realidad* (1983 primera versión en español). El ensayo que consultamos titulado “The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art” “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte”, aparece también en *La imagen y el ojo* (1982). En *El legado de Apeles* (1976), en el apartado de “Cabezas grotescas”, retoma algunos conceptos sobre los tratados de fisonomía de los que habló en los otros libros consultados. En *Ideales e ídolos*. Ensayos sobre los valores en la historia del arte remite al lector a sus estudios sobre la caricatura vertidos en *Arte e ilusión* y menciona a su malogrado amigo Ernst Kris, recordando sus trabajos iniciales sobre el estudio de la caricatura desde la perspectiva de la psicología. En *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del renacimiento 4* (1986), aplica sus reflexiones sobre la caricatura a obras específicas. En *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (1999) retoma imágenes de Töpffer sobre su tratado de “physiognomie”, hace comentarios sobre su difunto amigo Kris, habla sobre el origen de la caricatura y los hermanos Carracci, etcétera.

335 Es el editor Mosini quien edita un libro en 1646 con los retratos humorísticos realizados por los Carracci. Ver Arnulfo Eduardo Velasco. *Los avatares del mono*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004, p. 13

un arma' o 'cargar contra el enemigo'. Es decir, de manera muy semejante a como el verbo 'cargar' se utiliza en castellano".<sup>336</sup> En ese sentido, entendemos la caricatura como una representación "cargada", a partir de la deformación exagerada de personas o circunstancias para producir efectos específicos como la crítica, el humor, la burla o la sátira.

Así, en la obra mural de Orozco están presentes, además de la exageración de que hemos hablado, los contrastes de manera permanente, es decir: gordos- flacos, ricos-pobres, santos-demonios, aristócratas-campesinos; también la desmitificación de las funciones de ciertos actores, por medio de la alteración de los símbolos con que regularmente los conocemos; por caso, los curas convertidos en asesinos, *El Padre eterno* jugando con el globo terráqueo con un semblante de mal humor, *La ley y la justicia* embriagados o *La libertad* representada por una especie de bruja. Sin embargo, no podemos reconocer con nombre y apellido a los actores de dichos segmentos, que es una de las características importantes de la caricatura, motivo por el cual nos inclinamos a clasificar nuestro corpus con el término de arte desfigurativo.

No son muchos los investigadores que profundizan en el estudio de estas formas caricaturescas, quizá por ello, cuando encontramos información sobre los murales plasmados por Orozco en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, difícilmente se refieren a los segmentos satíricos de nuestro interés. Por lo regular, los críticos o historiadores prefieren abordar el estudio de las obras que tienen mayor cercanía con lo académico o, en su defecto, cuando la temática tiene mayor relación con lo histórico o social-revolucionario, por ser la motivación principal de la época en que se gestaron las obras.

Lo anterior sugiere que para introducirnos en el valor preciso de una caricatura debemos conocer el contexto. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en diversas publicaciones, algunas ya mencionadas, como el caso del libro de Rafael Barajas Durán, *el Fisgón: El país de "El Ahuizote". La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*, donde el autor, gracias al conocimiento del contexto histórico, describe meticulosamente los elementos simbólicos de las caricaturas de oposición durante el gobierno de Lerdo de Tejada, fa-

---

336 *Ídem*.

cilitándonos, a quienes por obvias razones no vivimos en esas fechas y desconocemos los pormenores históricos, el sentido profundo que dio el caricaturista a la imagen, que de otra manera percibiríamos de una forma superficial o equívoca.

Otro punto relevante que Gombrich toca en sus estudios es la forma como los artistas reviven alegorías o metáforas, y lo ejemplifica con *Equilibrio europeo*, de Daumier, que “muestra a una aterrorizada Europa en equilibrio sobre una bomba humeante” sobre la que argumenta:

Esta libertad para traducir los conceptos y símbolos taquigráficos en tales situaciones metafóricas es lo que constituye la novedad de las viñetas o caricaturas políticas (cartoons). La retórica política siempre ha sido abundante en imágenes, desde los tiempos en que los antiguos hebreos hablaban de Egipto como ‘una caña quebrada’ y de Persia como ‘un coloso de pies de barro’, pero el mundo antiguo no habría ilustrado tales comparaciones. Aquí me parece que la caricatura política es heredera del arte simbólico de la Edad Media, en una época en que la Iglesia pretendía que la imagen didáctica enseñara al lego analfabeto la palabra sagrada.<sup>337</sup>

Estas ideas coinciden y se aplican a nuestro corpus a partir del concepto de “Biblias pintadas” que hemos aludido con anterioridad. Pero a diferencia de sus compañeros (Montenegro, Rivera, Charlot, Alba de la Canal, Revueltas y Siqueiros), al iniciarse el movimiento muralista mexicano, Orozco pintó los segmentos murales yuxtaponiendo conocimientos de todos los tiempos; es decir, técnicas de pintura prehispánicas o medievales como el fresco; elementos renacentistas de la caricatura y de lo grotesco, con la intención de crear un “arte proletario” e “incitar a los oprimidos a la lucha por su liberación”.<sup>338</sup>

La aplicación de elementos desfigurativos en la obra de Orozco no es por desconocimiento como algunos llegaron a suponer, pues cuando de-

---

337 Ernst H. Gombrich. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, op. cit. pp. 129-130.

338 José Clemente Orozco. op. cit. p. 68.

---

seaba elaborar obras de corte clásico así lo hizo, como el retrato que hace de su madre o el de la señora Eva Sikelianos.

La caricatura está ligada esencialmente a una persona o personas o circunstancias específicas; el efecto de “equivalencia” es fundamental y cuando mayormente se logra, el individuo cargará por siempre con esa imagen como representativa de sus rasgos y personalidad. La caricatura logra la desmitificación de personas o, en su defecto, puede aplicarse también hacia las alegorías. Concebimos a Orozco como un vanguardista, al igual que lo fue en su momento Picasso, pues ambos se atreven a romper los preceptos establecidos, logrando conformar sus estilos propios.

Con base en los aspectos específicos de la caricatura que describimos, cuya característica principal es la posibilidad de reconocimiento de la persona o el asunto que se trata, consideramos que tiene mayor coherencia en nuestros segmentos murales el término “arte desfigurativo” de Michel Melot, como sustituto del concepto caricaturesco y sus variantes. Sin embargo, como es un vocablo que aplicamos por vez primera a la obra de Orozco –trasladado de los estudios sobre Picasso–, por razones obvias, en el siguiente subcapítulo las referencias incluidas se refieren al concepto de la caricatura.

---





## ¿Caricaturesco o desfigurativo?

“La sátira es un género literario propio de hombres libres”.

Persio

Orozco se inició en la caricatura. Ya desde sus primeros dibujos se evidenció su talento gráfico y la causticidad de su humor. Su producción inicial dentro del género caricaturesco está disperso en publicaciones panfletarias. La labor como caricaturista de Orozco va de 1906 a 1926 –aunque no con producción permanente–, es decir, que a partir de los 23 años va afinando su sentido crítico. Él mismo relata en su *Autobiografía* que al morir su padre se vio obligado a trabajar para sostener sus estudios en la Academia, dedicándose a dibujante de arquitectura y dibujante gráfico en *El Imparcial* y en otras publicaciones de Reyes Spíndola. Otra de las actividades que desarrolló en esa época fue el dibujo de retratos de “recién muertos” en la Casa Amplificadora de Retratos de Gerardo Vizcaíno.<sup>339</sup>

En el catálogo sobre la exposición *Sainete, drama y barbarie*, llevada a cabo en el Museo Nacional de Arte en 1983, con motivo del centenario del natalicio del pintor, se incluye la investigación de los curadores, quienes identificaron caricaturas de Orozco en *El Mundo Ilustrado*, *Frivolidades*, *Lo de Menos*, *Panchito*, *El Ahuizote*, *Ojo parado*, *México*, *La Vanguardia*, *Acción Mundial*, *El Heraldito*, *El Machete*, *L'ABC* y *El Malora*. Muchas de ellas no fueron firmadas por él; en esos casos, algunas fueron atribuidas por Raquel Tibol y la mayoría por el Departamento de Investigación del munal. Así, podemos ver la cantidad de entregas que hizo en veinte años (1906 a 1926). José Hernández Campos, quien hace la “Presentación” del catálogo referido, señala:

<sup>339</sup> Clemente Orozco Valladares. *op. cit.* p. 37.

No podría hablarse estrictamente de la caricatura en Orozco como una fase de formación de éste, porque cuando el pintor emerge en plenitud de sus actitudes en 1911, es ya un hombre de veintisiete años.

Lo que sí podría decirse en cambio es que la caricatura y el ahondamiento en lo grotesco, revelan un hervor donde van surgiendo los motivos y los instrumentos de expresión de un artista que sigue haciendo erupción en la conciencia del país.<sup>340</sup>

El mismo autor reconoce que observar las caricaturas de Orozco causa desazón, hay “titubeos y esguinces”, y se requiere de un gran esfuerzo para “hacerlo perdonable en sus intolerancias”. Lo anterior lo refiere en el sentido del contraste que se percibe entre la grandeza posterior de la obra orozquiana y sus “pequeñeces de arranque”.<sup>341</sup>

Al respecto, entendemos que son dos medios muy distintos de expresión y, por supuesto, dirigidos a destinatarios diversos –salvo si hablamos del muralismo, que tenía como destinatario al mismo “pueblo” que veía las caricaturas de los diarios–. Así, la postura de Orozco se justifica en la medida que atiende perfectamente a lo que el público está esperando, en cuanto a la caricatura se refiere; es decir, que el pueblo se vuelve su cómplice al gozar de la ridiculización o exposición de manera exagerada de las actitudes y características de los personajes abordados, al menos el sector de la población que coincide con la tendencia ideológica de la publicación.

En lo que sí coincidimos totalmente con Hernández Campos es en lo referente al siguiente comentario: “nos duele sin remedio que se haya lanzado Orozco contra el iniciador de la revolución”.<sup>342</sup> Este aspecto siempre nos ha inquietado. Si bien el pintor comenta en su Autobiografía: “Así como entré a un periódico de oposición, podía haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios”.<sup>343</sup> Creemos que como todos tendría alguna inclinación ideológica para decidir cualquiera de las dos opciones y se decidió por la que sentía simpatía, pues en

---

340 Jorge Hernández Campos y Carlos Monsiváis, *Sainete, drama y barbarie, centenario J. C Orozco, 1883-1983, Caricatura, grotescos*. México: MUNAL, 1983, p. 9.

341 *Ídem*.

342 *Ídem*.

343 José Clemente Orozco. *op. cit.* p. 26.

---

realidad había otras posibilidades en periódicos de tendencia opuesta.<sup>344</sup>

Cabe destacar que también a Carlos Monsiváis y a Renato González Mello les provoca escozor esta situación. El primero comenta: “Los dibujos de Orozco en estas publicaciones son con frecuencia magníficos y, con frecuencia también, políticamente deplorables. No hay excelencia artística que redima la saña contra Madero...”,<sup>345</sup> igualmente habla sobre la “afirmación universal”, a la que califica de “notoriamente falsa” cuando Orozco argumenta en su *Autobiografía*: “Los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas, no son artistas”.<sup>346</sup>

Por su parte, Renato González Mello señala con respecto al texto autobiográfico del pintor, que la pretensión del muralista es “disolverse en las palabras y conjeturas, ocultarse para siempre detrás de infinidad de trampas que dejó para sus biógrafos, confundirse entre sus propias máximas. *Autobiografía* no narra la vida personal de Orozco”.<sup>347</sup>

344 Como relata Monsiváis, la incertidumbre entre los años de 1911 a 1914 era extrema, Porfirio Díaz va camino a Europa y “para los capitalinos medrosos, la revolución es la horda en el jardín, los campesinos que, armados, irrumpen en salas y recámaras”. La clase media, resentida, permite que un sector del viejo régimen organice una campaña contra Madero y su grupo con el propósito de retener privilegios y vengarse, así que “pagan y encausan publicaciones, diseminan calumnias y determinan el linchamiento moral contra Madero”. Ver Carlos Monsiváis. “Amoroso como un desollamiento”, en *Sainete, drama y barbarie...*, op. cit. p.11.

Otro aspecto a destacar sobre el mismo contexto porfirista se refiere al texto de Rafael Barajas Durán en el que establece que en las sociedades capitalistas avanzadas como la estadounidense que plantea Lester F. Ward en “Pure Sociology”, todas las publicaciones importantes son instrumentos de grupos de interés. En cambio, en nuestro país, “los pequeños periódicos doctrinarios mexicanos del siglo xix y principios del xx,” conocidos como “prensa de combate”, tienen un carácter verdaderamente independiente y “defienden ideales más que intereses”, pues muchos periodistas se suman a las causas de los caudillos por sus principios; hacen periodismo factional por convicción; o toman la pluma impulsados por cuestiones ideológicas. Por ello, acotamos que estos aspectos merecen un estudio especial, ya que por ahora no es motivo de nuestro interés profundizar en el análisis de la controvertida ideología orozquiana de sus caricaturas, sino tomar las características generales de éstas, para confrontarlas con algunos elementos de los segmentos murales que trabajamos. Ver Rafael Barajas Durán (el físgón) *El país de “El llorón de Icamole”*. *Caricatura mexicana de combate y libertad de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1877-1884)*. México, FCE, 2007, p. 320.

345 Carlos Monsiváis. op. cit. p. 11.

346 *Ídem*.

347 Renato González Mello. op. cit. p. 21. Esta actitud de duda sobre la veracidad de algunos contenidos del escrito autobiográfico de Orozco se refuerza con otra referencia que hace González Mello sobre el relato de la influencia de Posada. El pintor escribió: “Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador... Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia de la pintura” (ver José Clemente Orozco. *Autobiografía*, p. 11). Al respecto, González Mello refiere: “Orozco no narra las cosas como fueron, sino como mejor se acomodan a la historia oficial de la pintura mexicana (que es parte de su invento); pero si sus palabras han sido tan convincentes para tantas generaciones de historiadores y críticos es porque aquí hay otro estrato de memoria que, sin elaborar un relato tan trepidante, tiene una lógica perfecta” (ver *La máquina de pintar*, p. 23).

Coincidimos con ambos autores, pues cualquiera que conozca un poco sobre su vida y obra, puede percatarse de que hay diversas contradicciones en dicho texto autobiográfico, pero no deja de ser un documento fundamental.

Con respecto a la negación de convicciones políticas a que hace referencia Orozco, Renato González Mello explica que es verdadera: “siempre que no se tome como prueba de su independencia. No hay tal cosa. Orozco en Autobiografía, está convencido de que la independencia no existe: de que el caricaturista de cualquier periódico obedecía órdenes, de que era el brazo armado de su política editorial, de que al dibujar era la empresa, y no el individuo, quien hablaba”.<sup>348</sup> De acuerdo con nuestra percepción, esta reflexión sobre el estar supeditado a la ideología de la empresa o institución en que se trabaja resulta válida en cuanto a la obligación “moral” y de conveniencia –digamos laboral–, ante la necesidad de conservar un empleo. Sin embargo, cuesta trabajo creer, sobre todo en ese periodo en particular de la historia de nuestro país, el que alguien pudiera emplear su pluma o lápiz indistintamente en una u otra postura política, porque el costo de descrédito personal –a un nivel gratuito o casual– sería muy alto. Por ello, la propuesta de Monsiváis sobre la “afirmación universal, notoriamente falsa” de que el artista no tiene convicciones políticas es –a nuestro juicio– certera; máxime, insistimos, en ese contexto. No obstante, consideramos que este aspecto, por demás interesante, tendrá que abordarse en otra ocasión para profundizar en su investigación, pues merecería un libro completo el solo estudio de la postura ideológica o propuesta política orozquiana, tema sobre el que ya identificamos muy diversos textos para trabajar, pero que por el momento se aleja de nuestros intereses e intenciones.

Cosa distinta a las incongruencias es reconsiderar una postura, como lo hace Pedro Henríquez Ureña, cuando recuerda lo que hicieron quienes serían los jóvenes ateneístas, a partir de la opresión política y económica que sentían y sobre la duda de que la filosofía oficial fuera inequívoca lanzándose a la búsqueda de los filósofos que el positivismo “condenaba como inútiles”. El humanista menciona como autores a Platón, Kant

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 34.

---

y Shopenhauer, pero en particular, llama nuestra atención cuando señala que tomaron “en serio (oh, blasfemia) a Nietzsche”.<sup>349</sup> Declaración que debemos ver con cautela, pues en textos como “El nacimiento de Dionisos” se puede observar una clara presencia de la influencia nietzscheana (sentido apolíneo-dionisiaco), siendo que un año atrás, había renegado de dicha propuesta filosófica. Lo anterior nos remite obligadamente a otra de las reflexiones de González Mello, en este caso, sobre una carta que Orozco envía a Félix Díaz (sobrino de Porfirio Díaz), en junio de 1913, con la intención de obtener la comisión de algún cuadro. El documento dice: “hace año y medio trabajé por algún tiempo (por hambre) en el ‘Ahuizote’ y en otros periodiquillos, ridiculizando a Madero y socios [...] Ahora no me dedico a la caricatura política”. González Mello continúa transcribiendo el texto en donde Orozco precisa que ahora se dedica a obras “de más altos vuelos”. El pintor insiste con su petición: “Son cosas que solamente a un grande hombre como Ud. pueden pedirse, pues otra persona contesta [...] lo que ya me han contestado. [...] Ayúdeme Ud. señor Díaz, ayude Ud. a un hermano, a un mexicano, Ud. nada perderá, se trata más que de nosotros mismos, de la gloria de la patria ¿acaso solamente con las armas se la puede imponer al mundo?”<sup>350</sup>

Coincidimos plenamente con la interpretación que hace González Mello en cuanto a la postura de Orozco al tratar de que se le reconociera como partidario porfirista, pero pretendiendo suavizar su postura (a conveniencia), ya que ahora produce obras inofensivas y de mayor valor. Sin embargo, a manera un tanto de justificación, no podemos dejar de lado la difícil situación que se vivió durante la decena trágica, que el mismo Orozco define como “algo terrible”. La postura descrita, si bien puede considerarse criticable por ambigua –es un sí, pero no–; es decir, sí criticó a Madero, pero fue por hambre, lo que sólo denota la situación desesperada por la que atraviesa el pintor para obtener apoyo económico, pues además evidencia que ha tocado otras puertas sin respuesta. El punto es que cuando Orozco redacta su *Autobiografía* muchos años después (1945), se

349 Pedro Henríquez Ureña. “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” en revista *Savia Moderna*. op. cit. p. 207.

350 Renato González Mello. op. cit. pp. 33-34.

refiere al general Félix Díaz de una forma un tanto peyorativa, sobre todo si consideramos las alabanzas emitidas en la epístola de 1913. El pintor relata: “Del General Félix Díaz no se ocupó [se refiere a Victoriano Huerta cuando mandó matar a Madero y Pino Suárez], pues era más inofensivo que una mariposa”.<sup>351</sup>

Con respecto a lo anterior, podemos afirmar que esa actitud un tanto ambivalente es común, porque no siempre los autores dicen la verdad cuando hablan de su obra, precisan sus convicciones políticas o establecen su postura ideológica, aspecto que no es destacado en esta investigación con propósito de justificar las incongruencias identificadas, sino simplemente el de reconocer que esto sucede.<sup>352</sup>

Otros caricaturistas que siguen el mismo camino que Orozco en su lucha contra Madero son Ernesto García Cabral, de quien ya hablamos en el capítulo anterior, así como Pérez y Soto.

Un asunto más que podemos destacar del texto de Monsiváis se refiere a la postura de Orozco hacia Diego Rivera, que si bien resulta extenso, define claramente el camino adoptado por el muralista jalisciense y permite interpretar con más claridad el conocido extremismo orozquiano:

A partir de los veintes, la rabia fervorosa de Orozco contra la vociferación y el aprovechamiento de causas y patrimonios populares, conocerá un villano inmejorable: Diego Rivera. [...] para Orozco, Rivera es la suma de falsificaciones del nuevo arte mexicano, la figura cuya habilidad publicitaria suplanta y usurpa el esfuerzo colectivo, el creador de la boga del mexican curios, el acaparador comercial de la experiencia revolucionaria. Con tal de separarse de Rivera (y de lo que Rivera representa: el éxito sustentado en las concesiones), Orozco exagera sus demoliciones de lo revolucionario y lo popular, detesta las mitologías prevalecientes, quiere mostrarse

---

351 José Clemente Orozco. *op. cit.* p. 34.

352 Viene además a nuestra memoria el caso de Francisco Bulnes, diputado y senador durante el periodo de Porfirio Díaz, quien escribía en *La Linterna* en contra del mandatario. Bulnes externa una severa autocrítica abjurando de su pasado: “Sí escribí en *La Linterna*, periódico horriblemente grosero, difamador y no recuerdo si también calumniador. Es cierto lo que dice *El Correo Español*: he escrito con una violencia extremada contra el Ejército Tuxtepecano, contra el actual Presidente, sus amigos, sus Generales, sus Magistrados, contra todo el mundo [...] por haber observado tal conducta tengo rota la cabeza cerca de la sien derecha, he sido apaleado, fui apedreado y una pedrada me hizo padecer ocho meses; he recibido de un capitán dos balazos á quemar ropa, dos oficiales estuvieron á punto de estrangularme... he contribuido á que la sociedad vea en la prensa á un monstruo... todos los que me han agredido han tenido razón: si me hubieran matado, hubieran hecho bien...” Lo anterior fue publicado en *El Mundo*, 13 de marzo de 1897, y reproducido en *El Diablito Bromista*, 11 de septiembre de 1897. Ver Rafael Barajas Duran. *op. cit.*, pp. 320-321.

---

escéptico o desilusionado, alguien que no edifica su leyenda sobre sacrificios ajenos y cuyo único acto heroico es el desdén ante el heroísmo.<sup>353</sup>

Así, permanecerán con desacuerdos permanentes y resultados notoriamente distintos cuando adoptan los mismos temas, por ejemplo, *Los cuatro elementos* y *Hernán Cortés* (ver los murales en Chapingo y Cuernavaca de Rivera y los pintados en la cúpula y bóveda del Instituto Cultural Cabañas por Orozco).

Retomando el tema de la caricatura, el problema en este sentido es siempre el mismo, el descrédito que tiene “la caricatura” en el medio de los historiadores y críticos de arte. Cual si se hiciera una autocaricatura haciendo caricaturas, el personaje queda estigmatizado por algunos estudiosos por su “falta de seriedad”, resultando muy difícil darle el valor correspondiente a ese medio de expresión y, en el caso de Orozco, reconocer que al haber sido un extraordinario dibujante de sátiras, tiene el potencial analítico-crítico, en cuanto a la composición se refiere, para llevar los elementos que considere necesarios a sus murales. Para nosotros se trata de sumar, no de restar; es decir, que los temas abordados a partir de una perspectiva satírica pueden tener una carga simbólica que llegue con más facilidad al público.

Los elementos desfigurativos son identificados a partir de los rasgos de los rostros y forma de los cuerpos, y en la interpretación propuesta se incluyen aspectos de la gestualidad porque están ligados tradicionalmente al género de la caricatura. Según la historiadora de arte Raquel Tibol, en la obra orozquiana: “El énfasis dramático de su pintura no desprecia los recursos de la caricatura sino que los asume. La deformación caricaturesca refuerza la agresividad de la imagen con la cual pretende criticar vehementemente a la sociedad de su tiempo. [...] Opuso su arte al sistema dominante. Utilizó su arte como instrumento de ira y de acusación”.<sup>354</sup> Reflexiones con las que coincidimos parcialmente, pues en un momento de la historia favoreció la imagen –para algunos– nostálgica del porfirato al atacar la figura de Madero. Como muestra de lo anterior, podemos ver *El circo Barnum en México, ¿Me seguiréis? Hasta la ignominia, La patria*

353 Carlos Monsivais. *op. cit.* p. 12.

354 Raquel Tibol. *José Clemente Orozco. Una vida para el arte.* *op. cit.* p. 17.



lloriqueando: ¡*Me voy a poner más mala; Los pigmeos pretenden continuar la labor del gigante*. Lo que sí resulta importante es la diferenciación que la autora hace sobre el arte y la caricatura; es decir, que reconoce la presencia de “recursos” caricaturescos, pero admite que continúan siendo obras artísticas.

Conocedor de este medio de expresión gráfica, el muralista tuvo la ventaja de poder fusionar en sus pinturas tanto el dramatismo de la tragedia como lo cómico-satírico, pues ello le permite desmitificar a los personajes y en consecuencia pretende volver más accesible el mensaje trágico.

Respecto al periodo caricaturista de Orozco, Tibol relata cómo a partir de su trabajo en *El Ahuizote* participó de lleno en la elaboración del periódico, desde las juntas de redacción, donde se discutía acaloradamente sobre las secciones y contenidos, hasta las tareas de formación de planas, y gracias al trabajo realizado como caricaturista, pudo en 1913 costear la renta de un taller en plena zona roja de la ciudad de México.<sup>355</sup>

Recordemos ahora a José Guadalupe Posada, quien se constituyó como el juglar gráfico de su tiempo. El pueblo mexicano analfabeto recurría a sus grabados para enterarse de los acontecimientos del momento; la infancia de Orozco estuvo marcada por imágenes como *Las epidemias*, *Calavera de Don Quijote*, etcétera.

Por otra parte, existen diversos trabajos sobre el papel político de las caricaturas satíricas en nuestro país; los ya mencionados de Rafael Barajas Durán, *el Fisgón*, especializados en la caricatura de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada que publica en *El país de “El Ahuizote”... y El país de “El Llorón de Icamole”...*, donde denomina como “caricatura de combate” a la caricatura política del periodismo liberal durante el periodo de la guerra contra los conservadores y la define como “elemento clave en la agitación liberal, ya que llega a sectores analfabetas y semianalfabetas de la población y es instrumento didáctico de propaganda que ayuda a difundir contenidos políticos y culturales complejos”.<sup>356</sup>

---

355 *Ibidem*, p. 39.

356 Rafael Barajas Durán. *El país de “El Ahuizote”. La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*. México: FCE, 2005, pp. 18-19.

---

Cuando Orozco ingresó a trabajar en *El Ahuizote* (1911), el periódico tenía toda una trayectoria en cuanto a crítica política se refiere, cimentada en la calidad de sus caricaturistas. Barajas Durán confirma la relevancia que estos medios impresos tuvieron en nuestro país:

Cuando México se consolida como nación independiente, durante la República Restaurada y el Porfiriato, la prensa satírica de combate sigue teniendo un papel cultural e ideológico importante: divulga ideas sociales, modas artísticas y tendencias políticas; pero desempeña además un papel clave en la lucha política interna del Partido Liberal: es la voz de las diferentes corrientes, instrumento de agitación popular y un factor decisivo en la lucha de las diferentes facciones por el poder.<sup>357</sup>

Al igual que vimos en los antecedentes griegos y romanos en cuanto al uso de la sátira en las representaciones teatrales, los caricaturistas exponen o exhiben a los personajes seleccionados, lo que puede llegar incluso a deteriorar seriamente su imagen: “El proceso de consolidación del Estado mexicano no es fácil y, en su momento, la imagen del Benemérito de las Américas sufre un daño severo. Los caricaturistas siguen de cerca este deterioro y con frecuencia contribuyen a él”.<sup>358</sup>

La anterior es una tradición que todavía se mantiene, dependiendo de quienes detentan el poder, ejercen mayor o menor control o censura sobre los medios masivos de comunicación: gráficos, escritos, televisivos, etc.

Sergio Fernández reconoce en 1955 que existe una cercanía considerable entre el arte moderno y la caricatura, y valora las nuevas formas de expresión artística por su contenido humano: “Pero si bien es cierto que mucho de este arte nuevo se apoya en artes menores del diseño, como la caricatura, no lo es menos que no se queda exclusivamente en esos terrenos, ya que la emoción que produce su contemplación, jamás la lograría de no poseer un contenido significativamente humano y por ello trascendente”.<sup>359</sup>

Así, vemos el sentido “humano” y la relevancia que algunos le otorgan a ese medio de expresión; sin embargo, no todos coinciden en ello. Otro de

357 *Ibidem*, p. 39.

358 *Ibidem*, p. 29.

359 Sergio Fernández et al., “Triunfo y secreto de la caricatura”, *La caricatura política. México*: FCE, 1955, t. II, p. VII.

los estudiosos del tema es Samuel Ramos, quien contrapone su postura con la de Antonio Caso con respecto a la caricatura:

Basta un poco de sentido común para notar que la caricatura forma un género distinto e independiente de las demás artes del diseño. Pero este límite descubierto a la primera ojeada, parece esfumarse momentos después, cuando se recuerda que casi toda la pintura nueva es caricaturesca. Entonces adquiere importancia este problema de límites, porque obliga a ciertas consideraciones tocantes al arte nuevo.<sup>360</sup>

La diferencia, según Ramos, radica en el concepto de “individualidad absoluta” de la que se aparta la pintura, pues se queda sólo con algunos elementos formales que nos recuerdan a la naturaleza, pero siempre vista a través de los ojos del hombre, mientras que la caricatura tiene la individualidad absoluta como su meta.

Así, como la caricatura es “de las artes del diseño la más afectada de individualidad, puede servir de piedra de toque para estimar si de veras esta individualidad constituye la esencia del arte”,<sup>361</sup> nos recuerda la postura de Henry Bergson: “la facultad artística es el don de encontrar la individualidad de las cosas”.<sup>362</sup>

Al contrastar las afirmaciones anteriores, encontramos la versión de Antonio Caso para quien, en palabras de Samuel Ramos, la caricatura pertenece a un grupo separado que denomina “artes impuras”: “La impureza de la caricatura resulta de que el artista inserta en el retrato su opinión sobre los defectos del modelo. La opinión es el elemento extra artístico que vicia a la caricatura, la diferencia de la pintura, en la cual el artista reproduce imparcialmente lo que ve”.<sup>363</sup> El elemento fundamental de estas formas de expresión es para Sergio Fernández “la burla”, a la que clasifica de diversas formas: amable (buen gusto), grosera (ofensiva), sangrienta (cruel). En su texto, describe también las diversas posibilidades de aplicación, como oral y escrita y, por supuesto, plástica. En cuanto a los objetos de la burla incluye a las pasiones (los celos, la lujuria, la avaricia, la gula)

---

360 Samuel Ramos *et al.*, “La caricatura”, *La caricatura en México*. México: Imprenta Universitaria, 1953, p. 25.

361 *Ibidem*, p. 27.

362 *Ídem*.

363 *Ibidem*, p. 25.

---

y los valores (lo feo, lo bello, lo macabro, el amor y lo trágico), sólo, dice: “Basta [...] con que la burla encuentre el siempre para ella accesible talón de Aquiles para que ligera, pronta y eficaz, atrape su presa”.<sup>364</sup>

Y se refiere a Orozco, comparándolo con Goya en cuanto al uso de la caricatura en la pintura, al señalar:

En nuestro ambiente el caso ejemplar sería sin duda José Clemente Orozco. Pero su pintura

–burla en muchos casos– es una forma superior de caricatura, si bien echa mano de ésta con el objeto de poder lograr sus propósitos, ya sea en lo áspero, lo mordaz, lo cruel o lo humano. Es decir, parte de la pintura de Orozco sale de la caricatura y depende de ella, pero la sobrepasa: en su caso –como el de Goya– es la burla, que se transforma en lo sublime por obra del genio. Hay pues una marcada diferencia que acusa un problema no sólo de potencia creadora, sino de intención.<sup>365</sup>

Por su parte, Teresa del Conde define a la caricatura como una “técnica deliberada” que logra el reconocimiento de la semejanza a partir de la transformación y deformación de ciertos rasgos, sus procedimientos son exageración, síntesis, reducción, condensación, alteración, etc., y agrega, coincidiendo con Justino Fernández, que lo que particulariza a la caricatura como género autónomo es la intención y “obtener un efecto cómico agresivo”.<sup>366</sup> El elemento de agresividad sirve para desenmascarar a los sujetos, las situaciones o las instancias.

La autora rescata el doble efecto de la caricatura planteado a su vez por Freud sobre el chiste: “Uno resulta de la liberación de agresividad que se produce al realizar la caricatura y el otro es el ahorro placentero en los elementos de la representación”.<sup>367</sup> Coincidimos plenamente con Del Conde en cuanto al sentido liberador que tiene la caricatura, sobretodo en la economía de elementos que nos remiten a lo planteado por Gombrich en relación con Rembrandt.

<sup>364</sup> Sergio Fernández. *op. cit.*, p. X.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. XI.

<sup>366</sup> Teresa del Conde. *J. C. Orozco en el Instituto Cultural Cabañas. 340 obras de caballete*. Guadalajara: Ediciones del Instituto Cultural Cabañas del Gobierno del Estado de Jalisco, 1983, p. 11.

<sup>367</sup> *Ídem*.

A partir de estas reflexiones obtenemos el soporte para enfocar nuestro corpus hacia una tendencia liberadora de tensiones, pero Del Conde precisa además sobre el pintor: “que algunas obras tuyas convencionalmente tomadas como caricaturas no lo son realmente. En la producción orozquiana habría que distinguir entre la caricatura y lo grotesco”.<sup>368</sup> Y reafirma su dicho con la aportación de Justino Fernández cuando habla sobre “esa especie de género caricaturesco en que la forma se distorsiona con acento grotesco”. De esta manera, los dos críticos coinciden en la co-presencia de ambos factores.

Del Conde refiere sobre el grotesco que se constituye como un “proceder configurativo” que abarca gran parte de la obra, conformando rasgos estilísticos elementales con fines “críticos, satíricos y dramáticos”.<sup>369</sup>

En ese sentido encontramos un punto fuerte de coincidencia en cuanto a los aspectos que correlacionamos entre la obra de Picasso y la de Orozco en líneas anteriores, cuando afirmamos que no es la caricatura lo que distingue a nuestro corpus, sino la desfiguración artística que, efectivamente, tiene una tendencia grotesca.

Por otra parte, se pueden identificar otros elementos relativos a lo cómico, irónico o el humor en Orozco, no en su forma de expresión gráfica o artística, ya que cuando leemos algo de su correspondencia y sobre todo sus discursos o la Autobiografía, nos percatamos de que en todas las áreas se conducía de igual forma. Viene ahora a nuestra mente su opinión sobre los visitantes a los museos: “El público se rehúsa a ver la pintura. Quieren oír la pintura. No les importa el espectáculo mismo, prefieren escuchar al criticón de afuera. Conferencias gratis cada hora para los ciegos, a través del museo. De este lado, por favor”.<sup>370</sup>

---

368 *Ídem.*

369 *Ídem.* Con respecto a la postura crítica de Orozco, que refuerza la idea planteada sobre la premeditación, alevosía y ventaja de los caricaturistas, nos remitimos al mural Juárez localizado en el Castillo de Chapultepec de la ciudad de México, donde caricaturiza a monseñor Luis María Martínez, atado de pies y manos, portando una cadena con un anzuelo –a manera de cruz–, que es interceptado por un hombre que porta una antorcha. Según relata Teresa del Conde, Víctor Arauz (fotógrafo jalisciense) le preguntó al pintor sobre el objetivo del anzuelo, a lo que Orozco respondió: “sirve para atrapar pendejos”. Ver Teresa del Conde. *J. C Orozco en el Instituto Cultural Cabañas.. op. cit.* p. 13.

370 Justino Fernández. *Textos de Orozco. op. cit.* p. 59. Señala el compilador que es la traducción del texto sobre el folleto: Orozco “Explains”, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1940.

---

Justino Fernández refiere que “No hay duda de que la caricatura por sí sola constituye una rama especial del arte, una modalidad independiente de las diferentes maneras de dibujar. El problema de diferenciar los límites del campo a que pertenece la caricatura toma un mayor interés, si se observa que casi toda la pintura contemporánea podría tacharse a primera vista de caricaturesca”.<sup>371</sup> Este aspecto coincide con la postura de Samuel Ramos que vimos líneas atrás.

Finalmente, habría que añadir que no fueron pocos los periódicos ilustrados que circularon en México desde mediados del siglo XIX; algunos ejemplos, además de en los que trabajó Orozco –que vimos con anterioridad– son *El Tecolote* (1876), *El Coyote* (1880), *La Orquesta* (1861- 1874), *La Patria*, *El Monarca* (1863), *El Multicolor* (1912), *El Colmillo Público* (1904), lo que nos permite corroborar la importancia de este medio de comunicación popular.

Otro de los aspectos que identificamos con respecto a las obras de nuestro interés se refiere a que el aspecto cómico de la caricaturización queda subordinado o puede estar totalmente ausente, dominando su sentido grotesco-trágico.

---

371 Justino Fernández et al., “La caricatura”, *La caricatura en México*. México: Imprenta Universitaria, 1953, p. 29.

---



## *El corpus, sus formas y sus símbolos.*

“Porque las analogías entre los mitos antiguos y las historias que aparecen en los sueños de los pacientes modernos no son ni triviales ni accidentales. Existen porque la mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión en las creencias y ritos del hombre primitivo”.

*Carl G. Jung*

Partimos de la base de que los elementos que observamos en las obras plásticas que estudiamos son símbolos. Cassirer señaló que el hombre no es un “animal rationale”, sino un “animal symbolicum”. Viñuales, por su parte, destaca la importancia del concepto de símbolo para el hombre, quien “vive inmerso en un universo simbólico del cual el lenguaje, el mito, el arte, la religión forman parte; mejor dicho, estos elementos son los que constituyen la ‘red simbólica’ de la experiencia humana”.<sup>372</sup> El mismo autor retoma de Cassirer la forma de actuación de estos elementos, pues los “símbolos no pueden ser reducidos a meras señales; las señales operan, los símbolos designan”.<sup>373</sup>

Otro de los estudiosos del tema es, sin duda, Carl G. Jung, quien define así el concepto: “Lo que llamamos símbolo es un término, un nom-

---

<sup>372</sup> Jesús Viñuales. *El comentario de la obra de arte*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1986, p. 69.

<sup>373</sup> *Ídem*.

---



bre o aún una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros”.<sup>374</sup> De aquí se desprende, según su propuesta, que “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca, está definido con precisión o completamente explicado”.<sup>375</sup> Sin embargo, el término “inconsciente” lo sustituimos por “no-consciente”, pues con respecto a la concepción semiótica del texto, las propuestas de Freud, Lacan, Jung y la Gestalt son distintas, así que hablaremos de los procesos creativos o de lo no-consciente, que es más neutro y abarca subconsciente, inconsciente, inconsciente colectivo, ideología no racionalizada y otro tipo de procesos mentales que quedan fuera de la plena conciencia.

A partir de lo anterior, detectamos la relevancia que el mundo simbólico tiene para el ser humano, lo que implica en el caso de la interpretación de la obra de arte que nos movemos en ese espacio complejo del no-consciente de la experiencia humana y de los mitos, ritos, etc. Por ejemplo, cuando Orozco, Rivera y Siqueiros adoptan un mismo tema como los cuatro elementos, cada uno conforma sus obras a partir de su propio imaginario, basado en las experiencias propias conscientes y no-conscientes; además, por supuesto, de la influencia del contexto.

A lo anterior debemos agregar la tendencia de algunos espectadores de creer que existe una sola interpretación de las obras artísticas, sin importar si la lectura es o no actualizada, cuando, por ejemplo, dentro de la semiótica pueden ser aceptadas diversas interpretaciones, siempre y cuando la ruta que se siga sea coherente con el contexto en que se gestó la obra y nos movamos en el ámbito de la convención, pues sí hay límites en la interpretación. En ese sentido, en lo que respecta a Orozco podemos decir que los elementos contextuales del corpus, sumados al conocimiento sobre la vida y proceder del artista (autobiografía, cartas, escritos de la época, etc.) permiten elaborar una propuesta más de interpretación.

---

<sup>374</sup> Carl G. Jung et. al. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 20.

<sup>375</sup> *Ídem*.

---

Gilbert Durand, en *La imaginación simbólica*, habla sobre la manera en que “imagen”, “signo”, “alegoría”, “símbolo”, “emblema”, “parábola”, “mito”, “figura”, “icono”, “ídolo”, etc., son utilizadas indistintamente y establece dos formas en que la conciencia representa al mundo, una directa (percepción o sensación) y otra indirecta (cuando la cosa no puede representarse de manera tangible).<sup>376</sup> Esta problemática sobre el uso de tantos conceptos a manera de sinónimos recuerda la situación similar cuando iniciamos este trabajo, en cuanto a los términos afines a la sátira. En este caso, Durand propone su propia categorización, puntualizando la manera como podemos abordar los elementos insertos en la conciencia indirecta; esto es, cuando el objeto está ausente y requiere que se le “re-presente” a partir de una imagen.<sup>377</sup>

Otra precisión del mismo autor se refiere al proceso de conciencia que lleva a la creación de imágenes, ya que en ocasiones se da a partir de la “copia fiel de la sensación”, pero cuando existe la “inadecuación más extrema”, es decir, cuando el signo se encuentra separado del significado, es cuando hablamos del “símbolo”.<sup>378</sup> Por ejemplo, un círculo de luz verde indica que podemos seguir adelante y en este sentido el referente es arbitrario; sin embargo, en muchas ocasiones el signo tiene que perder su “arbitrariedad teórica” porque remite a abstracciones (cualidades espirituales, morales, etc.), en ese caso los signos son de tipo complejo y generan “alegorías” (ley, justicia, caridad, libertad, etc.). El efecto se complementa a partir de los objetos que le sirven para definirse, esto es, de los “emblemas”.<sup>379</sup> Este aspecto es de vital importancia porque, los temas abordados por Orozco se constituyen de elementos simbólicos y de alegorías.

Durand plantea con base en un texto de Ernst Cassirer dos posibilidades de signos: los arbitrarios y los alegóricos. Los primeros son sólo indicativos y “remiten a una realidad significada” que sí es “fácil presentar”; los segundos también remiten a una realidad significada, pero “difícil de presentar”. En el caso de los signos alegóricos, éstos requieren “repre-

---

<sup>376</sup> Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorroutu, 2000.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>378</sup> *Idem*.

<sup>379</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

---

sentar de manera concreta una parte de la realidad que significan”.<sup>380</sup> De acuerdo con nuestra percepción, en las pinturas murales que trabajamos están presentes ambos casos, pues claramente aparecen segmentos pertenecientes al grupo de las alegorías, pero también el resto de las obras presentan una serie de elementos que se enclavan en el ámbito de los signos arbitrarios (zopilote, bandera, gorro frigio, águilas, etc.), que por sí solos no se constituyen como alegorías, sino que pueden ser los emblemas respectivos dentro de un contexto específico. El punto clave del texto de Durand, que además es el título de su libro, es la “imaginación simbólica”, que se da “cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, no a una cosa sensible”.<sup>381</sup> En una nota al pie de página, el autor expone la diferencia entre la representación simbólica y la alegoría, aclarando que esta última proporciona una idea general, mientras que la primera es la “idea misma hecha sensible”. La alegoría “tiene su significado fuera de ella misma”.<sup>382</sup>

Así, es la suma de los símbolos la que da sentido a la alegoría. En el caso de Orozco, el título y los indicios emblemáticos nos dan la pauta para establecer que estamos hablando de alegorías (balanza, ojos vendados, gorro frigio, etc.), ya que sin esos elementos podríamos denominar de otra forma los segmentos plásticos.

Otro punto más que rescatamos de la propuesta de Durand se refiere a la explicación que da sobre la imagen simbólica, vista como la “transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto”. De esta manera, el símbolo hace aparecer el sentido secreto del texto, lo que él denomina la “epifanía de un misterio”.<sup>383</sup>

A partir de lo anterior, buscamos en los segmentos murales seleccionados elementos (gestos, emblemas, símbolos, anécdotas, etc.) que nos ayuden a identificar la estructura del corpus. Es decir, que rastreamos la forma como el texto está hecho para decir lo que dice; en ocasiones, independientemente de la “intención” del autor, ya que, como vimos, el nivel no-consciente también opera en este “mundo simbólico” y el autor también puede ocultar voluntariamente el sentido del mismo.

---

380 *Ibidem*, p. 12.

381 *Ibidem*, pp. 12-13.

382 *Ibidem*, p. 13.

383 *Ibidem*, p. 15.

---

El resultado sobre la interpretación de los signos y símbolos se realiza a partir de una reducción semántica; es decir, la lectura se conforma con base en la coherencia dentro de todo el corpus. De esta manera, se trabaja bajo una línea de convención para hacer la interpretación y su desarrollo se centra en la descripción formal de las obras estudiadas.

Dentro de la obra mural realizada por José Clemente Orozco en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria, en la ciudad de México, son ocho los segmentos que conforman nuestro corpus, mismo que se localiza de la siguiente manera uno, en la planta baja del Patio Grande, *El banquete de los ricos* (1924); el resto, *Las fuerzas reaccionarias*, *Los ricos o Los aristócratas* (1924); *La alcancía o Tributo a la Iglesia* (1924); *La basura social*, *El basurero o Muladar de los símbolos* (1924); *Las acechanzas* (1924); *La libertad* (1924); *El Padre eterno*, *Jehová entre los ricos y los pobres* o *El juicio final* (1924) y *La ley y la justicia* (1924) en el primer piso del mismo patio. Cabe aclarar que el orden de lectura que hacemos de los segmentos corresponde al recorrido lógico del edificio.

Ya hablamos de los primeros murales de la planta baja destruidos por el mismo Orozco y de los temas que finalmente subsisten: *La trinchera*, *Destrucción del viejo orden*, *La huelga y Trinidad revolucionaria* (ver cuadro 1). En el mismo nivel quedaron dos segmentos que contrastan con los temas enunciados, nos referimos a *La maternidad* y *El banquete de los ricos*, este último incluido en nuestro corpus, pues tiene mayor correlación con los temas del primer piso.

La técnica de pintura utilizada por Orozco en todo el conjunto arquitectónico es el fresco, consistente en aplicar los pigmentos disueltos en agua sobre el muro húmedo. El muro requiere a su vez una preparación especial basada en la cal.<sup>384</sup> Cuando el agua del mortero –aplicado como fino enjarre– se evapora con los colores, se produce una reacción en la que finalmente se forma carbonato de calcio, dando como resultado una película que protege y fija los colores. El grado de dificultad para desarrollar esta técnica es elevado, dado que se ejecuta a partir del muro húmedo, lo

---

<sup>384</sup> Si es apagada al ser sometida a altas temperaturas pierde el gas carbónico; si es cal viva, se trabaja bajo condiciones especiales de humectación previa durante un tiempo determinado.

---

que implica que se trabaja por secciones pequeñas y no existe forma de corregir los trazos porque los pigmentos se impregnan en la capa de enjarre (dos o tres milímetros de espesor).

El método mismo que se utiliza tiene una carga de significado que expresa destreza técnica y se relaciona con ciertos periodos de la historia del arte en que el fresco tuvo un notable desarrollo (el “otoño de la edad media” y el renacimiento), como una estrategia didáctica utilizada por uno de los grupos en el poder, la Iglesia.

---

## *Gestualidad e interpretación*

En primer término, *El banquete de los ricos*, se conforma por dos temas – en apariencia independientes –, que se relacionan a partir de un gesto. Al respecto, André Chastel señala: “En la representación de la figura humana, el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga psicológica, o, más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición”.<sup>385</sup> Así, veremos cómo ciertas actitudes y gestos auxiliarán en la interpretación de los textos plásticos.

En la parte superior se identifican tres personajes, una pareja abrazada y un hombre más, localizados en torno a una mesa decorada con un plato, un frutero y una botella de vino, esta última, en primer plano, está inclinada y vierte su contenido sobre el frutero. Los hombres, vestidos de etiqueta, portan en sus manos copas de vino, sus rostros denotan estado de ebriedad. El que abraza a la mujer dirige su mirada libidinosa hacia ella sonriendo con una media sonrisa, lleva el cabello un poco largo para el uso de la época, a la manera en que lo utilizaban los poetas y artistas “decadentes” (afrancesados).

Ella es una mujer de la “vida galante”, calificativo que deducimos a partir del gran escote de su vestido, la media negra retenida por una liga roja adornada con una rosa del mismo color y, sobre todo, por su actitud y gestualidad. Es decir, que la mujer ha sido representada en un notable estado de ebriedad que se denota por la copa que lleva despreocupadamente en su mano derecha, de la expresión de los ojos adormilados por el alcohol, el enrojecimiento de sus mejillas, el maquillaje de los ojos que está corrido

---

<sup>385</sup> André Chastel. *El gesto en el arte*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela, 2004, vol. 5, p. 18.

---

y porque no guarda recato al adoptar la acción de apoyar las piernas sobre la mesa.

El tercer personaje, separado de la pareja, lleva sombrero de copa, lo que constituye una transgresión a las normas de etiqueta, pues se encuentra sentado “a la mesa” y no se ha quitado el sombrero. Aunque su sonrisa es abierta, sigue siendo una mueca torcida, un gesto que, como la media sonrisa, divide el rostro en “dos caras” diferenciadas por la gestualidad: la sonrisa abierta, pero con la comisura hacia abajo en la mitad vertical izquierda; y la sonrisa con la comisura hacia arriba en la mitad vertical derecha. Su atención está centrada en la escena que se desarrolla en la parte inferior del conjunto. Esta caracterización de los personajes se hace a partir de ciertos estereotipos y descubre un enfoque moralizante, pues se ridiculiza mediante cierta exageración una conducta que se censura.

A pesar de que los personajes se localizan en la parte superior del mural, son vistos en una perspectiva de picada, lo que señala que se les observa desde arriba. Esto es importante porque significa que el pintor se ubica en un nivel de superioridad respecto a ellos y hace que el espectador los observe desde ese mismo nivel.

El segundo tema aludido –parte inferior del mismo segmento– se refiere a una riña entre tres hombres. Su vestimenta (overol) e instrumentos de trabajo (hoz, martillo, cuchara de albañilería) nos remiten al mundo obrero. Llama nuestra atención la parte central de esta obra porque la espalda del obrero tiene una cruz de San Andrés aparentando los tirantes de su overol. La lectura que hacemos tiene que ver con una crítica al comunismo, es decir, los integrantes del partido con sus elementos simbólicos representativos, la hoz y el martillo, luchan internamente por el poder. Mientras tanto, los “ricos” de la parte superior del segmento mural festejan y se divierten a costa de los comunistas. Lo anterior lo constatamos a partir de un “gesto” –como decíamos al inicio de este apartado–, nos referimos a la intromisión en esta temática del dedo índice de uno de los hombres del segmento superior, quien denota una burla extrema al tener los ojos rasgados por la risa, mostrando también sus dientes.

Orozco, a partir de estos primeros murales, adquiere gradualmente un alto sentido de continuidad en el manejo de su temática por medio

---

de las acciones de sus personajes. Será en la cúpula del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara donde observemos el clímax de esta forma de trabajo, es decir, cuando logra interrelacionar de forma extraordinaria a cuatro personajes, uno de ellos además con dos cabezas y cinco rostros, “el científico” (bicéfalo-pentafásico), y el resto representando al “rebelde”, al “maestro” y al “técnico”, funciones básicas de la enseñanza universitaria bajo el título de *El conocimiento* o *El hombre creador*.<sup>386</sup> En ese sentido, nos oponemos a lo que señala Antonio Rodríguez sobre la continuidad: “En realidad, a Orozco poco le interesó la continuidad. Él no escribió una historia en episodios o un reportaje con principio, desarrollo y fin. Ajeno a la descripción o al relato, se preocupó, ante todo, por expresar al hombre: sus angustias, sus pesares, sus anhelos”.<sup>387</sup> Coincidimos solamente con Rodríguez en cuanto a la preocupación del muralista por plasmar los aspectos relativos a la humanidad, ya que, insistimos, en trabajos anteriores hemos identificado el claro continuum orozquiano.

Volviendo a nuestro segmento mural, en cuanto al contexto histórico identificamos dos opciones, una de índole internacional y otra nacional, que finalmente pueden unirse en un sentido cosmopolita. Nos referimos a las luchas internas entre los miembros del Partido Comunista. Primero, consideramos fundamental recordar que el 21 de enero de 1924 muere Lenin, lo que desata una gran lucha por el poder y Stalin logra vencer a Trotski. Quizá es esa pugna la que identificamos en ese segmento mural, que en ojos de Orozco se convierte en una sátira al sistema comunista al pelearse internamente los obreros, así como la burla que tal acción provoca en los capitalistas.

Mientras tanto en el ámbito local (México, D. F.), Alfaro Siqueiros redacta el 9 de diciembre de 1923 el multicitado “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” –aunque es publicado en el órgano de difusión del Partido Comunista *El Machete* hasta junio del año siguiente—. Esther Cimet se refiere al papel de la izquierda en esas fechas:

---

<sup>386</sup> Ver la relación a partir de la fusión de la mano del maestro con la del rebelde, cuya frente se fusiona a la vez con la mano del técnico. La relación de continuidad se complementa con las miradas de las dos cabezas, cinco rostros de bicéfalo-pentafásico, que representan al científico que atienden a cada uno de los otros actores del mural.

<sup>387</sup> Antonio Rodríguez. *La pintura mural en la obra de Orozco*. México: Cultura/SEP, 1983, p. 31.

---



La presencia de la izquierda se manifestaba en la práctica, pero sometida a la dirección de líderes e intelectuales que respondían a los intereses de la fracción de lo que pronto se consolidaría como la clase dominante en el país. La fundación del Partido Comunista Mexicano supuso, en el nivel ideológico y orgánico, un deslinde de las fuerzas de izquierda del naciente Estado burgués; sin embargo, el apoyo que deciden prestarle a Obregón a raíz del levantamiento delahuertista es expresión de las dificultades para que ese deslinde se concretara en la práctica, y es una de las primeras muestras de la situación contradictoria en la que se verá inserto el Partido Comunista frente al Estado mexicano, dada la especificidad que caracteriza a este último.<sup>388</sup>

No sólo se presenta la situación descrita, ya que es de todos conocida la postura opuesta entre Diego Rivera como trotskista y David Alfaro Siqueiros como estalinista; es decir, nuevamente encontramos a los propios comunistas peleándose entre sí. Pero las diferencias también provenían de otros aspectos, la misma Cimmet refiere que después de triunfar la revolución rusa, los movimientos obreros de todo el mundo fueron fundando nuevos partidos comunistas atendiendo el llamado de la Internacional Comunista. Nuestro país también se unió a dichas movilizaciones al generar una sensible tensión entre las distintas clases sociales en el periodo de 1918 a 1920, años en que estallan muchas huelgas porque los empresarios no querían implementar las nuevas condiciones constitucionales.<sup>389</sup> Así que motivos sobaban para el distanciamiento entre obreros con obreros y obreros con aristócratas y capitalistas.

Otro de los factores que podemos destacar se refiere a la vestimenta de etiqueta, que no debe sorprendernos, pues corresponde perfectamente a los requerimientos de la época, como lo veremos en otras imágenes orzquianas en el mismo edificio. En éste, como en los otros segmentos, tiene la función de acentuar las diferencias entre ambos grupos sociales, pues contrasta con la vestimenta de los obreros y los mendigos.

En cuanto a los ejes de composición de *El banquete de los ricos*, identificamos la separación entre los dos subtemas, el de la parte superior, ba-

---

388 Esther Cimmet Shojjet. *op. cit.* p. 92.

389 *Ídem.*

---

sado en una línea horizontal, que divide la obra en dos secciones similares, división que se repite una vez más en la parte superior del subtema inferior; mientras que en el resto de la composición una clara diagonal contrasta para dinamizar la imagen. Los colores empleados por Orozco son predominantemente el rojo, el amarillo, el blanco, el negro, el siena, el azul y el ocre.

Con respecto al segmento *Los ricos, Las fuerzas reaccionarias o Los aristócratas*, localizado en el primer piso, el sentido de lectura es de derecha a izquierda. Observamos también una división de subtemas en el eje arriba-abajo; el superior (segundo plano), conformado por cinco aristócratas, un hombre y cuatro “damas”, todos pomposamente vestidos, marchando hacia el marco de una puerta; mientras en la parte inferior (primer plano), casi inadvertida, una madre se encuentra tendida en el suelo con un bebé de apariencia cadavérica pidiendo limosna. La mendiga es pateada en la cabeza por la mujer del centro de la composición de la parte superior. De nueva cuenta, es un “gesto” con el que logra integrar Orozco ambos temas del segmento. El tratamiento de esta imagen remite al recurso de lo “teatral”, el gesto para mostrar algo desde un determinado enfoque moral.

Recordemos sobre este segmento la anécdota relatada por Alma Reed sobre la kermés que se realizó en el patio de la Preparatoria a favor de una de las cruces (Roja o Verde), en la que ella atendió el puesto de limonadas. En este caso, tenemos con toda claridad la representación satírica de esas “damas católicas”, que sólo en apariencia son caritativas, lo que nos remite a uno de los sentidos del concepto sátira: “describir la repugnancia de una situación”, externando la venganza, el despecho o la indignación.<sup>390</sup>

Así, Orozco pone de manifiesto la ignorancia en materia artística de las “damas católicas”, por medio de un esquema de arriba-abajo, La maternidad de la planta baja y Las fuerzas reaccionarias exactamente en el segmento correspondiente del primer piso. Llama nuestra atención el personaje que encabeza la procesión, un hombre esbelto vestido de etiqueta, con sombrero de copa, lentes oscuros (como de invidente) y un bastón con

390 José Guillén Cabañero. *op. cit.* p. 9.

el que parece dirigir a las mujeres, todas ensombreadas, marchando paradójicamente detrás del que no ve nada.

En cuanto a las mujeres, la primera es robusta, con actitud soberbia lleva el ritmo de la marcha con los brazos enguantados en negro; la segunda, una “dama” malencarada, con estola de piel, asesta un puntapié en la cabeza de la pobre mujer que pide limosna a sus pies; la tercera, delgada – en comparación con el resto –, lleva lentes en una mano, camina altanaramente despreciando todo a su alrededor; por último, una mujer gorda que trata ridículamente de imitar a sus compañeras en el gesto arrogante, pero lo único que logra es transmitir una sensación de despistada.

Esta escena tiene semejanza estructural con el tema desarrollado por Pieter Brueghel, *La caída de los ciegos*, conformado por una fila de ciegos, cuyos ojos secos y rostros grotescos se siguen unos a otros con la cabeza en alto. Brueghel, al igual que Orozco, exaltan metafóricamente la ceguera humana. En el segmento mural de que hablamos, dos de las mujeres llevan los ojos cerrados, una porta los lentes en la mano, en lugar de ponérselos para ver, y la última parece mirar al cielo, pero también nos da la impresión de que tuviera los ojos en blanco. Las mujeres son definidas como ciegas desde el momento en que no ven a la mujer a sus pies ni ven tampoco su miseria. No es poco significativo que, para burlarse de la “damas católicas”, Orozco elija un tema de fuerte arraigo popular y didáctico que fue recuperado por la Iglesia como enseñanza moral.<sup>391</sup>

La interpretación en este mural está condicionada con el referente anecdótico, y es una respuesta directa a la agresión sufrida por el muralista. Sin embargo, este primer referente semántico no elimina el hecho de que la obra exprese una dura crítica a cualquier tipo de conducta semejante a la que se ilustra en el mural: una falsa moral piadosa que es en realidad un elitismo y fanatismo ciego.

Cabe destacar que existe otra versión del segmento en un boceto a lápiz y en mural, en él se observa a un hombre obeso, montado sobre un obrero que va a gatas, cuyo brazo derecho se encuentra levantado ondean-

---

391 Son múltiples las reflexiones que podemos hacer con respecto al segmento de Orozco *Las fuerzas reaccionarias* que nos remite a La parábola de los ciegos, pues no hay nada peor que ser conducido por un ciego, ya que éste pretenderá sumir a todos en su ceguera, conduciéndolos a una “tierra prometida”; su visión crítica y burlesca de naturaleza moral es congruente con la sátira que trabajamos.

---

---

do una pequeña bandera. Las referencias al obrero se obtienen por la semejanza en la indumentaria con los otros personajes que hemos descrito. En cuanto al hombre obeso, porta un gorro cónico y también levanta su brazo derecho, pero en este caso el pintor enfatiza el índice a partir de líneas caricaturescas de atención en torno a un anillo similar al que vemos en el segmento de *La alcancía*. Sin embargo, desconocemos los motivos que Orozco tuvo para no realizar dicho boceto.

En cuanto a los ejes de composición, se identifica la separación de los dos subtemas: el superior, por consistir en una marcha, se traza a partir de líneas verticales, una por cada personaje. Estas líneas recaen en un eje horizontal del subtema inferior conformado por la mujer que pide limosna. La paleta de Orozco se resume en rojo, verde, violeta, amarillo, ocre, azul, aplicados principalmente en las vestimentas de las mujeres, que contrastan con el fondo gris y el negro de la vestimenta del hombre.

En lo que toca al segmento *La alcancía o Tributo a la Iglesia*, ubicada en un pequeño espacio sobre el marco de una ventana, cuya composición consiste en dos esqueléticas manos harapientas que depositan su limosna en una caja custodiada por un gran candado; al respecto, el efecto es impactante, porque en la parte inferior de la alcancía (primer plano) una mano regordeta, enjovada con un notorio anillo que denota su alta jerarquía eclesiástica católica (obispo o cardenal), recibe directamente las monedas, gracias a la hendidura que para tal efecto tiene la alcancía en la parte inferior. Afirmamos que se refiere a la Iglesia, por el contexto en que se ubica la mano, es decir, la función específica de dar limosna.

Orozco, en esta ocasión, expone de forma satírica la actitud de la Iglesia hacia los miserables al quitarles las pocas monedas que poseen a cambio quizá, de indulgencias. Se refiere entonces a sujetos colectivos (la Iglesia, los miserables), porque no figura en la obra ningún rostro, lo que indica que el pintor ha empleado el recurso de las manos como emblemas que representan a grupos sociales. Recordemos que, además de las indulgencias, el principio de la caridad por el que se rige el catolicismo representa la salvación del alma.

Con respecto a su esquema de ejecución, dos diagonales formadas por las manos de los donantes convergen en el centro de la composición

---

que es la alcancía, conformando una vertical con el sentido de la caída de las monedas, que concluye en las manos del jerarca. Identificamos como colores el rojo, el negro y el ocre.

*La basura social o Muladar* de los símbolos es un segmento que se constituye como centro de las temáticas plasmadas por Orozco en el primer piso. Ya habíamos señalado que el sentido de lectura de *Las fuerzas reaccionarias* era de derecha a izquierda, encaminándose hacia La alcancía que tiene relación con el segmento anterior por medio de las pomposas figuras que marchan hacia el marco, de algo que puede ser el ingreso de una iglesia, mismas que niegan la limosna a una mujer; mientras que en La alcancía unas manos miserables dan lo poco que tienen a la Iglesia, convirtiendo esta secuencia en un relato visual paradójico.

El remate de estos dos temas lo propone Orozco con *La basura social* consistente en un montículo de basura en forma triangular, conformado por una gran cantidad de símbolos de todos los tiempos, mismos que son custodiados por tres zopilotes.

Dentro de los elementos de mayor peso simbólico encontramos el cráneo de un caballo, que en condiciones normales estaría vinculado a los semas: poder y nobleza. Dentro de la historia de nuestro continente, remite al poder que tuvieron los españoles durante la conquista gracias a los equinos. Sin embargo, al presentarlo en la basura, desprovisto de sus atributos en vida, Orozco afirma el desmoronamiento de este símbolo. Lo mismo sucede con las espadas que se observan en el mismo segmento mural.

Ligada con los elementos anteriores por la conquista encontramos la corona; hay dos en el muladar, una de picos y otra rematada de forma semiesférica. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, señalan al respecto: “la corona simboliza una dignidad, un poder, una realeza, el acceso a un rango y a unas fuerzas superiores. Cuando culmina en forma de domo, afirma una soberanía absoluta”.<sup>392</sup>

Entre estas figuras identificamos una guirnalda o corona de laurel, sobre la que Juan- Eduardo Cirlot señala: “La coronación del poeta, artista o vencedor con laurel no representa la consagración exterior y visible de

---

392 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1995, pp. 346-347.

---

una actividad, sino el reconocimiento de esa actividad por su sola existencia, ya que presupone una serie de victorias interiores sobre las fuerzas negativas y disolventes de lo inferior”.<sup>393</sup> Así, Orozco acepta el deterioro de los artistas, poetas y vencedores, sus logros no deben ser reconocidos. En este sentido, la interpretación que proponemos no va dirigida específicamente a alguien en particular, pues ya destacamos en otros apartados el reconocimiento que el muralista expresó sobre algunos personajes del medio artístico, sino a las instituciones responsables de estas tareas. Éste es de hecho el tema principal del corpus en su conjunto, en que las diversas escenas muestran el deterioro de determinadas instituciones, representadas por cierto tipo de personalidades creadas por Orozco, sólo que en La basura social se condensan muchos de sus elementos simbólicos.

Otro elemento presente son las tablas de Moisés, también conocidas como “El decálogo”, o “Tablas de la Ley”, que son un símbolo fundamental para la Iglesia católica, pues representan el peso moral de la institución y la alianza; es decir, el pacto entre Dios y los hombres, remiten también “el juicio y la legislación”.<sup>394</sup>

Desde nuestra perspectiva, es toda una crítica a la doble moral que viven muchos católicos, “fieles seguidores de sus 10 mandamientos”; por ello, las leyes de Dios están en el basurero. Pero también es evidente, por los elementos que figuran en la obra, que Orozco ubica en el basurero a los símbolos mismos (los emblemas de poder monárquico, de triunfo, gloria, etc.) y, por asociación, lo que inmediatamente representan éstos, es decir, no sólo las instituciones como habíamos señalado, sino ciertos hechos históricos (la conquista, la evangelización y el papel de la Iglesia, la colonia y el virreinato, etc.). Otro elemento ligado fuertemente a la religión católica que identificamos es el báculo pastoral de los obispos, cuya voluta en espiral se diferencia de la papal que tiene terminación en forma de cruz.

Por su parte, el pergamino que inserta Orozco en el segmento aparece en infinidad de imágenes tanto en la *Iconología* de H. Gravelot y C. Cochin, como en la *Iconología* de Cesare Ripa, como atributo de infinidad

393 Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994, p. 268.

394 J. C. Cooper. *Diccionario de símbolos*. Trad. Enrique Góngora Padilla. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 170.

de alegorías. El elemento sugiere, de acuerdo con el *Diccionario de símbolos de J. C. Cooper*, que se trata de las leyes,<sup>395</sup> que a los ojos de Orozco es letra muerta y sin sentido, símbolo que se desecha dada su inutilidad, por lo que debe ir a parar también al mismo lugar, junto con el gorro frigio, atributo de la libertad, “dado que se lo ponían los esclavos cuando eran libertados”<sup>396</sup> y de la cultura occidental, que aparece en varios segmentos de nuestro corpus.

Volviendo al sentido del pergamino, encontramos representaciones en obras de la conquista, como la portada de la edición de las Cartas de relación, de Hernán Cortés, publicada por el arzobispo de México en 1770. También aparece en la litografía de G. G. Ancira, Ciudadano Benito Juárez presidente de los Estados Unidos Mexicanos, en donde el Benemérito aparece rodeado por las alegorías de la Patria republicana y la Constitución, además de infinidad de elementos simbólicos.

En cuanto al tintero que ubica Orozco sobre el pergamino, no encontramos una simbología específica; sin embargo, al relacionarse directamente con el pergamino en que se escriben “las leyes”, proponemos su lectura considerando la interacción de ambos elementos. Lo que sí identificamos al rastrear los atributos juntos es antecedente de un mural; primero en la obra de Pompeo Batoni, *El emperador José II y el gran duque Pedro Leopoldo* (1769), que alude a los principios de la ilustración; y en el segundo caso, en el mural realizado años más tarde (1960-1961) por Juan O’Gorman para el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, quien los emplea con el mismo sentido que otorgamos al de Orozco.

Continuando con el segmento oroquiano, el casco militar, cuya forma recuerda a los utilizados durante la primera guerra mundial, remite temáticamente a una obra de caballete que Orozco titula *La victoria*, donde por medio de una regordeta mujer de aspecto grotesco, doblemente coronada (diadema de oro y hojas de laurel), cuyas pequeñas alas difícilmente podrían sostenerla en el aire, porta en su mano izquierda una bandera ensangrentada. La mujer se encuentra posada sobre un charco

---

395 *Ibidem*, p. 156.

396 *Ibidem*, p. 86.

---

de sangre que llega a sus rodillas y es acompañada por los esqueletos de niños que tienden sus brazos hacia ella. Ésa es la visión orozquiana de las consecuencias de la guerra: no puede existir el triunfo sin el sufrimiento de los perdedores. Las guerras causan dolor y muerte y son inútiles como los militares que portan los cascos.

Ligada con el elemento anterior, encontramos una esvástica que aparecerá en obras posteriores de Orozco, siempre de forma ridiculizada; por ejemplo, en la escalera de Palacio de Gobierno de Guadalajara. Si bien inicialmente la esvástica no tenía el sentido negativo que le otorgamos a partir de ser adoptada en 1920 por Adolfo Hitler como símbolo de su campaña político-militar, pues como señalan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

La svástica es uno de los símbolos más extendidos y más antiguos que existen. [...] Cualquiera que fuere su sentido, la svástica indica manifiestamente un movimiento de rotación alrededor del centro, alrededor del cubo inmóvil de la rueda, que es el polo del mundo manifestado. Es el símbolo de la generación de los ciclos universales, de las corrientes de energía: no del mundo sino de la acción del principio con respecto a la manifestación.<sup>397</sup>

Otro elemento es el fascis, que significa unidad, y se conforma de 30 varas de madera ritual, atadas en forma cilíndrica por un cordón de cuero rojo con un hacha en la parte central superior; icono fascista de Benito Mussolini, aunque su significado original estaba ligado a los cuerpos de infantería con armamento pesado de la antigua Grecia y también es parte fundamental del escudo de Francia.<sup>398</sup>

Vemos también uno de los elementos característicos de la cultura prehispánica, nos referimos al perro xoloizcuintle, que aparece patas arriba. Esta especie estuvo prácticamente en peligro de extinción durante muchos años y en tiempos remotos formó parte importante de la dieta mexicana.

397 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 967.

398 Así que, en este sentido, coincidimos con el estudio formalista de Luisa Fernanda Rico, cuando señala sobre la integración de ese segmento por "símbolos relacionados con la democracia, el fascismo y la monarquía como el gorro frigio, el has de madera con un hacha, el Águila Imperial, la cruz gamada; las tablas de Moisés, un báculo, papel y tintero, un cetro, espadas lanzas y coronas". *Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso*, p. 41



¿Está Orozco diciendo que la riqueza del mundo prehispánico se derrumbó? Creemos que sí, pues ante el tema de la conquista expuso su postura lejana al indigenismo. Él concebía a nuestra nación como lo que somos, un pueblo mestizo. Así que para el pintor, tanto los elementos traídos por los peninsulares durante la conquista (caballos, coronas y espadas), como los originarios indígenas (xoloizcuintles), no tenían cabida en el México “moderno” de aquellos días; debemos recordar que al igual que el cancerbero de la mitología griega, en nuestra mitología aguarda también un can en el inframundo para hacer pasar a los muertos de un lugar conocido a otro desconocido. Si contextualizamos este aspecto, hubo muchas discusiones en torno a las posturas indigenistas, en oposición a quienes defendían la idea de desconocer a las razas originarias de nuestro territorio. Orozco se burlaba sobre todo de quienes se rasgaban las vestiduras por creerse de raza indígena pura, lo que resultaba –desde entonces–, prácticamente imposible. Al respecto el pintor reflexiona:

No sabemos aún quienes somos, como los enfermos de amnesia. Nos clasificamos continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carrera, y de esa clasificación han surgido partidos saturados de odio que se hacen una guerra a muerte, indigenistas e hispanistas. No sé si en la Argentina haya uno italianista y en Brasil anden a la greña el germanista con el portugalista y el japonésista. En los Estados Unidos hay odio profundo entre los diferentes grupos raciales y de Europa vale más no decir nada. El mundo entero está sacudido y ensangrentado por el odio de razas. Ninguna religión ha logrado borrarlo.<sup>399</sup>

Identificamos entre los escombros unas patas de águila que pueden tener una doble lectura, el águila imperial y, por supuesto, uno de los elementos de nuestro emblema nacional, tema que años más tarde retomará Orozco en la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan, Michoacán, donde con el título de *Alegoría de la mexicanidad* (1940), el muralista pinta un águila maltrecha siendo exterminada por una gran serpiente, alterando el sentido de nuestro símbolo patrio y cuya interpretación se incluye en el capítulo 4.

---

399 José Clemente Orozco. *op. cit.*, p.74.

Restan en el segmento plástico lanzas, un estandarte deshilachado, osamentas humanas, latas y botellas vacías, así como diversos escombros irreconocibles. Todos los símbolos importantes de nuestra historia han sido desmitificados y tirados al basurero.

La postura de Orozco es determinante; por una parte, satiriza la genealogía icónica de la nación. Su crítica es severa y punzante a infinidad de símbolos de instituciones fundamentales de nuestra historia; por ello, como él mismo señaló alguna vez: “yo no hago arte diabético”. Al respecto, nos preguntarnos si Orozco es quien coloca todos esos elementos en el basurero o sólo hace la denuncia de los símbolos que los habitantes del país han colocado ahí. Creemos que reelabora por medio de una transcripción propia los trazados ideológicos de la sociedad, basado en su formación cultural.

La composición de este segmento se constituye a partir de una estructura de forma piramidal con vértice en la parte superior, dentro de la cual se insertan todos los elementos simbólicos descritos, a excepción de los buitres que se posan sobre las pendientes de la figura. Los colores que se identifican son los siguientes rojo, amarillo, verde, blanco, azul, ocre y negro, y el fondo gris.

Como intertexto del mural, identificamos una litografía de Casimiro Castro que lleva el título de *México independiente* (s.a.), cuya similitud se observa en el tratamiento que Castro otorga a gran cantidad de elementos simbólicos, al apilarlos de forma muy semejante a la de Orozco, aunque en su caso no de manera satírica.

El siguiente segmento corresponde a *La acechanza*. Tiene un sentido de lectura de izquierda-derecha, es decir, que sus actores parecen dirigirse hacia La basura social. Se conforma a partir de tres personajes masculinos: el primero, embozado, con sotana, sombrero y un puñal en la mano derecha; el segundo, a quien identificamos como campesino por su vestimenta, camisa y calzón de manta por debajo de la rodilla; los rasgos fisonómicos y tez morena y por la pala que carga con la mano derecha; levanta con su mano izquierda una rígida bandera rojinegra. Y el tercero, un corpulento hombre barbado<sup>400</sup> de ojos saltones, abundante y ondula-

400 Rico señala que Antonio Rodríguez identifica al hombre corpulento como a un líder sindical de la época. Ver, Luisa Fernanda Rico Mansard et al., *Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: UNAM, 2000, p. 51.

da cabellera; con una corona de espinas en la cabeza, doblemente vestido para ocultar su riqueza, ya que encima de lo que reconocemos como un traje de vestir, con todo y la cadena de su leontina, viste una andrajosa túnica llena de parches por todos lados. En su antebrazo izquierdo recarga un bastón, cubriendo su mano con un gorro frigio, mientras que con la derecha levanta una pequeña bandera de huelga, que es señalada por su dedo índice.

Identificamos que el robusto personaje tiene semejanza fisonómica –sólo que un poco más joven–, con el hombre que representa al Padre eterno de otro de los segmentos plásticos. La corona de espinas compete simbólicamente con la bandera rojinegra; sin embargo, lo trágico de esta escena consiste en la forma como el “líder” engaña al trabajador, pues todos los elementos que lo conforman son falsos: la bandera de huelga, simulando que apoyará la causa del trabajador; el gorro frigio, que promete libertad; su disfraz de pobre para cubrir su extrema riqueza; y, por último, su corona de espinas, que pretende que le otorgue el estatus de mártir.

Por su parte, el personaje embozado y vestido de sotana, parado a espaldas del trabajador, se liga con los actores descritos mediante el gesto, por medio del cual tiende a apuñalar al desprevenido trabajador, todo en complicidad con el “líder” que lo distrae. Lo que sugiere una representación metafórica “teatral” del papel de la Iglesia en la conciencia del desprotegido. Dicha referencia a lo teatral se manifiesta porque el espacio semeja un escenario con cortinas o telones; se relaciona también con el tema de la “comedia”; con la función didáctica del teatro (en Grecia y en el teatro de evangelización) y por supuesto, como hemos visto, con la sátira.

Ofende el gesto burlesco del “líder” y la agresividad del cura, aspectos que retomará Orozco posteriormente tanto en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, donde plasma el tema *Los falsos líderes*; como en la escalera de Palacio de Gobierno cuando pinta *Las fuerzas tenebrosas*, que evidencian el nefasto papel de la Iglesia cuando se mezcla con las acciones y decisiones del gobierno.

En este caso no existe más que un solo plano, los ejes se conforman por las dos verticales de las estructuras corporales del líder y el trabajador y una diagonal no muy acentuada del embozado. Tanto la dirección de

---

los perfiles de sus cuerpos, como la discreta diagonal de que hablamos, indican que el sentido de su actuar se encamina hacia el basurero, como lo habíamos enunciado líneas atrás. El cromatismo en esta ocasión se da a partir del ocre, negro, rojo, gris y blanco.

En lo que toca al tema *La libertad*, localizada al igual que la alcancía sobre el marco de una ventana, Orozco parece subir el tono satírico, pues la imagen se constituye en la antítesis de los atributos que la alegoría debe contener si nos basamos en la *Iconología* de Gravelot y Cochin: “Se la representa mediante el emblema de una joven vestida de blanco, que lleva un cetro en una mano y en la otra un gorro. El cetro expresa el imperio que, gracias a ella, tiene el hombre sobre sí mismo. El gorro que porta en la otra mano era signo de manumisión entre romanos. La libertad es madre de los conocimientos, de ahí que se haya dado su nombre a las artes liberales”.<sup>401</sup>

Orozco conforma esta alegoría por medio de una vieja y desdentada mujer con apariencia de bruja, sostenida por una cuerdas, pues su alas, cual desgastados plumeros, no pueden sustentar su vuelo. Sostiene con sus manos las cadenas rotas de la libertad y porta en su cabeza el gorro frigio correspondiente. Su aspecto es repugnante. Su “rumbo de vuelo” es también *La basura social*. Los únicos puntos de contacto con el esquema estético tradicional son el vestido blanco, el gorro frigio y las cadenas, que son por sí mismos suficientes para evocar los valores de la alegoría; sin embargo, es la desfiguración que hace Orozco del personaje lo que satiriza la imagen.

Los ejes de trazo se identifican a partir de una horizontal que atraviesa en dirección de pies a cabeza el cuerpo de la mujer; mientras que hacia la derecha de la imagen cae un eje vertical por ubicarse en el marco de la ventana, al que parece envolver con los brazos y las cadenas que cuelgan, adaptándose así a la arquitectura del muro. Los colores que se perciben, además de diversos tonos de grises, son el rojo, el siena, el ocre, el azul, el amarillo, el negro y el blanco.

Nos detenemos en este punto para acotar que, a partir de diversos ejemplos, en las obras de Orozco podemos observar la mezcla de elementos

---

401 H. Gravelot y C. Cochin, *Iconología*. México: Universidad Iberoamericana, 1994, p. 98.

---

iconográficos como lo antiguo y lo moderno, lo sacro y lo profano, la tradición católica y la grecolatina, la europea y la indígena.

Imágenes como Cristo-Baco/Dioniso, un ángel-cupido-bruja, un indígena-cavernícola o monstruo y un hombre que al mismo tiempo viste como “gente de bien”, pues lleva sombrero y sotana, porta un pañuelo de bandido y alza un cuchillo para matar al campesino.

En cuanto al penúltimo segmento denominado *El Padre eterno, Jehová entre los ricos y los pobres o El juicio final*, a pesar de que existe un personaje dominante, tiene un sentido de lectura de izquierda a derecha por los actores que lo acompañan, debido también a que sus acciones se dirigen rumbo al muladar.

El personaje central, reconocido no sólo por su ubicación, sino por su talla en relación con el resto de los actores que lo acompañan, lo ocupa el Padre eterno. Hombre de edad avanzada, que establecemos a partir de las canas que forman los rulos de su abundante cabellera y larga barba; está sentado y sus pies reposan sobre unas nubes; tiene complexión muy robusta y el rostro iracundo, se encuentra envuelto por un nimbo de rayos luminosos; viste una larga túnica. Su mano derecha, empuñada sobre los nudillos, descansa con firmeza sobre el muslo correspondiente, y su mano izquierda sostiene con fuerza –cual balón de fútbol–, un globo terráqueo denotando control.

El segmento mural remite igualmente a una representación teatral por el cortinaje que enmarca la escena. El actor principal del segmento plástico es acompañado por una especie de “coro” –escala más pequeña que él–, conformada por aristócratas, campesinos y demonios. Los primeros, tres hombres y dos mujeres, ubicados “a la derecha del Padre eterno”, vestidos con elegancia adoptan una actitud ridículamente piadosa, unos tienen sus manos en posición de oración y sobre sus cabezas flotan unas aureolas de santidad; a la izquierda del personaje central, dos diablillos con tridente empujan a cinco campesinos: dos hombres, un niño y una mujer con un bebé en brazos. Todos, como señalamos, están enfilados en dirección al basurero.

En este segmento identificamos que la satirización orozquiana de la figura del Padre eterno se logra con base en diversos factores: en cuanto

---

a la similitud del acomodo del globo terráqueo con un balón sugiriendo juego, él tiene en sus manos el control de nuestro destino y no parece darle suficiente seriedad al asunto; la gestualidad del rostro del personaje denota un excesivo descontento, que interpretamos a partir de la comisura de los labios hacia abajo mostrando parte de sus dientes, el ceño fruncido con arrugas pronunciadas; pero, sobre todo, por la distinción que hace de las clases sociales, creando una imagen que dista mucho de la equidad que presume la Iglesia en cuanto a que “todos somos iguales ante los ojos Dios”, o el reconocimiento a los pobres en “es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja a que un rico entre en el reino de los cielos”. Orozco opone la “bondad” de los aristócratas con la “maldad” de los pobres campesinos que son acosados por los demonios. Sobre el mismo tema, llama nuestra atención el libro que años después de la ejecución de los murales de Orozco escribe Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, bajo el título *El Padre eterno, Satanás y Juanito García* (1938), en cuya portada aparece un personaje similar al orozquiano, del que tomamos dos párrafos: “Por ejemplo: somos los únicos seres hechos a imagen y semejanza del Creador y aunque no todos tenemos la nariz ganchuda, los fieros ojos y las barbas fluviales del Creador...”<sup>402</sup> Además, “La ira de Jehová alcanzó a los seres de otros mundos cuya geometría corporal se desquiciaba en vulgares amontonamientos de basura”.<sup>403</sup> Ambas referencias sugieren la influencia del segmento aludido.

Identificamos también una obra en donde la estructura remite a nivel intertextual al temple sobre tela –atribuido a Goya por su más destacado especialista Pierre Gassier–, que lleva el mismo título *El Padre eterno*, localizado en la iglesia parroquial de San Gregorio de Esquedas, España. También se corresponde con la obra anónima de finales del siglo x, Otón iii rodeado de los grandes del imperio.<sup>404</sup>

En cuanto a la composición, ésta es simétrica a partir del cortinaje y del personaje principal que da lugar a un eje vertical seccionando en dos el segmento. El lado izquierdo del mural tiene a su vez dos ejes verticales

402 Gerardo Murillo “Dr. Atl”. *El Padre eterno, Satanás y Juanito García*. México: Botas editor, 1938, p. 19.

403 *Ibidem*, p. 173.

404 Paola Rapelli. *Grandes dinastías y símbolos del poder*. Trad. Juan Vivanco, Barcelona: Electa, 2005, pp. 118 y 119.

más, formados, uno, por dos piadosos aristócratas localizados uno arriba de otro, es decir, a partir del primero y segundo planos; y el otro, por el cordón del cortinaje y el perfil de una mujer robusta. En el lado derecho, una vertical formada por el cordón del cortinaje y el brazo de uno de los diablillos descansa sobre el eje diagonal que forman los campesinos enfilados hacia el basurero al ser empujados por los tridentes. El colorido del segmento corresponde al rojo, verde, amarillo, ocre, siena, blanco negro, gris y fondo azul.

Por último, el segmento *La ley y la justicia* es el punto final de nuestro corpus. Consultamos a partir del título con que se reconoce este segmento la *Iconología* de Ripa, quien habla de diversos tipos de leyes; por ejemplo: cuando se trata de la ley del temor, se representaría por medio de una “Mujer de rostro velado que lleva con la diestra las Tablas de la Antigua Ley y con la siniestra una espada”.<sup>405</sup> Y en cuanto a la ley civil: “Mujer sentada, que sostiene con la diestra una balanza, y una espada con ella”.<sup>406</sup> Por su parte, la justicia tiene la siguiente representación iconológica: “Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestre digna de honor y reverencia”.<sup>407</sup>

Al respecto, considerando que rastreamos el sentido satírico de las obras, consultamos la contraparte de la alegoría, es decir, la injusticia, donde identificamos una mayor correspondencia con el mural. En este caso, se requiere para la representación de una “horrible mujer vestida de blanco y toda teñida de sangre” y, aunque el pintor no adereza su cabeza con un turbante ni está presente el elemento simbólico de la taza de oro a la que debe dirigir su mirada como muestra de corrupción, existe coincidencia en cuanto al estado despreocupado que da a la balanza. De acuerdo con la *Iconología* de Ripa, ha de pintarse con la “mayor fealdad” que se pueda, pues a partir de la injusticia “proviene todos los males que universalmente aquejan a los pueblos”.<sup>408</sup>

Así, observamos en la obra correspondiente la manera en que Orozco crea una nueva alegoría de los conceptos ley y justicia. Ahora está for-

---

405 Cesare Ripa. *Iconología*. Trad. Juan Barja y Yago Barja. Madrid: Akal, 2002, p. 16, tomo II.

406 *Ibidem*, p. 17.

407 *Ibidem*, p. 8.

408 Cesare Ripa. *op. cit.*, p. 528, tomo I.

---

mada por dos personajes, un hombre y una mujer que dan indicios de ir saltando por la posición de sus piernas. Él viste de etiqueta, empuña en su mano derecha una pequeña espada con la punta hacia arriba y sostiene bajo su brazo un pergamino; guiña un ojo a la mujer denotando complicidad por el resto de los gestos del rostro; su aspecto es de descuido, toda vez que su cabello se encuentra despeinado y el sombrero ladeado. En este sentido, identificamos al hombre como representante de la ley, a partir del pergamino que ya habíamos tratado en el segmento de La basura social; en cuanto a la espada, es atributo de la justicia que, en este caso, por descuido o en un afán de complicidad, la mujer-justicia le entregó al hombre-ley.

La mujer, de carnosos labios rojos, viste una escotada túnica blanca, manchada en el pecho con la silueta de una mano ensangrentada. Con el brazo izquierdo extendido porta en su mano una balanza con ademán despreocupado (sugiere movimiento); tiene una venda en el rostro, pero sólo cubre su ojo izquierdo, pues con el derecho parece responder al guiño del hombre entrecerrando su ojo.

Así, Orozco satiriza terriblemente estas alegorías; sin piedad alguna, ha convertido a la ley y la justicia en una burla. Sin embargo, nos preguntamos lo siguiente: ¿existe en realidad la justicia? ¿Se respetan las leyes? Sólo está plasmando el alto nivel de corrupción de quienes imparten dichos conceptos a partir de la reinención de sus correspondientes atributos.

Como destaca Alain Besançon, “Homero, a juicio de Kostas Pappaioannou, es el gran reformador religioso de Grecia. Limpió el mundo griego de dioses amorfos, zoomorfos o monstruosos, lo pobló de hombres ‘divinos’ y de dioses semejantes a los hombres”.<sup>409</sup>

Con respecto al eje de composición del segmento observamos que se constituye por las verticales de los cuerpos de ambos personajes y, una horizontal que parte de la cabeza del hombre que representa a la ley que culmina en la mano izquierda de la justicia sobre el dintel de la puerta. En cuanto a la paleta se identifican el rojo, el ocre, el blanco, el negro, el gris y el azul.

---

<sup>409</sup> Alain Besançon. *La imagen prohibida*. Trad. Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2003, p. 27.

---



Con base en estas referencias, considerando las obras que estudiamos, proponemos a Orozco como uno de los artistas plásticos que igualmente humaniza a Dios y sus representantes y los valores de la humanidad como en el caso de *El Padre eterno o La acechanza, y a las alegorías La libertad, La ley y la justicia*, pero a partir de su satirización, volviendo monstruosas sus acciones, con la intención de evidenciar que dichos personajes no son superiores a los hombres.

Al considerar que seguimos el recorrido lógico del espacio arquitectónico, identificamos un programa de lectura sobre el corpus en el que tenemos que dos grupos de segmentos murales (primer piso izquierda y planta baja y primer piso derecha) confluyen en el tema central de *La basura social*. Lo anterior nos da la pauta para interpretar estas temáticas como el terrible deterioro que han tenido nuestras instituciones, mismas que deberían dar soporte a la sociedad. Se percibe un alto grado de insensibilidad por parte de la Iglesia y de los aristócratas hacia el pueblo miserable y creyente y los tristes resultados de la historia de México, que contrasta con aquélla que suelen contarnos sobre nuestros héroes acompañados de sus impecables símbolos.

En general podemos afirmar que la paleta cromática de Orozco es reducida; sin embargo, ello obedece a la técnica empleada, pues los pigmentos que pueden aplicarse en la técnica al fresco son naturales y de ahí sus pocas variantes.

Vimos cómo Orozco estructura los segmentos en opuestos: arriba-abajo, izquierda- derecha, pobres-ricos, buenos-malos, delgados-obesos, elegantes-andrajosos, acción que acentúa su semántica dentro del corpus.

Sabemos que un elemento que se desea evocar puede hacerse a partir de su opuesto; por ejemplo, si deseamos destacar el concepto de libertad de expresión, podemos hacerlo por medio de un rostro amordazado. Así, una de las posibles interpretaciones que proponemos de estos segmentos murales es que Orozco desea sensibilizarnos a partir del tratamiento que da a sus símbolos y alegorías, para actuar en forma opuesta a lo que observamos. Es decir, que es una forma de evocar la grandeza de la humanidad, motivando al espectador a conducirse correctamente para no verse desfigurado en sus obras.

---

Para finalizar, retomamos la importancia de concebir a la obra orozquiiana como un complejo mundo simbólico, que tiene gran soporte en la gestualidad, máxime si hablamos de la desfiguración de los conceptos o alegorías.

---



## Los modos y sus efectos. La sátira y lo grotesco

“Hay que tener en cuenta también que lo ridículo está separado de lo sublime por solo una línea y muchas obras en lugar de arrancar un grito de indignación o de entusiasmo pueden provocar solamente una carcajada”.

*José Clemente Orozco*

El término grotesco se deriva de la palabra “grutesco” que en su sentido clásico designaba la pintura decorativa romana descubierta en el renacimiento,<sup>410</sup> y las pinturas modernas realizadas desde finales del siglo xv siguiendo aquellos modelos antiguos. Son representaciones de monstruos híbridos y formas imposibles que sugieren a algunos su origen a partir de las manchas y sombras propias de las bóvedas, aunque en la Domus neroniana sí se identifican pequeños sátiros, ménades danzantes y animales reales y fantásticos, que nos remiten a Dioniso o Baco. Coinciden diversos estudiosos del tema en cuanto a que el grutesco: “Es una pintura atrevida y ridícula que invita a la sonrisa por lo descabellado de sus invenciones”.<sup>411</sup> Así, “grutesco” da origen al adjetivo “grotesco” que evoluciona y llega a provocar risa por la deformación del sujeto.

---

<sup>410</sup> “En el origen, el sustantivo italiano *grutesco* (que corresponde al español grutesco), procede de *grotta* (gruta), y este primer nombre sirvió para llamar a las pinturas descubiertas en las ruinas de la *Domus Aurea* de Nerón, aquellas ruinas arqueológicas que habían quedado efectivamente bajo tierra con el paso de los siglos”. Ver Beatriz Fernández Ruiz. *op. cit.* p. 12.

<sup>411</sup> *Ídem.*

---

Existe un elemento relacionado directamente con el grotesco, nos referimos al carnaval, que tiene la función catártica de liberación de ataduras morales y religiosas, y en donde, como señala Beatriz Fernández: “se vive el sueño de un mundo al revés, el reino utópico de la universalidad, la igualdad y la abundancia: la inversión carnavalesca”.<sup>412</sup>

La producción simbólica del carnaval, ligada a lo grotesco, alimentará tanto a la literatura como al arte. El concepto se relaciona también con el teatro popular, la farsa y la comedia del arte, por la combinación entre el lenguaje y la expresión corporal.

Por ejemplo, la comedia del arte (*Commedia dell' arte*) es un género que se opone a lo que conocemos como “comedia erudita”, por la improvisación que implica. La primera se basa en *gags*, principalmente visuales, ya que operan en cualquier idioma, a diferencia de los *gags* verbales que son propios de una convención cultural. Al igual que en el carnaval, el uso de la máscara es recurrente (en los hombres) y, en ocasiones, la mujer es representada por hombres disfrazados. Los personajes principales son Pantaleone, Arlequín, Colombina y Polichinela o Pierrot; en su mayoría los temas se refieren a enredos amorosos.

Beatriz Fernández señala que hay una “transgresión” al momento de construir las formas en la caricatura a partir de la exageración y esquematización, ésta se observa en la pérdida de individualidad de los actores.<sup>413</sup> En ese sentido, Orozco, a partir de su propuesta plástica, logra la pérdida de la individualidad, pues no reconocemos específicamente a los personajes. Sus propuestas atienden asuntos colectivos, institucionales o grupales.

Resulta interesante ver cómo los autores consultados coinciden en la forma en que el mundo académico regularmente menosprecia el estudio de este tipo de expresiones relacionadas con la sátira. Asimismo, llama nuestra atención la idea de que al ser caricaturizados por medio de la exageración de alguna de sus características físicas, los personajes pierden su individualidad. Este aspecto resulta curioso, pues todos podemos reconocer cuando una persona tiene algún defecto físico; o si no es a partir de un

---

<sup>412</sup> *Ídem*.

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 13.

---

defecto, tiene “algo” que puede ser susceptible de ridiculizar (orejas grandes, nariz ganchuda, ojos saltones o muy pequeños, etc.), pero que como hemos visto en capítulos anteriores, una vez caricaturizados mediante una buena “equivalencia” difícilmente podrán ser olvidados.

Un autor más nos acerca a la comprensión del género del grotesco. André Chastel señala que debemos evaluar estas decoraciones de acuerdo con la época en que florecieron, considerando el “sentido de diversión” con que expusieron diversos aspectos de la existencia humana.<sup>414</sup>

Y resulta por demás interesante la correlación que Chastel propone con la literatura cuando argumenta que el grotesco “rechaza la descripción” y en consecuencia se recurre al fenómeno paralelo de la literatura de los siglos xv y xvi: “la fatrasie, lo macarrónico, la fiesta burlesca del lenguaje”.<sup>415</sup> Así Francia, Italia y Alemania verán su literatura del siglo xvi invadida por lo burlesco. Un ejemplo, los *Macaronices libri xvii* de Teofilo Folengo publicados en Venecia en 1517, donde se masacra el lenguaje provocando comicidad. De ahí vendrá Rabelais –como ya vimos–, con su ingenio literario, que se produce paralelo al grotesco plástico.<sup>416</sup>

Otra referencia interesante de Chastel, que se relaciona más con el tema de nuestro interés, es la siguiente:

En 1565 un desconocido (que podría ser Françoise Desprez, un bordador y estampador de París) publicó *les Songes drolatiques de Pantagruel*, una recopilación de dibujos, herederos directos de El Bosco y Bruegel, que el autor puso con razón bajo el estandarte de Rabelais y en el que la diminuta población de grutescos es la transposición visual de sus chistes, de su lenguaje libre. La risa se convierte de manera ostensible en lo que siempre ha sido: uno de los componentes de la cultura. Y ahí es donde hay que buscar el secreto del ‘ornamento sin nombre’ y de su paradójico éxito.<sup>417</sup>

El estudio de Chastel identifica el momento exacto en que el uso del grotesco deja de tener sentido, y esta sustitución es propiciada curio-

<sup>414</sup> André Chastel. *El grotesco*. Trad. Miguel Morán Turina. Madrid: Akal, 2000, p. 55.

<sup>415</sup> *Ídem*.

<sup>416</sup> *Ídem*.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 58.

samente por quien se reconoce como uno de los creadores de la caricatura –de quien ya hablamos en espacios anteriores–, Annibale Carracci, pues en sus obras para el palacio Farnese ofrece “el modelo de un nuevo tipo de decoración potente y en el que nada queda del anterior”.<sup>418</sup>

Así pues, pasamos ahora al género de la plástica, donde identificamos el concepto de realismo grotesco en las cabezas de Leonardo da Vinci (diversos Estudios grotescos), sobre las que Gombrich señala: “representan quizá la faceta menos estudiada de su espíritu infinitamente variado. Sin embargo, se contaron antaño entre sus invenciones más populares”.<sup>419</sup>

Los escritos de Gombrich conducen a reflexionar sobre la manera en que un mismo corpus plástico puede interpretarse de forma distinta en tiempos lejanos; Giorgio Vasari, en *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, interpreta equívocamente dichos grabados de Leonardo al calificarlos como “mero capricho y locura” cuando en realidad, “había pensamiento profundo y método. Como científico, el Leonardo del siglo xix estaba en búsqueda constante de un conocimiento seguro basado en el experimento y la observación, como artista estaba empeñado en una búsqueda incesante de belleza”.<sup>420</sup>

Habla del Leonardo del siglo xix porque es cuando redescubren y descifran sus manuscritos, situación que permite ver la profundidad de sus apuntes, incluidos los de las cabezas grotescas, sobre las que Gombrich considera que el pintor italiano no pretendía hacer un tratado de fisiognómica (los tipos faciales), sino “una ampliación de su repertorio de formas. La necesidad de tal ampliación está arraigada en la situación artística del *Quattrocento*”.<sup>421</sup> Leone Battista Alberti, al ver que los artistas se conformaban con unos pocos estereotipos faciales, los invita a aprovechar la diversidad de la naturaleza cuando les dice: “Verás personas con una nariz protuberante, corcovada; otros tienen las aletas de la nariz aplastadas y vueltas hacia arriba como los monos, [...] y de esta manera examine el pintor todas las cosas”.<sup>422</sup>

Otros ejemplos que podemos abordar sobre el realismo grotesco en

<sup>418</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>419</sup> Ernst H. Gombrich. *El legado de Apeles*. Trad. Antón Dieterich. Madrid: Alianza, 1993, p. 115.

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>422</sup> *Ídem*.

---

la plástica son las obras de Hieronymus van Aken, *El Bosco* (1450(?)-1516), como *El jardín de las delicias* (1480-1490), *Alegoría de la lujuria y la gula*, *Cristo cargando la cruz* (1510 o más). En ellas observamos la influencia de los rostros leonardescos y la representación de figuras fantásticas. Las opiniones de sus estudiosos resultan divergentes: en ocasiones relacionan sus obras con lo diabólico, y en ese sentido tienen conexión con los grotescos renacentistas y en consecuencia les asignan la intención de divertir; en otros casos afirman que su producción plástica tiene que ver con el mundo “prosaico y substancial de la experiencia cotidiana”; sus estudiosos más recientes señalan que su obra tiene significados más profundos y lo han considerado el surrealista del siglo xv, pues señalan que sus imágenes son producto del inconsciente. Otra postura es la de relacionarlo con las prácticas esotéricas de la edad media como la alquimia, la astrología o la brujería. Pero hay quienes proponen que lo que en realidad pretendía el pintor era “exponer las esperanzas y temores” de la edad media que estaba por finalizar.

También en Pieter Brueghel el Viejo (1525(?)-1569) identificamos la misma línea grotesca en obras como *La parábola de los ciegos* (1566) –de la que ya hablamos–, *Boda de aldeanos* (1566), *En Jauja* (1567), *La caída de los ángeles rebeldes* (1562). A Brueghel le tocó vivir la lucha entre calvinistas y católicos, así como los ataques iconoclastas contra las veneradas imágenes de las iglesias católicas. Según sus estudiosos no es posible establecer de parte de quién estaba, aunque si consideramos la prohibición de las imágenes por los calvinistas, podríamos insertar al pintor en la línea de los católicos.

En las obras mencionadas de El Bosco y Brueghel identificamos gráficamente lo que describimos en el capítulo 1, imágenes de un mundo basado en la locura como el que nos propone Erasmo de Rotterdam, o de las historias fantásticas de *Gargantúa y Pantagruel* que años más tarde escribió Rabelais, pues ambos retratan el espíritu carnavalesco, los placeres de la comida, la carne y el vino, al remitirnos claramente a la cultura popular renacentista.

---



El concepto de la sátira se va haciendo espacio en sus diversas manifestaciones artísticas: en lo popular, en la embriaguez, en la locura, en diversos aspectos escatológicos, etc. Así, como hemos visto anteriormente, la temática plasmada por Orozco cuando se inicia en la pintura tiene ese sentido crítico profundo del antecedente desfigurativo, pero ahora le agregamos la tendencia en diversas obras del “realismo grotesco”.

De fechas más cercanas, otro autor en que identificamos la presencia del grotesco es James Ensor (1860-1949), quien aborda el tema desde la perspectiva del simbolismo- expresionista de su época, por medio de sus obras sobre máscaras, marionetas y temas irreverentes como *La entrada de Cristo a Bruselas*.

Ensor trabaja arduamente en el periodo sobre el que George Heard describe claramente los cambios que van suscitándose en “la pintura progresista durante las últimas dos décadas del siglo XIX en donde técnica y expresión se ubicaban dentro del post y anti- impresionismo”,<sup>423</sup> precisando que el uso del término impresionista se extendió hasta 1899 para indicar la adhesión a nuevas tendencias.

Algunas obras en que identificamos el género grotesco son *La entrada de Cristo en Bruselas*<sup>424</sup> (1888), *Ensor y el general Leman discutiendo sobre pintura* (1890), *Autorretrato con máscaras* (1899), *Máscaras escandalizadas* (1883), *La intriga* (1890), *Máscaras singulares* (1892), *La desesperación de Pierrot* (1892), *La muerte y las máscaras* (1897), *Naturaleza muerta en el estudio* (1889), *Esqueleto disputándose un ahorcado* (1891), *Vieja con máscaras* (1889), *Carnaval de Flandes* (1920), mismas que en su momento fueron fuertemente criticadas, como señala George Heard: “las obras de cada uno de ellos [se refiere a Ensor, Munch y Hodler] fueron acogidas, primero, con la antipatía que tan a menudo se saluda la aparición de tendencias progresistas en un ambiente conservador”.<sup>425</sup>

Lo que encontramos en estas obras de Ensor es una nueva tendencia que expresa el resultado de la exploración de su sentimiento individual.

---

<sup>423</sup> George Heard Hamilton. *op. cit.*, p. 77.

<sup>424</sup> No sólo Ensor plasma ese tipo de temas, Maurice Denis, en su obra *María con el niño Jesús y San Juan* (1898), sitúa a la virgen en condiciones totalmente ajenas a las convencionales; ver instancias del vestido, de la ambientación y de la gestualidad.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 123.

---

---

Para ello nos remitimos un poco a su antecedente histórico, en donde el contraste entre la vida de Ensor en la tienda de recuerdos de sus padres en Ostende y su imaginación fantasmagórica no parece plausible, hasta que recordamos que, entre los artículos de la tienda, había conchas, juguetes y máscaras de carnaval que aparecen en sus pinturas. Así, las máscaras se convirtieron en su más profundo disfraz.

La propuesta de Ensor rompe con lo establecido al abordar de forma grotesca, temas que por otra parte podían tratarse de forma académica – recordemos el carácter hiperbólico del género– como lo son las máscaras del carnaval y las marionetas.

Llama nuestra atención la obra *La entrada de Cristo en Bruselas*, que también hoy podríamos calificar como una irreverencia por los siguientes aspectos: primero, al plasmar un hecho falso (visita de Cristo en Bruselas); segundo, al asignarle un papel secundario al personaje supuestamente principal, ya que Cristo prácticamente se pierde entre la multitud; y tercero, al hacer una propuesta de relectura de un Domingo de Ramos convertido en una fiesta socialista.

Lo anterior no resulta extraño, ya que muchos expresionistas reunían en un vocabulario símbolos, anécdotas religiosas y temas o asuntos socialistas, o preocupaciones sociales por los grupos menos favorecidos; tal es el caso de Orozco en México y de Vincent Van Gogh en Europa, por sólo citar dos ejemplos. Sin embargo, lo expresan de maneras diferentes. En el caso de la obra de Ensor que tratamos, contribuye a la desmitificación-remitificación de Cristo, y está ligada con una problemática sobre la secularización de lo religioso que se dio en la época. El autor ve al personaje de Cristo como figura secundaria en un contexto ajeno al de su propia tradición, lo que lo desmitifica; pero al mismo tiempo carga de un sentido religioso un acto político, lo que contribuye a la remitificación de Cristo, transformándolo en participante de una fiesta socialista y a la mitificación del acto político comparado ahí con una anécdota religiosa. Todo este proceso produce un efecto humorístico, que deriva de la complicidad con el espectador sobre el modo en que se observan dos tradiciones culturales distintas que aparecen yuxtapuestas.

---

Además, debemos considerar otros aspectos: para esas fechas, Nietzsche había declarado “Dios ha muerto”, lo que nos permite suponer que a partir de esa expresión se suscitarán infinidad de posturas filosóficas, literarias y plásticas.<sup>426</sup> Heard señala, con respecto a esta obra, que “Ensor expresaba su asco por lo que Mallarme había llamado ‘el enemigo común, el pueblo’ con una profusión de detalles muy flamenca”<sup>427</sup> y destaca que el pintor buscó en los grandes representantes de la imaginación del pasado: “desde el burdo humor de Brueghel hasta la visión de la sociedad regida por sus pasiones de Bosch”. Esto permite ver que la postura de Ensor con respecto a esta obra se encamina a resaltar la cultura popular por medio del filtro del simbolismo; de hecho, se encuentran en su temática distintas obras relativas a las masas.

Otro elemento motivo de nuestro interés en esta obra, que se repite en otras, es la aparición de rostros con máscaras (recordemos la tienda de sus padres en la infancia de Ensor), sobre las que ha corrido mucha tinta en cuanto a su significado y trascendencia. Dentro del mundo de lo cómico, la máscara estará siempre presente. Como señala Heard: “Son, a la vez, una amenaza y una protección. Detrás de la fachada de la personalidad asumida, puede uno permitirse las acciones más vergonzosas. Con máscara, cada uno de nosotros puede sonreír y ser un villano”.<sup>428</sup> El propio Ensor, en una entrevista, las definió como “máscaras dolorosas, escandalizadas, insolentes, crueles y maliciosas”.<sup>429</sup>

Dedicamos parte importante de este apartado al estudio de algunas obras de Ensor, además de la relación de semejanza que tiene con Orozco en algunos puntos, por tres motivos: primero, por su nivel de irreverencia; segundo, por la temática adoptada sobre la máscara –ligada a Dioniso–, que en la mayoría de sus obras son portadas por personajes que parecen títeres o marionetas por la rigidez de sus posturas; y tercero, en cuanto a que su obra guarda una estrecha relación con los análisis de Bergson, Bau-

---

426 Ya hemos mencionado que José Clemente Orozco adopta también una postura crítica con respecto a la imagen convencional del Cristo crucificado, ya que lo expresa destruyendo su cruz en tres ocasiones: un segmento de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (que destruyó, sustituyendo el tema por una visión social- revolucionaria); una obra de caballete y un mural en los Estados Unidos.

427 *Ibidem*, p. 124.

428 *Ibidem*, p. 123.

429 *Ídem*.

---

---

delaire y Bajtin, por estar ligada a la cultura popular, el carnaval y la caricatura, a la que Ensor no era ajeno. De hecho, el mismo Heard señala que “Como crítico social tiene un lugar entre los maestros de la caricatura, y como aquéllos, puede ser acusado por los puristas de la estética de incurrir en los mismos defectos”.<sup>430</sup> Bajtin habla sobre el significado de la máscara: “es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos”.<sup>431</sup> De esta manera, lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras.

¿Está Ensor expresando mediante esos elementos simbólicos tan íntimos de su infancia y anecdóticos de etapas posteriores su inconformidad sobre lo que está viviendo? Creemos que sí, puesto que la forma de abordar el tema es a partir de la exageración de las formas, cuidando más la expresión que los medios, al ridiculizar a los personajes y presentarlos de manera grotesca.

Esta situación nos remite a ciertos recursos utilizados en otras épocas, que dan pistas a la hora de su interpretación como son “las cortinas”, que advierten de la teatralidad del tema y en consecuencia tendremos que buscar un doble mensaje. Así, en el caso de las máscaras, tendremos que identificar lo que está escondido detrás de esa trampa o disfraz del artista.

Vale la pena aclarar que cuando hablamos de caricatura en general; es decir, no en cuanto a la obra que ahora estudiamos de Orozco, que ya precisamos como arte desfigurativo, nos referimos a su sentido estricto, concebida como género visual, porque como género literario (prolongación de una figura hiperbólica), la caricatura y lo caricaturesco aparecen ya en las obras clásicas, particularmente en las comedias griegas, donde ésta se produce no sólo por medio de las palabras (en las descripciones y situaciones satírico grotescas), sino también en la representación del actor, en sus gestos, su entonación, en su voz, pero sobre todo en su máscara.

---

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>431</sup> Mijail Bajtin. *op. cit.* p. 42.

---

Algunos especialistas en la historia de la caricatura afirman que una de las representaciones visuales caricaturescas más antiguas es la que figura en Kylix de Ática que se encuentra en el Museo del Vaticano, en la que se representa a Esopo aprendiendo de una zorra, en ella observamos la notable deformación que se produce en la figura por la desproporción de la cabeza, lo que resulta inusual en el arte figurativo griego, de ahí que se considere totalmente intencional.

Las formas de lo grotesco se manifiestan en todas las expresiones artísticas porque, como hemos visto, requieren un mayor nivel creativo. Llama nuestra atención el que tres premios Nobel de literatura nacidos en el siglo xix se interesaran en alguna etapa de su vida por desarrollar obras literarias o ensayos sobre el estudio de lo cómico, como son Henri Bergson (Premio Nobel 1928), con *La risa* (1899); Luigi Pirandello (Premio Nobel 1934), con *El humorismo* (1908) y André Gide (Premio Nobel 1947), con *Pro-meteo mal encadenado*, cuyos libros fueron prohibidos por la Iglesia.

Cuando nos referimos al término “realismo grotesco”, incluimos en él al grupo de imágenes de la cultura cómica popular en sus diversas manifestaciones. Desde épocas muy antiguas en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos, en el arte preclásico de Grecia y Roma, durante la época clásica de forma marginal –excluido del arte oficial–, en infinidad de miniaturas (máscaras, silenos, demonios de la fecundidad), pintadas en jarrones, en las fiestas carnales, en el drama satírico, se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la edad media y alcanza su epopeya artística en la literatura del renacimiento.

Si consideramos las reflexiones de Bajtin, en cuanto al arte y la literatura, existen prácticamente dos tendencias que reconocemos a partir de los cánones grotesco y clásico.

Hay un aspecto importante que identificamos a partir de la revisión de todos estos textos: la sátira es una constante antropológica y, en ese sentido, es distinta en cada época y en cada localidad, rompe esquemas en ciertos momentos y se ajusta a los modelos aceptados por la sociedad en otros. En ese sentido, Orozco fue más allá que sus contemporáneos, su plástica de tendencia satírico-grotesca, para algunos de tendencia caricaturesca, no es tal, él diferencia perfectamente lo que es caricatura de lo

---

que es “arte”; el simple hecho de su ubicación sobre los muros sería motivo suficiente para reconocerlo.

En cuanto al sentido estricto de “equivalencia” de la caricatura, en el caso de Orozco sólo contamos con la anécdota de las “damas católicas”, pero aun en ese caso específico desconocemos si el muralista tomó datos (bocetos o apuntes) de las censuradoras de La maternidad para plasmarlas en Las fuerzas reaccionarias; en caso contrario, que es lo que a nosotros nos sugiere todo este proceso, el artista plástico a partir de “sujetos colectivos” y de complejas y particulares composiciones simbólicas elabora su programa satírico-grotesco.

En distintos momentos de la historia, el abordar temas relacionados con la sátira o la crítica en imágenes o en letras ha llevado a sus autores a recibir penas pecuniarias y de privación de la libertad, aspecto que nos hace reflexionar sobre la trascendencia de estas expresiones, el poder que implican y la poca tolerancia de algunas autoridades hacia la crítica satírica. Pero, por otra parte, estas expresiones operan en la sociedad como válvulas de escape, a la vez que se constituyen como máscaras que permiten establecer una forma de comunicación entre el creador y el receptor del mensaje, profundizando en su postura crítica a partir de la exageración o la deformación.

---



## 4. PENSAMIENTO TRÁGICO -SATÍRICO

“¡Ay! Existen demasiadas interpretaciones posibles no divinas, que forman parte de esa incógnita, hay demasiadas diabluras, necedades y locura en las interpretaciones, sin hablar de la nuestra, esa interpretación humana, demasiado humana, que ya conocemos...”

Friedrich Nietzsche

### *El cimienta simbolista.*

Es el momento de abordar con mayor detalle la investigación realizada con anterioridad<sup>432</sup> en la que identificamos el aspecto trágico en la obra de Orozco, relacionada estrechamente con el tema que ahora tratamos, particularmente en cuanto a su par opuesto complementario que es la comedia satírica.

Cabe aclarar que posterior a la publicación continuaron surgiendo otros textos que se relacionaban con el tema, por lo cual se incluyen en este apartado esos descubrimientos, sobre todo, porque salió a la luz el resto de los cantos de Nono de Panópolis en *Dionisiacas*<sup>433</sup> y tuvimos acceso a dos textos de Karl Kerényi, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible* y *Eleusis*<sup>434</sup> lo que permitió fortalecer y ampliar las “correspondencias” identificadas en la obra de Orozco, como las diversas máscaras del dios de la tragedia,

---

<sup>432</sup> Sofia Anaya Wittman. *op.cit.*

<sup>433</sup> La edición de los cantos de Nono de Panópolis, titulados *Dionisiacas* por la editorial Gredos, consta de cuatro tomos, el primero de 1995 incluye los cantos I-XII; el segundo de 2001, del XIII-XXIV; el tercero de 2004, del XXV-XXXVI y el cuarto tomo de 2008, incluye del canto XXXVII al XLVIII

<sup>434</sup> Karl Kerényi. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kovacksics. Barcelona: Herder, 1998. y *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2004.



Dioniso. El estudio referido se nutre además de diversos textos: literarios, filosóficos, esotéricos, mitológicos<sup>435</sup> y, sobre todo, de la filosofía nietzscheana; todos ellos fuente vital del simbolismo, conocido en nuestro país como “modernismo”.<sup>436</sup> Dicha actitud o convicción fue asumida, de acuerdo con nuestra propuesta, por José Clemente Orozco, aunque para algunos estudiosos –dada su diversidad expresiva– no es posible hablar de un estilo simbolista, pues, como señala Roxana Velásquez: “Los simbolistas estuvieron unidos, no por un estilo, sino por una convicción: la de la supremacía del arte por encima de todos los demás medios de expresión o de conocimiento”.<sup>437</sup>

A diferencia de otras escuelas, estilos o movimientos, como el cubismo o el impresionismo, en el caso del simbolismo su actitud expresiva anima al espectador a buscar una verdad más allá de la apariencia física de la obra. Lo que Baudelaire reconoce como “correspondencias” en los siguientes términos: “Desde hace tiempo vengo diciendo que el poeta es sumamente inteligente, que es la misma inteligencia, y que la imaginación es la más científica de las facultades, porque sólo ella entiende las analogías universales, o lo que la religión mística llama ‘correspondencias’”.<sup>438</sup> En ese sentido, existe una gran coincidencia con la tantas veces referida definición de Orozco sobre la pintura vista como un poema y, en consecuencia, al pintor como un poeta: “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”.<sup>439</sup> Al hacer esta comparación entre concepciones estéticas pretendemos no sólo destacar las

435 Algunas de las obras consultadas, además de los cuatro volúmenes con los 48 cantos nonianos de *Dionisiacas*, son: *Las bacantes de Eurípides*; *Las metamorfosis de Ovidio (cantos a Orfeo y Dioniso)*; *Himnos órficos, de autor desconocido (un himno a Orfeo y siete a Dioniso)*; *Libros de Hermes Trismegisto*, con introducción de Louis Menard; *Los grandes iniciados de Edouard Shuré*; *Tertium Organum de Ouspensky*; *El secreto masónico de Robert Ambelain y todos los textos de Nietzsche*.

436 Desde 1848 los estudiantes de la Royal Academy de Londres reaccionaron contra la enseñanza “esclerotizada” fundando la Hermandad Prerrafaelista que años después dará lugar en Francia al movimiento simbolista. Los simbolistas fueron creadores que compartieron rasgos metafísicos, religiosos y estéticos; las lecturas de Schopenhauer y los cuestionamientos nietzscheanos sobre concepciones clásicas; se apasionaron por las ciencias ocultas, la magia, los misticismos de extremo Oriente, donde libros como *L'histoire de la magie de Eiphas Lévi*, *Les théories et symboles des alchimistes* de Poisson y *Les grands initiés* de Shuré, ocupan lugares destacados en sus bibliotecas. Ver Gérard-Georges Lemaire. *Simbolismo*. Barcelona: Polígrafa, 1997, p. 6.

437 Roxana Velásquez et al. “Los reflejos del espejo simbolista”, en *El espejo simbolista*. Europa y México 1870-1920. México: CONACULTA, 2005, p. 22.

438 Anna Balakian. *El movimiento simbolista*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 53.

439 Justino Fernández. *Textos de Orozco*. op. cit., p. 60.

similitudes entre los postulados teóricos implícitos en la concepción del arte de los creadores, sino también identificar las afinidades existentes en la concepción artística de Orozco y la de los simbolistas.

El simbolismo inició oficialmente en Francia a partir de la publicación del “Manifiesto simbolista” del poeta Jean Moréas, en *Le Figaro*, el 18 de septiembre de 1886. En el área de la plástica la crudeza de los naturalistas produjo como reacción el simbolismo, siendo “su vocación lo desconocido, lo misterioso, se buscaba aquello oculto detrás de las cosas, detrás de la realidad. El movimiento vislumbra un más allá ajeno que es descifrado vía el símbolo”.<sup>440</sup> En ese sentido era opuesto a la visión científicista del positivismo que primó durante los primeros ochenta años del siglo XIX, como destaca Geneviève Lacambre al retomar el artículo que Albert Auriier publicó en la *Revue encyclopédique* (1892) titulado “Los pintores simbolistas”:

[...] después de haber sostenido que ningún misterio sobreviviría bajo sus lentes y sus escalpelos, por fin se dio cuenta de la vanidad de sus esfuerzos, de la puerilidad de su jactancia. El hombre siempre camina entre los mismos enigmas [...] Por todas partes se reivindica el derecho al sueño, el derecho a los pastos azules, el derecho a la fuga hacia las estrellas, cuya verdad absoluta se niega [...] Se echan de menos los sueños de los verdaderos artistas de antaño y, para decirlo claramente, sus alas. Con riesgo a rompernos la crisma, como el antiguo Ícaro, queremos abandonar el suelo cenagoso donde se atasca la necia presunción de este siglo, bañarnos un poco en el éter, explorar el cielo de las ideas, las esferas de los Símbolos.<sup>441</sup>

El simbolismo en nuestro país está estrechamente ligado con la publicación de la *Revista Moderna* (1898-1911). De sobra resulta identificar las fuentes que demuestran la forma en que los preceptos de la estética simbolista europea están presentes en la crítica mexicana de principios del siglo XX, ya que basta revisar algunos textos de Gómez Robelo, Tablada, Cravioto o Reyes, entre otros tantos autores, para advertirlos.

<sup>440</sup> María Teresa Uriarte et al. Presentación, *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACULTA, 2005, p. 15

<sup>441</sup> Geneviève Lacambre et al. “El simbolismo en Francia y Bélgica”, en *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACULTA, 2005, p. 93.

La evocación de lo invisible a partir de las “correspondencias” baudelaireanas fue fundamental, pues éstas tienen inspiración neoplatónica. Así, en la Academia de San Carlos confluyeron no sólo los preceptos académicos renacentistas, vistos por medio de la lente del neoclasicismo, sino también los “modernistas”.

En el área de la filosofía identificamos ciertos autores y tendencias –como vimos en capítulos anteriores–, principalmente de procedencia antipositivista, promovidos por los jóvenes del Ateneo de la Juventud contemporáneos de Orozco. Martín Quirarte señala que José Vasconcelos se “estremecía” ante los contenidos de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche.<sup>442</sup> Por su parte, Alfonso Reyes refiere que en sus programas de estudios las humanidades entraban gradualmente en decadencia y “Nietzsche nos aconsejaba la vida heroica, pero nos cerraba las fuentes de la caridad”,<sup>443</sup>

Fausto Ramírez –especialista en el modernismo– reconoce la importancia que tuvo el pensamiento nietzscheano en ese contexto: “La renovación interpretativa de figuras y asuntos inspirados en las letras clásicas ya no estuvo restringida preferentemente a su dimensión ‘apolínic’, sino también, y muy particularmente, a la ‘dionisiaca’, en una época imbuida del pensamiento de Nietzsche”,<sup>444</sup> a lo que debemos agregar la manera en que las artes plásticas estuvieron impregnadas profundamente de la literatura.<sup>445</sup>

Y en cuanto al imaginario propiciado por las lecturas de que se nutrieron los artistas mexicanos, afirma que reinterpretaron subjetivamente el “santoral y los símbolos del cristianismo, hasta las exploraciones de los misticismos orientales”, pero lo que más llama nuestra atención se refiere a la recurrencia a las tradiciones del esoterismo al difundir y adoptar “doctrinas teosóficas” y resignificar la masonería.<sup>446</sup> En este aspecto coin-

---

442 Martín Quirarte. *Gabino Barreda, Justo Sierra y el Ateneo de la Juventud*. México: UNAM, 1995, p. 90.

443 Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. “Los simbolistas franceses”, en *Revista Sabia Moderna*. México: 1906, p. 201.

444 Fausto Ramírez et al. “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*, op. cit., p. 49.

445 Podemos incluir también a Gutiérrez Girardot, quien es uno de los más destacados especialistas en el tema y coincide con lo expuesto

446 *Ibidem*, p. 45.

---

---

cide Anna Balakian cuando argumenta: “La ‘rehabilitación de los mitos clásicos’ es tema específico de los simbolistas”,<sup>447</sup> su carácter hermético se convirtió en un “código universal”.

En nuestra propuesta entendemos al simbolismo como un movimiento cultural central, inserto en la modernidad, que se corresponde con el cambio del imaginario de fines del siglo XIX y principios del XX, en el que el arte y la estética son fundamentales. Así lo observamos en la siguiente referencia: “La defensa exacerbada del imaginario artístico, el rechazo de lo imitativo, la pasión por la autonomía del arte, la exaltación de los valores del lenguaje artístico sobre los contenidos, representan un nuevo universo de valores sin el que prácticamente resultaría impensable la modernidad”.<sup>448</sup>

Queden estas referencias sobre el contexto como sustento para demostrar la presencia de influencias en las que coexiste un personaje que deambula entre mitología, esoterismo y la filosofía nietzscheana que es Dioniso.

Dada la naturaleza de los textos que aludimos, es importante aclarar que bajo ninguna circunstancia proponemos que Orozco perteneciera específicamente a una secta, logia o cualquier grupo que tuviera intereses ocultos, puesto que nunca hemos encontrado prueba de ello; lo que proponemos es que la presencia de esos aspectos en el ambiente, enriqueció su obra al manejar múltiples sentidos, ya que, como hemos enunciado, en nuestro país el simbolismo fue para el artista mexicano durante las primeras décadas del siglo XX una alternativa de expresión moderna, adoptada por la insatisfacción que causaba el realismo académico.

---

<sup>447</sup> Anna Balakian. *op. cit.*, pp. 60 y 194, respectivamente.

<sup>448</sup> Ignacio Henares Cuellar *et al.*, “El arte simbolista en España”, en *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACULTA, 2005, p. 67.

---



## *El actor de la esencia orozquiana*

“Hemos perdido el contacto inmediato con las grandes realidades del mundo espiritual –del que forma parte todo aquello que es genuino de la mitología– y es precisamente nuestro cientificismo, siempre presto a intervenir y sobrado de recursos, la causa de esta pérdida”.

*Karl Kerényi*

La identificación de elementos dionisiacos en la obra de Orozco comenzó cuando identificamos el origen y el significado del mural conocido como El hombre de fuego o Los cuatro elementos, localizado en la cúpula del Instituto Cultural Cabañas, el cual resultó correlacionado con otras obras, constituyendo una estructura de continuidad temática que abarca desde los primeros murales de Orozco en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria (1923), hasta los trazos inconclusos de la Unidad Habitacional Miguel Alemán en la ciudad de México (1949). Dicha estructura se sustenta, como señalamos, en Dioniso.

La interpretación constituyó en confrontar las obras plásticas con textos literarios y filosóficos, identificando lo que se conoce como intertextos (Genette), en los que se pueden identificar paralelismos o, en el sentido baudelariano, “correspondencias”. Douglas R. Hofstadter refuerza la importancia de estos procedimientos: “La percepción de un isomorfismo entre dos estructuras ya conocidas, es un avance significativo del conocimiento. La correspondencia entre palabra y símbolo tiene un nombre: interpretación”.<sup>449</sup>

<sup>449</sup> Douglas R. Hofstadter. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Trad. Mario Arnaldo Usabiaga Badizzi y Alejandro López Rousseau. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 57 y ss.

Proponemos a Orozco como un Orfeo,<sup>450</sup> pues al igual que éste declama y toca con su lira, el pintor mexicano crea con su pincel poemas plásticos a Dioniso,<sup>451</sup> exponiendo su sentido simbolista por medio de diversas máscaras.

Recordemos el énfasis que hemos hecho sobre la erudición de Orozco, de ahí esta propuesta de interpretación. Sobre su formación académica rescatamos dos elementos identificados en su producción: la idea de ocultar, enmascarar o velar el sentido real de las obras,<sup>452</sup> así como la elaboración del “programa”, en el que el artista configuraba por medio de complicados elementos simbólicos toda una historia a partir de un grupo de obras. En el caso del muralista, lo que sugerimos es que pintó diversas metamorfosis de Dioniso<sup>453</sup> a lo largo de su producción artística, no sólo en murales fijos en diversos edificios, sino en murales movibles y en obra de caballete.

---

450 Orfeo es hijo de Apolo y Calíope. Fue un hábil tañedor de la lira, al grado que los árboles y las piedras dejaban su lugar, los ríos suspendían su curso y las fieras se juntaban a su alrededor para escucharlo. Cuando no puede recuperar a su esposa Eurídice en su viaje al Hades (inframundo), decide no tener ya ninguna relación con las mujeres y, en consecuencia, las bacantes lo despedazan. Su cabeza cayó por la hendidura de una roca, llegando a una caverna consagrada a Dioniso y dio lugar a misteriosos oráculos. Su lira fue trasladada a los cielos, dando nombre a una constelación. A pesar de que Orfeo es antagonista en cierta medida de Dioniso, este último es venerado por los orfistas, ya que éstos utilizan a Dioniso como elemento purificador y figura central de sus creencias. Para más información ver *Diccionario de la mitología mundial*. Madrid: EDAF, S.A., 2004, p. 270.

451 Dioniso es un personaje mitológico peculiar, es el “dos veces nacido”, con madre distinta y por padre Zeus y un tercero más cuya genealogía es sui géneris (Zagreo, Dioniso y Iaco). En cuanto a su primer nacimiento de su madre Perséfone, Nono señala: “¡Oh, virgen Perséfone! No podrás escapar a esta unión. Estás predestinada a himeneos de dragón. Pues ya acudió Zeus, en sus andanzas; cambió su rostro por el de un novio dragón de agitada cola anhelante; llegó hasta el fondo del oscuro ámbito de la virgen, mientras sacudía sus velludas mandíbulas; y se arrastró bajo el ojo de los dragones, de su misma forma, que custodian la puerta; tras acostarse, besó galantemente el cuerpo de la joven, con boca seductora. Así, a causa de estos himeneos de dragón, el vientre de Perséfone se hinchó de fecunda progenie, y dio a luz a Zagreo”. Zagreo es el nombre órfico de Dioniso. Ver Nono Panópolis. *Dionisíacas*. Cantos I-XII. Trad. David Hernández Manterola y Leandro Manuel Pinkler. Madrid: Gredos, 1995.

El segundo nacimiento de Dioniso es a partir de su madre, la mortal Sêmele, y Zeus, su padre. Sêmele, por recomendación de la celosa Hera –esposa de Zeus–, quien disfrazada de su nana le dice que pida a su amante que se manifieste con toda su grandeza cuando tiene seis meses de gestación. Así que el dios se convierte en rayo fulminando a Sêmele. Zeus extrae el producto húmedo del fuego, como embrión a medio formar; lo saca del seno materno, se corta el muslo y acoge al niño en “vientre macho”, es padre y madre a la vez de Dioniso. La tercera venida de Dioniso corresponde a los misterios de Eleusis con el nombre de Iaco o Yaco. En esta última etapa Dioniso Iaco es hijo de sí mismo y de Aura.

452 Edgar Wind. *Los misterios paganos del renacimiento*. Trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Alianza, 1998, p. 40. Para profundizar en las formas de pensamiento renacentista y su sentido ocultista se pueden consultar: Frances Yates. *Ensayos reunidos I*. Lulio y Bruno. México: FCE, 1990; *Ensayos reunidos III. Ideas e ideales del renacimiento en el norte de Europa*. México: FCE, 2002.

453 Por ejemplo, los temas: *Los cuatro elementos*, *La maternidad (Dioniso niño y sus bacantes)*, *Prometeo*, *La primavera (Dioniso árbol)*, etcétera.

---

En cuanto al conocimiento que en nuestro país se tenía sobre las atractivas y provocadoras características de Dioniso –además por supuesto de la propuesta nietzscheana del par Apolo-Dioniso–, encontramos que es exaltado por el líder del Ateneo de la Juventud, Pedro Henríquez Ureña, en el capítulo “El ideal clásico”, episodio IV de *Iris* (1909), cuando describe el nacimiento de Dionisos, que tiene gran semejanza con algunos cantos de Nono de Panópolis:

Le llamarás Dionisos, porque su ser participará de la brillantez del cielo y de la humedad de la tierra. Le invocarás con muchos nombres: Diti-rambo, Baco, Lisio, Leneo, Basáreo, Eleuterio, Erico, Bromio, Zagreo; y así conmemorarás su doble nacimiento y el don que hará a los mortales, y el entusiasmo de su culto, y los trances de su vida heroica. Porque él dará a los humanos nueva riqueza, causa a la vez de gozo y del mal: el jugo de la vid de purpúreos racimos. Él será libertador de los corazones, animador de los labios, generador de los pensamientos elocuentes, inspirador de pasiones ardorosas y de iras horribles.<sup>454</sup>

Dioniso es el dios de la tragedia, de las mil máscaras, de los muy distintos nombres; quizá el que más se conoce es el de Baco por su relación con la embriaguez. Él pretende la búsqueda de una locura divina, una posesión extática, no estabilidad ni orden. Su cortejo se constituye primordialmente de un carro tirado de panteras, adornado de mirto, pámpanos y hiedra, sus acompañantes son sátiros y bacantes, ménades o ninfas.

Recordemos que la propuesta de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* es la exaltación del delirio dionisiaco, no negando la presencia de lo apolíneo como contraparte y, digamos, elemento opuesto pero complementario. Sin embargo, es el sentir dionisiaco el que tiene mayor peso, pues el filósofo lo correlaciona con lo artístico:

¿Qué significa la oposición de ideas entre apolíneo y dionisiaco que he introducido en la estética, consideradas ambas como categorías de la embriaguez? La embriaguez apolínea produce, ante todo, la irritación que da al ojo la facultad de la visión. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excelencia. Por el contrario, en el estado dionisiaco, todo el

<sup>454</sup> Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos. op. cit.*, pp. 16-17.



sistema emotivo está irritado y amplificado, de suerte que descarga de un golpe todos sus medios de expresión [...] El hombre dionisiaco es incapaz de dejar de comprender una sugestión cualquiera, no deja escapar huella alguna de emoción, posee en el más alto grado el instinto comprensivo y adivinatorio, como posee el más alto grado en el arte de comunicarse con los demás. Sabe revestir todas las formas y todas las emociones; se transforma continuamente.<sup>455</sup>

A su muerte en 1890 los escritos de Nietzsche tuvieron una gran difusión internacional, México no quedó exento a su embrujo idealista.

A pesar de que la obra plástica principal fue la cúpula de Los cuatro elementos del Instituto Cultural Cabañas, la revisión del contexto nos condujo a sus primeros murales en la ENAP en la ciudad de México de 1923, hasta el último mural inconcluso de la Unidad Habitacional Miguel Alemán de 1949. En cuanto a los inicios de la temática dionisiaca, nos concentramos en las obras de corte mitológico-esotérico: *Cristo destruye su cruz*, *Los elementos y la primavera*, *Tzontémoc*, *La lucha del hombre contra la naturaleza* y *La maternidad*.

Recordemos que Orozco trabajó en dos periodos en la ENAP: la primera entre 1923 y 1924 y la segunda en 1926, y que algunos de sus primeros murales fueron sustituidos total o parcialmente durante el segundo periodo. Al respecto, en un escrito fechado el 7 de julio de 1923,<sup>456</sup> Orozco describe los temas que desarrollaría: *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza* y *La virginidad*, compuesto de siete subtemas: la adolescencia, la juventud, la gracia, la belleza, la inteligencia, el genio y la fuerza. Sin embargo, sólo quedan como testigos de su proyecto, los bocetos del tema La juventud, concebido a partir de unas colegialas.

La maternidad, está integrada en primer plano por una mujer desnuda en posición sentada, que tiene cubierta sólo la cabeza con un largo manto, sostiene a un niño también desnudo, que se encuentra de pie sobre las piernas de la mujer y mira con los ojos enfáticamente abiertos. A los pies de estas figuras se encuentra de espaldas al espectador, sentada

---

<sup>455</sup> Friedrich Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa al martillo*. Trad. Pedro González Blanco. México: Editores Mexicanos Unidos, 1993, pp. 86-87.

<sup>456</sup> Jean Charlot. *op. cit.*, pp. 265-266.

---

en el piso, otra mujer desnuda, quien levanta con su mano izquierda, en dirección al niño, un racimo de uvas. En segundo plano, cuatro mujeres vestidas con largas túnicas danzan flotando en torno a la madre y el niño (dos a cada lado).

La lectura que proponemos sobre La maternidad es que contiene los elementos simbólicos que permiten interpretarlo bajo el título de Dioniso niño y sus bacantes.<sup>457</sup> Veamos otro fragmento del texto de Henríquez Ureña, cuando Dionisos recién nacido responde al anuncio de su llegada: “¡Io! Preparad las flautas armoniosas y los resonantes tambores; disponed el culto en las montañas, y ensayad los juegos brillantes, y los cantos de los viñedos, y las danzas ardorosas”.<sup>458</sup> Los elementos que dan sentido a esta obra son el racimo de uvas, las ménades, ninfas o bacantes bailando en torno al niño y su nodriza Ino que lo sostiene. Recordemos que su madre Sémele murió fulminada por el poder de Zeus y su hermana, por instrucción del dios olímpico, cuida al niño por un tiempo. Se identifica además la expresión de los ojos muy abiertos del niño sobre los que Kerényi precisa que son también característicos de Dioniso.

Dioniso niño y sus bacantes tenía relación con el mural contiguo llamado Los elementos y la primavera (destruido), en el que, además del sentido de explosión de vida que implica la primavera, observamos en el primer plano de la composición a una mujer de largos y ondeantes cabellos que lleva en su mano derecha un objeto que nos sugiere ser una granada, fruto distintivo de Deméter,<sup>459</sup> también asociado a Dioniso;<sup>460</sup> su vestimenta tiene terminaciones en cuello, puños y bastilla en forma de hojas. La

457 Ésta es una aportación que hicimos desde 2001.

458 Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos. op. cit.*, p. 17. Vale la pena destacar que en ocasiones el nombre aparece como Io y en otras como Ino, cuya participación en la vida de Dioniso tiene que ver con la furia de Hera, que en una de las versiones sobre la vida de Dioniso refiere que para ocultarlo de la esposa de Zeus, Hermes lo entrega a Atamante y a su esposa Ino y lo visten con ropas femeninas. Hera los vuelve locos cuando descubre el engaño. Zeus lo rescata y lo envía a las ninfas de Nisa y lo disfrazan de cabrito. Ya grande descubre la vid y su utilidad, lo identifica Hera y lo trastorna. Dioniso deambula como loco por Egipto, Siria y África, y Cibeles lo cura iniciándolo en los ritos de su culto. Llega a Tracia, recobra la razón y rescata al país que se había vuelto estéril. De ahí pasa a la India y la conquista, y surge con su cortejo dionisiaco. Regresa a Grecia y establece las bacanales, en donde las mujeres son presa del delirio místico.

459 Deméter es la diosa madre. Diosa griega de la agricultura, nutricia de la tierra verde y joven, del ciclo vivificador de la vida y la muerte. Se le venera como portadora de las estaciones del año. Es la madre de Perséfone.

460 Karl Kerényi. *Eleusis, op. cit.*, pp. 147 y ss. Habla de las asociaciones religiosas de algunos elementos vegetales: “granado, manzano, higuera y vid tenían que ver con Dioniso; granado, almendro y palmera datilera estaban relacionados con Rea”. También la higuera de higos negros se le llamaba “la hermana de la vid”. Y de hecho, Clemente de Alejandría señala que “el granado había surgido de las gotas de sangre de Dioniso”.

correlación entre ambos segmentos plásticos se infiere a partir de otro párrafo de Henríquez Ureña, en el que refiere que Dionisos “Tendrá el poder gemelo al de la venerable Deméter [...] y su espíritu, formado de fuego y de rocío, presidirá a la germinación bullente de la savia”.<sup>461</sup>

Volviendo a la imagen de *La maternidad*, existen otros textos que hablan del niño Dioniso. En los *Himnos órficos*, que al parecer pertenecieron a una comunidad religiosa cuyos iniciados los utilizaban en plegarias, sacrificios, libaciones y quizá en ceremonias secretas, encontramos un himno a Orfeo y siete a Dioniso, por ser el dios fundamental del ritual órfico. En el “Himno XLVI” identificamos la siguiente correspondencia: “Por estas plegarias invoco a Licnito Dioniso, a Nisio florido, ansiado y alegre Baco, amado retoño de las ninfas y de Afrodita, bellamente coronada, que otrora recorriste los bosques danzando con las ninfas graciosas, impulsado por el delirio”.<sup>462</sup>

El mismo pasaje del bebé y las ninfas en la versión de Walter Otto coincide con mayor precisión con el mural orozquiano:

Lo despertaban como liknitos, como niño en la cuna. De modo que acaba de nacer, y aún no había despertado a la conciencia. Eran ninfas, las ninfas de Nisa las que acogen en su seno y cuidan amorosamente del recién nacido Dioniso [...] Al despertar, al levantarse y verle erguirse magnífico, llenará sus corazones de celestial pavor, sus miembros de un frenético deseo de bailar.<sup>463</sup>

Por su parte, en *Dionisiacas*,<sup>464</sup> Nono de Panópolis narra la historia mítica de Dioniso desde su nacimiento hasta su apoteosis. El orden que Nono da a la historia es distinto al de otros autores, pero igualmente encontramos eficacia en las correspondencias, pues Orozco realiza en el segmento plástico una alegoría del pasaje: es Ino, la tía de Dioniso, junto con su nodriza Mistis quienes le muestran simbólicamente la vid al niño. En este episodio, Dioniso es acompañado además de cuatro mujeres que “marchan a la morada de su padre para preguntar cuándo será el surgimiento de la vid”, y son las moiras quienes anuncian “que él será transformado en vid como un don para la humanidad”.

<sup>461</sup> Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos. op. cit.*, p. 17

<sup>462</sup> Porfirio. *Vida de Pitágoras. Himnos órficos*. Madrid: Gredos, 1987, p. 207.

<sup>463</sup> Walter F. Otto. *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela, 1987, p. 64.

<sup>464</sup> Nono de Panópolis. *Dionisiacas. Cantos I-XII. op. cit.*, 26.

Agregamos otra aportación de Otto, quien señala: “Existían las llamadas ‘vides de un día’ que florecían y maduraban en el transcurso de pocas horas coincidiendo con la celebración de la epifanía del dios. Destaca en particular la magnífica vid del Parnaso, a la que las mujeres ofrecían en invierno, sus salvajes danzas a Dioniso tras despertar al niño divino de la cuna”.<sup>465</sup>

Por otra parte, en el “canto XIII,” Nono habla de las coribantes que hallaron al niño “allá donde Ino se lo había confiado a Místide la niñera, la madre de Corimbo”.<sup>466</sup> Al respecto, vale la pena aclarar que ambas: Místide y Corimbo, son personajes de las representaciones dionisiacas, la primera de los misterios y la segunda de los racimos de uvas. Así que desde diversos puntos identificamos el nivel de correspondencia con la imagen oroquiana.

En referencia a *La lucha del hombre contra la naturaleza* (destruido), en el primer plano un hombre ataca con cuchillo en mano a lo que parece ser un gorila al que tiene sometido de espaldas al suelo. En el texto que habla sobre la sabiduría dionisiaca, Nietzsche señala que es “una atrocidad contra la naturaleza, de quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de su aniquilación [...] la sabiduría es una transgresión de la naturaleza”.<sup>467</sup> En este sentido, la interpretación propuesta se sustenta en la alusión constante del propio Nietzsche sobre la tradición apolínea y dionisiaca.

El segundo plano lo constituyen una constelación de estrellas,<sup>468</sup> el esquema de un eclipse y diversas pirámides de tipo egipcio. La temática del eclipse y de las pirámides continúa como telón de fondo en el segmento de Cristo destruye su cruz que veremos más adelante. Con respecto a la constelación, Edouard Shuré señala lo siguiente: “Brillan ellos como estrellas de primera magnitud en el cielo de las almas. Se llaman Krishna, Budha, Zoroastro, Hermes, Moisés, Pitágoras, Jesús y fueron poderosos

<sup>465</sup> Walter F. Otto. *op. cit.*, p. 75.

<sup>466</sup> Nono de Panópolis. *Dionisiacas. Cantos XIII-XXIV*. Trad. David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, 2001, t. II, p. 70

<sup>467</sup> Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. *op. cit.*, p. 91.

<sup>468</sup> Como dato complementario, existen las Híades, que constituyen una constelación cercana a la de Tauro; en la leyenda son unas ninfas nodrizas de Dioniso, a las que Zeus transformó en estrellas. Ver Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. I, *op. cit.*, p. 66.

moldeadores de espíritus, formidables vivificadores de almas, saludables organizadores de Sociedades”.<sup>469</sup> En ese sentido, Zoroastro es Dioniso para los griegos, así como los persas lo llaman Djem. Lo que sugiere que también Dioniso está presente en dicho segmento mural como una estrella más. En sentido estricto, podemos decir que Djem es llamado por los griegos Dionisos o que Dionisos constituye la versión griega de Djem. Sin embargo, el punto que se correlaciona con mayor precisión con ese elemento simbólico se refiere a Perséfone, una de las madres de Dioniso, cuya madre a su vez, Deméter, se encuentra afligida por no saber el futuro de su hija ante diversos pretendientes y pide a Astreo (el astrólogo de los dioses) elaborar la carta astral correspondiente. Astreo realiza sus trazos sobre la esfera zodiacal y encuentra que “la Luna transitaba en plena fase la línea curva de su conjunción, mientras que el Sol se encontraba a mitad de su curso, justo en oposición de ella, [...] Y un puntiagudo cono de oscuridad se arrastraba desde la tierra hacia el aire, en el lugar contrario al Sol; hasta ocultar por completo a la Luna”.<sup>470</sup>

Lo anterior se traduce en un eclipse, que es lo que observamos en ambos segmentos murales de que hablamos. La historia continúa en el texto noniano al describir el destino de Perséfone en su unión con Zeus, dando lugar a Zagreo (Dioniso). Vale la pena aclarar que, según los aspectos astrológicos interpretados por Astreo, “la Luna simboliza en Astrología a la madre y su eclipse denota aflicción”.<sup>471</sup> Así, lo que identificamos en ese segmento es la premonición sobre el nacimiento de Dioniso.

En cuanto a las pirámides orozquianas, en el texto de Nono se habla sobre los ritos del “Dioniso egipcio”, relacionados con el sonido del evohé,<sup>472</sup> versión que se complementa con los señalamientos de Herodoto sobre “el exotismo egipcio de los rituales dionisiacos y la asimilación de estos dios con Osiris”.<sup>473</sup>

469 Edouard Shuré. *Los grandes iniciados*. Trd. A. Laurent. Barcelona: Edicomunicación, p. 16.

470 Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. I, op. cit., pp. 204-205. Otra interpretación sobre este elemento simbólico se puede consultar en Renato González Mello. *La máquina de pintar*. op.cit., p. 103. No lo incluimos porque parte de otros presupuestos esotéricos.

471 *Ibidem*, p. 206.

472 Evohé es un grito de júbilo y furor proferido por las bacantes, su inicio es el balbuceo del bebé. Ver *Dionisiacas*. t. I, op. cit., p. 225.

473 Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. I, op. cit., p. 156.

Toca ahora el turno a otro segmento mural que ya no existe, el tema se conoce como *Tzontémeoc* y sustituyó a Los elementos y la primavera, para en su tercera y última modificación quedar el mural de La trinchera. La obra representa a un hombre cayendo con los brazos por delante empuñando sus manos, en lo que parece ser el centro de una montaña. Su mirada es notoriamente penetrante, al igual que la mirada de Dioniso niño del segmento *La maternidad*.

Tzontémoc es un personaje de la mitología náhuatl que significa “el que cayó de cabeza”,<sup>474</sup> se relaciona estrechamente con Tonatiuh, que representa el nacimiento del sol. Sin embargo, la influencia del influjo nietzscheano, la mitología y el esoterismo y en particular las características del personaje sugieren que la imagen no corresponde a una lectura basada en la mitología náhuatl, pues en la Piedra de Tuxpan, que es la representación más conocida de esta deidad, sus atributos son aspecto feroz, porta máscara sagrada, sus pupilas están dilatadas, usa bezote y gargantilla, aparece con dientes y garras de águila. Estos aspectos iconográficos ponen en duda dicha propuesta de interpretación, ya que son más las diferencias que las semejanzas, siendo las únicas coincidencias que ambos caen de cabeza y la intensidad de sus miradas, pues el personaje de Orozco tiene aspecto fisonómico de modelo griego, con el cabello rubio o castaño y ondulado, su musculatura notoria y los ojos son al parecer de color claro. Lo anterior nos sugiere –si nos enfocamos en el sentido amplio de la interpretación– que pudiera tratarse de una fusión de tradiciones, lo que no fue nada extraño en el arte simbolista-modernista, ni en la plástica ni en la literatura.

Así, nuestra propuesta se sustenta nuevamente en Nietzsche cuando en *Así hablaba Zaratustra* aborda el pasaje en que Zaratustra, después de permanecer diez años en su caverna, sale y se planta frente al sol, que como sabemos es mitológicamente Apolo:

Por eso debo descender yo a las profundidades como lo haces tú por la tarde cuando te hundes detrás de los mares para llevar tu luz a otro lado del mundo, ¡oh astro esplendoroso! Debo desaparecer como tú, acostarme

<sup>474</sup> Cecilio A. Robelo. *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Innovación, 1980, p. 713.

como dicen los hombres hacia los cuales quiero descender.

¡Bendíceme, ojo sereno tú que puedes contemplar sin envidia hasta la dicha que no tiene límites! ¡Mira esta copa que está ansiosa por vaciarse nuevamente! ¡Mira a Zaratustra que quiere recomenzar a ser hombre! Y así se inició el descenso de Zaratustra<sup>475</sup>

Lo que nos sugiere es que Orozco plasma una alegoría del descenso de Apolo, que si bien tiene relación estructural con Tzontémoc en cuanto al relato (Lévi-Strauss), no es así en cuanto a los atributos físicos que describimos. El personaje, desde nuestra perspectiva, es Apolo como astro que mantiene el carácter juvenil y brillante del dios griego, encarnando así la belleza ideal y asimilándose al sol. De esta manera cada uno de los espectadores es transformado en un Zaratustra que observa el descenso del astro.

En cuanto a *Cristo destruye su cruz* –tema que se manifiesta posteriormente en dos ocasiones más en la producción orozquiana–, propone a Cristo vistiendo una túnica que nos sugiere ser blanca –sólo existen fotografías en blanco y negro de los segmentos sustituidos–; el personaje porta un hacha en su mano derecha con la que ha efectuado algunos cortes en el extremo de uno de los postes de la cruz, mientras que con su mano izquierda enciende fuego con una antorcha al extremo opuesto del mismo poste. Los elementos que más interesan del segmento plástico son la cabeza de Cristo rodeada de un nimbo y su mirada, dirigida específicamente hacia el mural de *La maternidad/Dioniso niño y sus bacantes*.

En este caso, Orozco sustituyó la mayor parte del mural por el tema de *La huelga* y dejó de manera aparentemente arbitraria, flotando en el marco de una puerta, el rostro de Cristo con el nimbo. Al respecto, nunca hemos identificado ninguna explicación convincente a esta extraña imagen. Nuestra propuesta se identifica con Dioniso y tiene sustento en el texto nietzscheano *Ecce homo*, donde en el último párrafo del libro el filósofo señala: “¿Se me ha comprendido? Dioniso enfrente del crucificado”.<sup>476</sup>

Por razones espaciales, Dioniso y Cristo no pueden quedar frente a frente, nos referimos al sentido arquitectónico, por lo que deducimos que

<sup>475</sup> Friedrich Nietzsche. *Así hablaba Zaratustra*. op. cit., pp. 37-38.

<sup>476</sup> Friedrich Nietzsche. *Ecce homo*. Trad. Pedro González Blanco. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 160.

la posición se da a partir del gesto de la observación del Cristo al niño Dioniso. Además, debemos considerar la propuesta del especialista en Nono, David Hernández de la Fuente, quien reconoce que existe “un extraño sincretismo” entre Dioniso y Cristo como divinidad redentora y misteriosa.<sup>477</sup> Así que otra posibilidad de correspondencia es que estamos observando un juego de reflejo en un espejo Dioniso niño- Dioniso-Cristo, por ello se encuentran de frente como señala Nietzsche.

Cronológicamente, toca abordar la correlación entre el primer Prometeo orozquiano y Dioniso; sin embargo, como existen obras de diversas fechas que aluden al semidios griego, se incluyen todas las referencias a este tema en la siguiente explicación.

Así, es Nietzsche nuevamente quien da una de las claves para establecer dicha correspondencia: los Prometeos que se identifican en la obra de Orozco son el mural de Pomona College (1931); un grabado a punta seca (1935); el mural de *El Hidalgo* (1937) de la escalera de Palacio de Gobierno del estado de Jalisco, al que reconocemos como el Prometeo mexicano, y tres obras de caballete de pequeño formato, idénticas estructuralmente, con variantes en cuanto a su cromatismo (1944).

Con respecto a este tema, identificamos diversas referencias: por un lado, el efecto dionisiaco de la acción ejemplar de Prometeo al sacrificarse por los hombres: “Por causa de su amor titánico a los hombres tuvo Prometeo que ser desgarrado por los buitres, en razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge [...] ‘Titánico’ y ‘bárbaro’ pareciale al griego apolíneo también el efecto producido por lo dionisiaco. [...] ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso!”<sup>478</sup>

Recordemos que Dioniso es el dios de las máscaras y de las transformaciones.<sup>479</sup> Nietzsche señala como “tradición irrefutable” que la tragedia griega tenía como objetivo evidenciar el sufrimiento de Dioniso, por ello: “Todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son

477 Ver, “Introducción”, Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. II, op. cit., p. 16.

478 Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. op.cit., pp. 58-59.

479 Además de este tipo de enmascaramientos (Prometeo/Dioniso), en el “canto” XL, Nono habla del valeroso Deriades que, sin embargo, se declara incapaz de combatir a Dioniso por su manera de atacar, pues adopta forma de diversos animales o cosas, por ejemplo: llamas, agua, león, árbol, pantera, fuego errante, león, jabalí y oso. Ver, Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. Trad. David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, 2008, t. IV, p. 123. Deriades es un rey hindú y máximo antagonista de Dioniso.



tan sólo máscaras de aquel héroe originario”.<sup>480</sup> Así, una máscara más de Dioniso es Prometeo.

Lo anterior no debe resultar extraño, pues el propio Nono habla del tercer Dioniso, conocido como Dioniso Iaco, sobre el cual señala que “había una estatua suya en Atenas sosteniendo su antorcha de los misterios. Era llevado en procesión a Eleusis”.<sup>481</sup> Asimismo, en otro de los cantos, Iris le dice a su hijo Sueño: “Un solo mortal me avergüenza a mí y a mi hijo, pues Baco mantiene encendida una antorcha portabrillo de místicos destellos durante la noche entera y con ello me humilla y al quedarse en vela te zahiere a ti”.<sup>482</sup> La interpretación de Orozco es magistral, pues convierte en antorcha la propia carne de Prometeo/Dioniso/ Baco, que arde en un acto heroico-trágico en su lucha por entregar el conocimiento a los hombres e iniciarlos en sus misterios.

En el caso del *Hidalgo*, el Prometeo mexicano portador de la antorcha libertadora, encontramos referencias a lo que denominamos la actuación de su “coro”, es decir, todos los personajes de talla menor al héroe que actúan a sus pies. En los cantos dionisiacos de Nono existen múltiples relatos sobre luchas intestinas, he aquí una muestra: “Había, empero, muchos cadáveres recién masacrados que ni caían de bruces ni yacían tendidos sobre la espalda en la llanura, sino que, tras morir, se quedaban inmóviles de pie sobre el suelo. Semejantes en todo a un guerrero en pleno combate”.<sup>483</sup>

Pasamos ahora a *Catharsis* (1934), obra localizada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, realizada al regreso del muralista de los Estados Unidos, después de una larga estancia de casi siete años. *Catharsis*, de acuerdo con nuestra propuesta, evoca el efecto dionisiaco, como señala Marcel Detienne: “Cuando más se desencadena la locura, mayor es el lugar para la catarsis. Dioniso conoce íntimamente una y otra”.<sup>484</sup> Sobre el mismo tema, Nietzsche establece “la tragedia como arte supremo. Aquella descarga patológica, la catharsis de Aristóteles, de la que los filósofos no saben bien si han de ponerla entre fenómenos médicos o entre morales

480 Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. op. cit., p. 96.

481 Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. IV, op. cit., p. 342.

482 Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. Trad. David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, 2004, t. III, p. 182.

483 *Ibidem*, p. 122.

484 Marcel Detienne. *Dioniso a cielo abierto*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1986, p. 48.

[...] lo más patético puede ser realmente tan solo un juego estético”.<sup>485</sup>

La conjunción de elementos simbólicos ahí plasmados es desgarradora: las grotescas prostitutas, el armamento, los acuchillados, todo ardiendo con el fuego como telón de fondo; sin embargo, no es más que un “juego estético”, producto de la genialidad del muralista.

La cúpula del Instituto Cultural Cabañas –como señalamos– es conocida comúnmente como *El hombre de fuego* (1937), pero podemos identificar en el mural a cuatro personajes que representan a cada uno de los elementos. La tierra y el agua, indisolublemente unidas, destacando el agua,<sup>486</sup> cuyo personaje es un hombre barbado recostado sobre la tierra, elemento que no tiene rostro porque al ser nuestro soporte, nuestro medio, pasa inadvertida; el viento<sup>487</sup> se aprecia en el hombre cuya cabellera vuela formando un pico hacia atrás, evocando así la fuerza de dicho elemento; y, por último, el personaje más conocido, el hombre en llamas. Así, parecería que no existe relación directa entre esta obra y nuestras máscaras dionisiacas; no obstante, Dioniso es hijo del fuego, es decir, de Zeus fulminante. Kerényi, retomando a Luciano, confirma que “el fuego es un arma dionisiaca”, las bacantes son capaces de llevarlo sobre sus cabezas.<sup>488</sup> Mientras que Nietzsche permite cerrar el círculo cuando señala:

El único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe de lucha, y, por así decirlo aparece preso en la red de la voluntad individual. [...] Aquel héroe es Dioniso sufriente de los misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que ritos maravillosos cuentan que, siendo niño fue despedazado por los titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo, con lo que se sugiere que este despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de conside-

485 Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. op. cit., p. 176.

486 No cabe duda de que se trata del elemento agua, ya que Orozco rinde un homenaje al amigo y líder de los tiempos revolucionarios Gerardo Murillo, “Dr. Atl” (agua en náhuatl). Aspecto que se puede corroborar al contrastar una fotografía del pintor tapatío y el mural de Orozco.

487 En cuanto a este personaje, tomamos la sugerencia de Carmen Vidaurre Arenas, con quien coincidimos plenamente de que se trata del pintor Xavier Guerrero.

488 Karl Kerényi. *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. op. cit., p. 66.

rar, por tanto, el estado de individuación como la fuente primordial de todo sufrimiento.<sup>489</sup>

Este aspecto se refuerza con una referencia identificada en el canto VII de Nono cuando describe el momento en que Eros colabora en la fecundación de Sémele por Zeus, dando lugar al nacimiento de Dioniso: “¡Inmediatamente Eros, labriego del amor, fecundó el mundo silvestre con el fruto que vuelve a renacer de la siempre fluyente vida, tras colocar el esperma fecundo del varón en el surco de la hembra. Y la Naturaleza que nutre a su prole echó raíces: al mezclar con la tierra, el fuego y el agua combinada con aire, modeló un retoño humano compuesto de cuatro ligamentos”.<sup>490</sup>

Así, Dioniso está relacionado estrechamente con los cuatro elementos, pues la armonía del cosmos descansa en su constante unión; con ellos, la naturaleza ha creado el mundo primigenio. Esta interpretación se aplica en el mismo tema Los elementos desarrollado por Orozco en los primeros segmentos murales destruidos de la Escuela Nacional Preparatoria.

Así también pinta una máscara más de Dioniso en Alegoría de México (1940), que llevó a cabo por invitación del general Lázaro Cárdenas en la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan, Michoacán. Los murales en este recinto tienen características peculiares con respecto al resto de su producción; nos referimos a que salvo el ábside –del que hablamos a continuación–, el resto está pintado en blanco y negro con unos pequeños y asilados detalles en rojo. El pintor nuevamente asume una metamorfosis más de Dioniso, en donde encubre lo mitológico por medio de un disfraz nacionalista.

La obra muestra, en primer plano, a una mujer montada al estilo escaramuza charra en un manto rojo sobre un leopardo o jaguar<sup>491</sup> que ca-

---

489 *Ibidem*, p. 97. Además, Nono asocia por vez primera el nombre de Zagreo con la llamada “pasión de Dioniso”, que es el descuartizamiento de Dioniso por los titanes. Como curiosidad, llama nuestra atención la semejanza que existe en la descripción que hace Nono de Eros cuando flecha a Dioniso por el amor de Béroé. “Y él obedeció sus órdenes. Con sandalias prestas, el ardiente Eros, como agitase incansable los pies, veloz como el viento, rasgó el aire con alado talón, elevado entre las nubes llevando su arco llameante. Su propia aljaba, que le colgaba del hombro, estaba llena de dulce fuego. Como cuando una estrella se extiende recta como rauda caminante a través del éter sin nubes en centelleante extensión [...] araña el lomo del firmamento con el rastro trasero de sus llamas...”. Ver Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. IV, *op. cit.*, p. 71.

490 Nono de Panópolis. *Dionisiacas*. t. I, *op. cit.*, p. 221.

491 Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet. *Mito y culto en la Grecia antigua II*. Trad. Ana Iriarte. Madrid: Taurus, 1989, p. 251.

---

mina entre plantas de nopal. En segundo plano, un águila es estrangulada por una serpiente; sobre sus cabezas salta, en señal de ataque, otro felino igual. Al lado de estos elementos atestiguan los hechos tres mujeres enmascaradas que portan coronas en sus cabezas y rifles en sus manos en posición de descanso frente a ellas. Al fondo de las siluetas se encuentra la imagen de nuestra bandera tricolor, cuyo escudo lo conforman el águila, la serpiente y el felino que ya describimos.

¿Y por qué no habíamos de creer que se trata de una alegoría de México? En Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet encontramos una primera pista sobre una más de las manifestaciones de Dioniso:

Esta constante imbricación del Dioniso de la religión cívica –el dios del culto oficial– y del Dioniso de la representación trágica –el dios maestro de la ilusión teatral– queda subrayada desde un principio por la dualidad o el desdoblamiento escénico de Dioniso: se presenta como dios en el *theologeion* y como el extranjero lidio ‘con aspecto de mujer’ en la escena, uno y otro vestidos con el mismo ropaje, moviendo la misma máscara, indiscernibles y sin embargo distintos.<sup>492</sup>

Y el especialista en Dioniso, Nono, confirma lo anterior cuando habla de Dioniso mujer conocido como Lieo: “Pero, en parte también, con falsa traza femenina, se mostraba entre vestidos al igual que una muchacha de túnica azafrañada, y para desviar la atención de la envidiosa Hera, imitaba con los labios llenos de ecos la voz femenil”.<sup>493</sup>

Recordemos que dentro del cortejo dionisiaco el dios monta sobre un gran felino y que el manto escarlata forma parte de sus atributos; el águila y la serpiente aparecen referidas en el “canto V” de Nono cuando

492 Existe un uso según la época de las distintas especies felinas que se asocian con Dioniso. Según Walter Otto: “La pantera aparece, como se sabe, en descripciones pertenecientes a una época posterior como animal favorito de Dioniso [...] Se dice de ella que salta con la elegancia y ligereza de una bacante, y que por eso el dios le otorga su predilección”. Aspecto que aclara cuando señala: “Desde los tiempos de Augusto, los autores romanos gustan de citar al lince, siguiendo desde luego la tradición griega, como animal dionisiaco. Este animal se daba en Grecia desde tiempos remotos, subsistiendo incluso en nuestros días. La pantera o leopardo, y el lince, a los que se añade también el tigre en la tradición literaria romana, tienen precisamente en común lo que sugiere su comparación con la esencia y la actuación de las Ménades en más de un sentido”. Ver, F. Walter Otto, *op. cit.*, pp. 84-85.

493 Panópolis, Nono de, *Dionisiacas*, t. II, p. 102. Sobre el particular, Hernández de la Fuente refiere que “todos los enemigos de Dioniso se burlan de él en esos términos poniendo en duda su divinidad, llamándole afeminado”. Ver nota 64, p. 35, t. II.

señala que Maya (Hermes) fabricó un collar con la forma de una serpiente anfisbena, enroscada en un águila.<sup>494</sup> El águila y la serpiente, además de ser parte de nuestro escudo nacional, son las mascotas del Zaratustra de Nietzsche.

Las tres mujeres representan a la tragedia dionisiaca, pero ahora a la mexicana, con rifles en lugar de espadas. Los nopales y los colores de la bandera son sólo trampas para “atrapar pajarillos incautos”, como diría Nietzsche; aunque también podemos notar en ello la nacionalización de lo internacional, que fue otro fenómeno característico del movimiento simbolista-modernista, según ha observado Gutiérrez Girardot.

Por otra parte, existe también un “Dioniso árbol”, conocido bajo el nombre de “Dendrites”, del cual Plutarco afirma que se veneraba en casi toda Grecia.<sup>495</sup> Esta máscara dionisiaca está claramente expresada en el mural movable conocido como *La primavera* (1945), en donde observamos a dos hombres estructurados a partir de hojas que nos remiten al mirto –planta representativa de Dioniso, al igual que la vid y la hiedra–; y una mano empuñando una planta de similares características. Los elementos descritos sugieren que es un homenaje secreto al dios griego a partir de su alegorización. Lo mismo sucede con una obra realizada el año anterior que erróneamente lleva el título de *Las coles* (1944),<sup>496</sup> cuya composición se conforma de una mesa, sobre la cual vemos tres agrupaciones con los tres tipos de hojas que representan a Dioniso: hiedra, vid y mirto, que no tienen nada que ver con la forma ni las características de una col. Así que no nos queda más que aceptar que esta naturaleza muerta es una muestra más de la inclinación de Orozco por representar, en este caso, los elementos vegetales dionisiacos.

En 1945 hacen un encargo a Orozco para realizar un mural movable con el propósito de decorar un restaurante. El tema adoptado: *La buena vida*, de acuerdo con nuestra propuesta, es una Alegoría de Baco por los elementos que remiten al desenfreno: la fiesta, el vino, la buena comida, el pintor y sus modelos, etcétera.

---

494 Panópolis, Nono de, *Dionisiacas*, t. I, p. 175.

495 Walter F. Otto. *op. cit.*, p. 68.

496 Así aparece titulada en el *Catálogo de la Exposición nacional de homenaje a José Clemente Orozco con motivo del XXX aniversario de su fallecimiento*.

---

Existe una versión de lo que para nosotros es un Dioniso indígena; nos referimos al *Desmembrado* (1947) que nos refiere también a los sufrimientos de Zagreo al ser despedazado por los titanes.

Nuestro recorrido culmina con el mismo tema con que inició Orozco, *La primavera* (1949), mural al aire libre ubicado en la Unidad Habitacional Miguel Alemán de la ciudad de México, el cual quedó sólo en los trazos cuando la muerte sorprendió al pintor. Su hijo señala que “pretendía simbolizar la primavera en una mujer en reposo totalmente verde, cual si fuera ella misma la fuente y origen de toda vegetación”.<sup>497</sup> Dicho tema nos lleva a las referencias sobre Deméter que plantemos al inicio de las interpretaciones.

En nuestra opinión para Orozco, la mitología, el esoterismo y Nietzsche, condensadas en Dioniso, dejaron una huella indeleble en toda su obra, no sólo en cuanto al personaje se refiere, sino en relación con el sentido dionisiaco; es decir, la exaltación de los hechos con los rasgos de genialidad que caracterizan al muralista jalisciense.

Walter Otto esclarece este punto:

La locura llamada Dioniso no es una enfermedad, ni degradación de la vida, es el elemento que acompaña su grado máximo de salud, la tormenta que estalla en su interior cuando madura y sale de sí. Es la locura del regazo materno, en el que habita toda fuerza creadora, la que introduce el caos en las vidas ordenadas, la que inspira la beatitud primigenia y el dolor primero, y en ambos casos el salvajismo originario del Ser.<sup>498</sup>

La adopción de los preceptos dionisiacos (mutaciones del personaje, efecto dionisiaco a partir de la sátira y la tragedia) por parte de Orozco tienen su origen en dos aspectos de igual alcance: primero, el conocimiento que sobre mitología tuvo durante su formación académica tanto en forma plástica como literaria, que para sus contemporáneos podría obedecer simplemente a la “moda”, mientras que para el pintor jalisciense, trasciende de manera determinante por ser un medio que evidencia las debilidades y fortalezas de la esencia humana, aspecto que se refuerza con su inclina-

<sup>497</sup> Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 585.

<sup>498</sup> Walter F. Otto. *op. cit.*, p. 107.

ción hacia el simbolismo y las influencias esotéricas relacionadas con dicho movimiento; en segundo término, la forma de romper con lo racional apolíneo, es decir, lo equilibradamente bello que se imponía como norma en el estilo neoclásico.

Por otra parte, en este caso, en el que en la temática se identifica la influencia mitológica, las correspondencias o intertextos filosófico-plásticos obedecen a la yuxtaposición o variantes del mismo mito dionisiaco, pero siempre se reconocerá la estructura del mitema;<sup>499</sup> así que en el caso de la pintura, las adecuaciones o ajustes a las composiciones obedecen a cuestiones estéticas, reforzadas por el interés en disfrazar el sentido oculto de los temas, tanto a partir de la mezcla de diversos pasajes del mito, como en cuanto al corpus total del mismo que es lo que observamos en la estructura trágica de Dioniso propuesta por Orozco.

---

<sup>499</sup> Que es la porción más reconocida del mito

---

## El Dioniso trágico-satírico de Orozco

“El intelecto puro busca la verdad, el gusto nos muestra la belleza, y el sentido moral nos enseña el deber”.

Charles Baudelaire

¿Por qué son tan importantes las referencias a Dioniso en el ámbito de lo trágico-satírico? Karl Kerényi da la pauta para asimilarlo cuando afirma que “Dionisios comprende toda la provincia de lo cómico”<sup>500</sup> y en el “Prólogo” a su texto refiere: “Ningún otro dios de los griegos se encuentra tan presente en los monumentos y la naturaleza de Grecia y de Italia [...] Casi puede hablarse de la omnipresencia del elemento dionisiaco”.<sup>501</sup> Como ejemplo de lo anterior, en los cantos de Nono de Panópolis incluidos en *Dionisiacas*, se identifican muchos elementos satíricos.

Los estudios de Kerényi<sup>502</sup>, aportan valiosa información pues nos permiten cerrar el círculo al comprobar no sólo que existe en la producción artística de Orozco una estructura cómico-satírica complementaria a la

500 Karl Kerényi. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible. op. cit.*, p. 200.

501 *Ibidem*, pp. 9-10

502 Dentro de las aportaciones agregadas de Kerényi, puede mencionarse, que se constituyen como un estudio de alcance científico en la medida que se sustenta, además de la revisión de los textos clásicos, en la revisión arqueológica de infinidad de figuras, en su mayoría piezas de cerámica y murales, localizados en diversos templos y museos del mundo. Se opone en ocasiones a las propuestas de su reconocido antecesor Walter F. Otto con *Dionisios: mito y culto* (1933), y complementa aspectos en los que Nietzsche a su parecer se quedó corto: “Otto veía en Dionisios la “locura creativa”, el fundamento irracional del mundo, y estaba doblemente influido por Nietzsche: por su filosofía dionisiaca y por su trágico destino, el cual sin embargo, enseñaba que la locura siempre exige un diagnóstico preciso. Otto nunca consiguió frente al fenómeno Nietzsche la distancia necesaria que le permitiera reconocer las pruebas inconscientes de una patología, tales como la extraña obsesión de Nietzsche por Ariadna, menos aun tomó conciencia de las limitaciones inherentes a su propia reacción a ese fenómeno antiguo: es decir, no comprendió el rasgo erótico básico de lo dionisiaco”. Ver, Karl Kerényi. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible, op. cit.*, p. 10. Otro de los aspectos en que manifiesta su desacuerdo con Nietzsche se refiere a la relación de la tragedia con el sufrimiento dionisiaco, ya que para Kerényi lo que representa primordialmente a Dionisios es lo que denomina zoé, que no es propiamente la vida sino la no-muerte, ligada estrechamente al erotismo: “Según Nietzsche, es un hecho incuestionable que el único tema de la tragedia griega en su forma más antigua eran los sufrimientos de Dionisios y que este dios fue durante mucho tiempo el único héroe teatral”. *Ibidem* p. 224.



trágica que describimos al inicio del presente capítulo, sino que es nuevamente Dioniso quien se ostenta como elemento rector en el nacimiento de la comedia satírica.

Un autor más coincide con la propuesta anterior cuando afirma que “los orígenes de la comedia y también de la tragedia se remontan al culto a Dionisos. Cabe suponer que la primera es la que tiene raíces dionisiacas más profundas”.<sup>503</sup> La presencia del dios provoca la transgresión de todos los límites, transformando a sus seguidores en híbridos grotescos de humanos y animales.<sup>504</sup>

Es ése el sentir dionisiaco que identificamos en la obra de Orozco, la transgresión del canon clásico esperado para una “obra mural”: a partir de la desfiguración grotesca de los personajes, el rompimiento del esquema académico sobre el manejo de las alegorías, la crítica social puesta en evidencia a partir de la función satírica, aspectos que, al insertarse inesperadamente en esa forma de expresión plástica destinada a la monumentalidad, generaron gradualmente una nueva forma de comunicación con el espectador.

Por otra parte, Dioniso también se relaciona con el carnaval: “Los siete meses de Dionisos en el vientre materno, en cambio, se atienen a unas dimensiones humanas. No sólo desempeñan un papel en la literatura, sino que forman parte de la tradición, que las conservó en el folklore griego moderno, concretamente en un acto de carnaval”.<sup>505</sup> Al respecto, existieron dos tipos de festividades relativas a Dioniso: las del pueblo campesino de Ática, llamadas “Dionisias rurales”, opuestas a las “Grandes Dionisias”, consideradas urbanas. Estas últimas repercutieron en el campo, dando lugar a la construcción de teatros. Mientras que las “Dionisias rurales, eran una prolongada celebración previa del nacimiento de Dionisos. [...] No sólo se anunciaba el nacimiento de Dionisos, sino también el nacimiento de la comedia”.<sup>506</sup>

---

503 Peter Berger. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Trad. Mireia Bofill. Barcelona: Kairós, 1998, p. 45.

504 *Ibidem*, p. 46

505 Karl Kerényi. *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. *op. cit.*, p. 205. De acuerdo con los cálculos de la antigüedad, el embarazo requería de diez meses lunares.

506 *Ibidem*, p. 206. Es importante señalar que el carnaval se constituyó en el sucesor de los festejos dionisiacos

---

Al respecto, recordemos la referencia expuesta en otro apartado, en donde destacamos la frase de Orozco: “La revolución para mí fue el más alegre y divertido de los carnavales”.<sup>507</sup> Así, cuando observamos algunas obras de la producción orozquiana referente al tema revolucionario, se ponen en evidencia las dos tendencias: la satírica en dibujos como *Baile aristocrático* y *La cucaracha I* y la trágica en *El reaccionario*, *Heridos* y *La batalla*.

Como vimos en el primer capítulo, antes de su consagración como forma dramática independiente, la comedia estaba integrada a las obras teatrales trágicas, se designaba como una “pieza satírica, al estilo dionisiaco”, incluyéndose al final a modo de postludio. De hecho, Antonio Escohotado señala que en la comedia antigua –que culmina con Aristófanes– las representaciones consistían en “una sucesión de episodios breves” que tocaban con “ferocidad satírica y verbo a veces soez los asuntos considerados intocables sin máxima reverencia”;<sup>508</sup> pero sobre todo destaca que la trama dramática era incipiente. Por ello insistimos en la importancia que tuvo desde sus orígenes el sentido cómico-satírico; una de cuyas funciones consistía en proporcionar desahogo ante la seriedad de la tragedia propiciando que los espectadores regresaran a sus casas con una actitud más positiva. Así, la utilidad de estas representaciones no sólo era de crítica social, sino también psicológica. Tales aspectos nos remiten a la sensación que provoca observar las variantes temáticas de Orozco en el conjunto de la ENAP; es decir, a partir de la particular propuesta estética del muralista se generan en el espectador diversos estados anímicos dependiendo del tema (revolucionario, histórico o crítico) y de la forma expresiva (clásica académica o desfigurativa).

Volviendo a las reflexiones de Kerényi, la trascendencia que Dioniso tuvo en la conformación de lo trágico-satírico no ha sido del todo reconocida, pues son pocos los autores que han logrado rastrear esas raíces. Al respecto, proponemos que Orozco es uno de ellos, ya que plásticamente adopta esta idea otorgándole un sitio especial en su actividad artística.

---

507 José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 32.

508 Antonio Escohotado, *El espíritu de la comedia*. Barcelona: Anagrama, 1991, p. 14.

---



## *La sátira en todas partes*

“O la religión reencuentra lo trágico en sí misma y así misma en lo trágico o se vuelve cómica, desesperada- mente cómica”.

*Kierkegaard*

“El artista maduro, como el científico, ha liberado su inteligencia de deseos subjetivos y esperanza, para que así su percepción del mundo sea clara y cabal; exenta de pequeñeces como el prejuicio, hábito o temor. Cada uno trabaja para descubrir la oculta estructura bajo las superficies terrestres; cada uno confirma con el intelecto, el conocimiento descubrible solamente a través de la imaginación intuitiva”.

*James D. Egleson*

Si bien en el caso del aspecto trágico-dionisiaco identificamos un nivel de intertextualidad claramente definido, como si en efecto Orozco tomara dictado de los autores referidos para realizar el “programa” plástico respectivo; en el caso del efecto satírico-dionisiaco no tiene igual punto de contacto. Es decir, no existen frases precisas para correlacionar la imagen con el texto, pues lo satírico opera en el sentido amplio que atribuimos al término como resultado de la categorización efectuada. De esta manera, el reconocimiento de algunas obras de Orozco que veremos a continuación con fecha de ejecución posterior a los murales en la ENAP (murales, obra gráfica, acuarelas y obra de caballete) transmiten en general el efecto satírico. Algunas de esas obras se equilibra el sentir trágico a partir del satírico.

---

Es importante aclarar en este punto que dejamos fuera del siguiente recorrido la producción caricaturesca de Orozco, pues es un medio de comunicación que tiene delimitada su intención, función, destinatarios y, sobre todo, el medio de difusión en que se inscribe y circula, que es distinto al de la obra artística.

Insistimos además en la peculiaridad del caso orozquiano en cuanto a la presencia de una estructura de *continuum* a lo largo de su producción plástica, a diferencia de algunos de sus contemporáneos (Rivera, Siqueiros, Montenegro, Dr. Atl), en cuya obra –si bien no la hemos estudiado con la profundidad de la de Orozco– no detectamos la intención de una línea de continuidad temática.

Cronológicamente en cuanto a la obra mural se refiere, es en la Biblioteca Baker de Dartmouth College (1932-1934) en Hanover, New Hampshire, Estados Unidos, donde encontramos muestras de su sátira, particularmente en tres segmentos del conjunto conocido como *Civilización americana*. Nos referimos a *Hispanoamérica o Civilización latinoamericana*, *La ciencia o Los dioses del mundo moderno* y *Cristo destruye su cruz*, obras sobre las que el propio Orozco señaló lo siguiente: “Estas serán las paredes de mi mejor mural, mi épica de América”,<sup>509</sup> pues, según describe Laurance Hurlburt, el pintor realmente se sentía embriagado por los casi 400 metros cuadrados en los que trabajaría (45.75 de largo por ocho de ancho) llamándolos “los muros de mis sueños”.<sup>510</sup>

El proyecto fue financiado por la señora Rockefeller. La temática marca un desencanto con respecto a las “optimistas” obras anteriores llevadas a cabo en los Estados Unidos (*El Prometeo* del Pomona College, 1930 y *La gran fraternidad universal*, 1930-1931, en la New School for Social Research), pues en Dartmouth College ilustra “la destrucción total de lo que consideraba como la despreciablemente corrupta naturaleza de la civilización contemporánea”.<sup>511</sup> Esta propuesta plástica no fue bien aceptada por el sector de los egresados, particularmente quienes tenían vínculos con el sector financiero de Boston, pues expresaron su descontento por

---

<sup>509</sup> Laurance P. Hurlburt. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*. México: Promexa, 1989, p. 58.

<sup>510</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 58.

---

---

medio de una carta en que, si bien reconocen el estilo expresionista de Orozco, objetan el “modernismo” y la “crudeza” de la obra y solicitan un cambio en la temática que propicie “placer y satisfacción a los sentidos”.<sup>512</sup>

En el segmento denominado *Hispanoamérica o Civilización latinoamericana* observamos a un triste Emiliano Zapata de pie, acompañado de tenebrosos militares cargados de medallas y de otros personajes masculinos enmascarados, uno de los militares con la acción de apuñalar a Zapata por la espalda. Dos avorazados capitalistas a sus pies devoran con ojos y boca un botín de monedas de oro. Al fondo, escombros de construcciones antiguas y edificios modernos abandonados y destruidos. El efecto satírico se logra al poner en evidencia la corrupción del sector militar y el vacío de las edificaciones modernas al ignorar y destruir la cultura clásica.

En cuanto a *La ciencia o Los dioses del mundo moderno*, el escenario se conforma por seis esqueletos que ostentan vestimentas de alto prestigio académico (togas y distintivos), que inmutables asisten al parto de la ciencia conformada a partir de un esqueleto rodeado de libros y capelos de laboratorio con fetos de esqueleto. Tanto el partero como el recién nacido son también esqueletos. El fondo de la escena es el fuego característico de Orozco. En este caso, la severa crítica al mundo moderno se expresa de forma dramática y a la vez satírica al enfatizar la ausencia de vida tanto del entorno académico como de la propia ciencia y sus productos.

*Cristo destruye su cruz*, es una nueva versión del mural destruido en la ENAP que abordamos con anterioridad. En este caso tiene semejanza compositiva con el segmento El basurero social al constituirse por un montículo triangular de desechos, aunque en este caso los elementos simbólicos se relacionan con equipo y accesorios de guerra (tanques, cañones, rifles, cuchillos). Destacan en el conjunto, por el contraste con los grises del armamento, los restos de una columna clásica (con apariencia de cantera rosa) y de una escultura mutilada de la religión asiática (amarilla con contorno verde). En el primer plano del segmento destaca el Cristo rebelde y descarnado y la cruz que ha derrumbado con el hacha que porta en su mano derecha. En esta acción transgresora de Orozco con respecto al imaginario que por siglos se ha desarrollado sobre la crucifixión, iden-

---

<sup>512</sup> Ídem.

---

tificamos también una intención de satirización, pues si bien no existe un efecto grotesco en el sentido de deformación de los rasgos del personaje, sí lo hay en cuanto a la desfiguración de la acción con respecto a las representaciones tradicionales, ya que en este caso el Cristo se rebela a su destino de sacrificio en bien de la humanidad destruyendo la cruz que lo condenaba. Coincide con el sentido satírico del conjunto el crítico Frank P. Sibley, quien escribe en *The Boston Globe*: “El poblado universitario [...] el gran espectáculo este año son los murales de Orozco en la biblioteca Baker. Han sido el tema de una gran polémica [...] De estilo moderno, y en alegoría excelente, representan con amarga sátira la historia del hombre. El clímax de la escena está más allá de la descripción impresa —y les guste o no, verlos es una gran experiencia—”.<sup>513</sup>

Después de una estancia de casi siete años en los Estados Unidos de Norteamérica, José Clemente Orozco regresó a México al ser invitado durante el mes de junio de 1934 por el entonces secretario de Educación, Eduardo Vasconcelos, con el propósito de pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes; el tema adoptado fue *Catarsis*.

El mural, como vimos al inicio del presente capítulo, evoca el efecto dionisiaco, es la “descarga patológica” de Aristóteles según Nietzsche, en donde “lo más patético puede ser realmente tan solo un juego estético”.<sup>514</sup> Orozco plasma el caos mundial, armamento y masas de agresores y agredidos son acompañados por grotescas prostitutas, nuevamente el fuego hace de telón de fondo. En este caso, la risa indolente de las prostitutas contrasta satíricamente con el contexto de destrucción; es sin duda, la combinación de lo trágico-satírico lo que caracteriza a este mural.

En 1935 Orozco es invitado por el gobernador del estado de Jalisco, Everardo Topete, para llevar a cabo murales en tres edificios públicos. Inicia en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. Los trabajos preparativos para los murales del recinto universitario comenzaron en noviembre de 1935, y terminaron a principios de 1937, debido a que en el otoño de 1936 cuando el mural se secaba,<sup>515</sup> Orozco recibió a unos amigos para observar la obra. Uno de ellos, Enrique Celis, exclamó: “Maestro, vea

<sup>513</sup> Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 298.

<sup>514</sup> Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. *op. cit.*, p. 176.

<sup>515</sup> Se refiere al muro conocido como *Los falsos líderes*.

usted qué colores dorados está tomando la pintura al secar”.<sup>516</sup> El pintor se percató de que los hongos estaban invadiendo la obra, por lo que hubo que tirar el mural y hacerlo nuevamente.

El tratamiento que Orozco otorga al segmento *Los falsos líderes*, se refiere a la acción deplorable de los personajes al indicar a las masas ignorantes que todas las arbitrariedades que cometen están escritas en los libros que portan en sus manos, justificando así sus acciones corruptas. Los rostros de algunos de estos actantes, que pretenden conducir el destino de los hombres sin rostro, tienen rasgos grotescos para acentuar el efecto de repugnancia. Esta obra nos remite al encuentro entre dos litigantes que discuten con libro en mano sus argumentos legistas en la obra de Daumier titulada *Dos abogados y la muerte del siglo XIX*.

Al igual que en el caso del segmento *Las acechanzas de la ENAP*, Orozco pone en evidencia la actitud nefasta de los líderes; esta obra contrasta dramáticamente con el segmento lateral *Los desposeídos o Menesterosos*, en el que observamos el cuerpo esquelético de un hombre hincado pidiendo limosna y lamentando la pérdida de su hijo que yace en el piso.

En el mismo año de 1937 Orozco llevó a cabo el tríptico de la escalera del Palacio de Gobierno del estado de Jalisco, conformado por *Hidalgo*, *Las fuerzas tenebrosas* y *El circo político o Carnaval de las ideologías*. El último segmento tiene mucho de satírico, pues observamos un desorden en el manejo de los elementos simbólicos que atañen a lo ideológico. De nuevo los líderes son expuestos grotescamente desfigurando las formas.

Esa misma actitud crítica continúa en el Instituto Cultural Cabañas (1937-1939) con los siguientes temas: *Los demagogos*, *Los dictadores*, *El despotismo* y *Los misioneros*. El sentido crítico que otorga Orozco en el caso de *Los demagogos*, se aprecia a partir de las siluetas ennegrecidas que dan forma a los personajes que emiten sus discursos sobre plataformas a distintos niveles sin atender a los demás.

En el segmento conocido como *Los dictadores*, un desfile obrero es observado por grotescos líderes, unos de vestimenta militar y otros de rasgos aborígenes; como secuencia de este tema, en *El despotismo*, la masa que marcha es controlada por un hombre con látigo en mano. En ambos segmentos murales aparecen líneas tensadas de alambres de púas

<sup>516</sup> Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 320.



que impiden que la masa escape a su condición y a la vez provocan que el espectador comprenda que debe permanecer del lado opuesto a dicho sometimiento. Recordemos que en el momento en que Orozco realiza estos murales el recinto tiene la función de hospicio, así que, desde nuestra perspectiva, da toda una cátedra a los niños con sus imágenes para que eviten ser parte de esas masas oprimidas.

El controvertido papel de los misioneros españoles durante la conquista es puesto en evidencia en el segmento *Los misioneros* o *La conversión de los indios*, por medio de la altiva figura de un fraile acompañado de un indígena, que se encuentra postrado sumisamente a sus pies. El misionero porta en su mano derecha una cruz que parece que clavará sobre la espalda del indio.

El presidente Lázaro Cárdenas invitó a Orozco en 1940 para realizar unos murales en la Biblioteca “Gabino Ortiz” de Jiquilpan, Michoacán, y en el Palacio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación que estaba por concluirse. El tema adoptado para la tierra natal del mandatario se conoce como *Alegoría de México*. En este caso nos referimos particularmente al segmento del ábside del edificio, obra de la que hablamos al inicio del presente capítulo al correlacionarla con el pasaje de Dioniso femenino; así, lo que observamos es una máscara dionisiaca a partir de la desfiguración tanto de los elementos de nuestro símbolo patrio como la bandera, el águila y la serpiente; como del imaginario nacional como el jaguar, los nopales y los rifles.

En cuanto a la Suprema Corte de Justicia, el título con que se conoce la obra es *La justicia y la falsa justicia* (1940-1941), se asemeja al tratamiento que Orozco le dio a la alegoría de la *Ley y la justicia* en la ENAP en cuanto a la alteración de los valores propios de dichos conceptos a partir de sus opuestos. Así, en los murales identificamos el caos total, en donde hombres embozados y enmascarados saquean documentos “oficiales”; uno trae un rojo gorro frigio, otro atacante somete a un hombre amarrándolo, mientras la ley con espada y pergamino en mano dormita en su silla, y la justicia, con antifaz, corre despavorida sorprendida por un rayo de fuego justiciero. Mensaje claro y directo para quienes acudirán al recinto, expuesto con la crudeza característica de Orozco.

---

Estos murales causaron gran revuelo propiciando que diversos medios nacionales (*La Prensa, Combate y El Nacional*) entraran en una singular polémica. Se hicieron entrevistas a conocedores de arte y público en general sobre sus apreciaciones de los murales en la Suprema Corte de Justicia; incluso, algunos llegaron a proponer su destrucción.<sup>517</sup> Al respecto, Orozco divertido respondió a un periodista: “¿Entonces no los han borrado todavía?”, y con ironía aclara que nadie puede llamarse engañado, pues él mostró sus proyectos antes de dar inicio a su obra.<sup>518</sup>

En abril de 1941 se registró ante la Dirección General de Egresos uno de los contratos que se suscribieron entre el director general de Bienes Nacionales, Ernesto R. Méndez, y José Clemente Orozco, para la realización de los murales ya iniciados de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y del extemplo de Jesús de Nazareno en la ciudad de México. En sesión de la Sociedad de Estudios Cortesianos aprueban que el muralista desarrolle el tema Glorificación de la conquista española de México para el extemplo “previa presentación de los bocetos respectivos”,<sup>519</sup> acuerdo que se somete a su vez a la aprobación del patronato.

En la actualidad el tema se conoce con el nombre *La visión del Apocalipsis* (1940-1944), trabajo que Orozco llevó a cabo lentamente por problemas de asignación de recursos.

Una gran cantidad de elementos represivos en tonalidades grises como alambres de púas, objetos puntiagudos, cadenas, hombres atados, conforman el telón de fondo del segmento La ramera apocalíptica, grotesca hetaira enjoyada, cubierta con una gran capa roja, que cabalga sobre una quimera brindando con una copa en la mano izquierda. Tanto el título del segmento anterior como el de *El demonio atado y La liberación de Satán*, nos hablan del complejo contenido del conjunto. La experiencia al observar las obras directamente en el recinto es única, pues se contrastan las imágenes orozquianas con los vitrales de temática religiosa como La virgen y el niño, por citar un ejemplo. El efecto es todavía más impactante si coincide con que se encuentren oficiando misa en ese momento.

517 En una carta que Orozco envía a Eduardo Suárez, entonces secretario de Hacienda y Crédito Público, expone que los trabajos fueron suspendidos y que de los 462 metros cuadrados contratados sólo había concluido 130. Ver Clemente Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 410.

518 *Ibidem*, p. 408

519 *Ibidem*, pp. 406 y 412.

En enero de 1948 Orozco inició el mural para el Museo Nacional de Historia en Chapultepec con el título *Juárez y su tiempo*. Llama nuestra atención al lado derecho del gran rostro del reformador la desfiguración satírica que hace de monseñor Luis María Martínez, cuya mueca de angustia exhibe unos dientes tiburonescos, pues el personaje se encuentra atado de pies y manos, rodea su cuello una cadena dorada de la cual pende un anzuelo sustituyendo a la cruz; la cadena es sujeta por la mano izquierda de un andrajoso hombre de rasgos indígenas, que en su mano derecha sostiene en alto una antorcha encendida y porta una especie de quepis con el número 57. El decrepito cuerpo sin vida de Maximiliano está rodeado de “los despojos del imperio”, personajes del ámbito militar y de la alta jerarquía eclesiástica, expuestos estos últimos con rasgos grotescos. Como señalamos en el capítulo anterior en una nota al pie, el fotógrafo jalisciense Víctor Arauz preguntó en una ocasión a Orozco sobre el significado del anzuelo, a lo que respondió: “Sirve para atrapar pendejos”.<sup>520</sup>

Finalmente, Orozco regresó al Palacio de Gobierno del estado de Jalisco en 1948 para plasmar *Abolición de la esclavitud* en la Cámara de Diputados. El notorio cambio de percepción de la figura del primer majestuoso Hidalgo de 1937 de la escalera, nos sugiere el desencanto del muralista al ambientarse en nuestro país después de su larga estancia en Estados Unidos. El nuevo Hidalgo del Congreso es débil en su constitución física y denota una gran tristeza; a pesar de que tiene un papel central, su talla es menor con respecto a los encadenados hombres que lo rodean. Escribe la palabra libertad, pero las cadenas que nos liberaron en la independencia ahora se hacen presentes burlando la idea de liberación.

Así como en el *Hidalgo* de la escalera observamos lo trágico-satírico en el papel que el pintor otorga a la Iglesia en el segmento del tríptico *Las fuerzas reaccionarias* y a quienes gobiernan con negligencia en El carnaval de las ideologías, ahora en el Congreso lo trágico se evidencia mediante los hombres encadenados y lo satírico en la debilidad que ostenta el personaje que un día nos dio la libertad.

En cuanto a la obra gráfica y de caballete, son innumerables las muestras en que identificamos el sentido satírico y desfigurativo grotesco;

<sup>520</sup> Teresa del Conde. *J. C. Orozco en el Instituto Cultural Cabañas*. 340 obras de caballete. op. cit., p. 13.

ya vimos por ejemplo algunas de las acuarelas de la serie “Casas de Llanto”: *En acecho, La desesperada, Hetairas, La ronda y La conferencia*. El mismo efecto se observa en algunos dibujos y óleos de la serie “La verdad”, llevada a cabo en 1945 como ensayo plástico para su permanencia en El Colegio Nacional, del que Orozco fuera miembro fundador, como *Figuras eróticas o La reina*. O en las litografías de 1935 como *Échate la otra, Mujeres, y Borrachos en la cama quebrada*. Consideramos que resultaría extensa la inserción de imágenes en que está presente el sentir trágico-satírico.

---



## Los efectos tragicómicos

“Lo cómico y el humorismo son la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea insoportable de la propia muerte –o de urdir la única venganza que le resulta posible contra el destino o los dioses que lo quieren mortal–”

Umberto Eco

Llama nuestra atención una observación de Kerényi con respecto a la dificultad que tenemos en la actualidad para entender la trascendencia que tuvo la tragedia en Ática en sus orígenes, para lo cual toma el párrafo incluido en las *Meditaciones del Quijote I*, de José Ortega y Gasset que incluimos completo por su claridad:

Si somos sinceros, declaremos que no la entendemos bien. Aún la filología no nos ha adaptado suficientemente el órgano para asistir a una tragedia griega. Acaso no haya producción más entreverada de motivos puramente históricos, transitorios. No se olvide que era en Atenas un oficio religioso. [...] Envolviendo la escena y el público está una atmósfera extrapoética: la religión. Y lo que ha llegado a nosotros es como el libreto de una opera cuya música no hemos oído nunca, es el revés de un tapiz, cabos de hilos multicolores que nos llegan de un envés tejido por la fe. Ahora bien, los helenistas se encuentran detenidos ante la fe de los atenienses, no aciertan a reconstruirla. Mientras no lo logran, la tragedia será una página escrita en un idioma del que no poseemos el diccionario.<sup>521</sup>

---

521 Karl Kerényi. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible. op. cit.*, p. 218.

---

De ahí que, además de reconocer su complejidad, podemos otorgarle el sentido profundo y religioso del género. Deseamos insistir en esta referencia, con la que además coincidimos totalmente, pues una vez que realizamos el recorrido por los conceptos afines a la sátira, constatamos la dificultad para establecer un sentido claro y preciso sobre los términos, pues las variantes o adaptaciones que estos vocablos adquieren con el tiempo obedecen a la convención contextual y en su reconstrucción, si no existe la suficiente profundidad de su estudio, se escapan elementos que pueden ser fundamentales para su correcta interpretación.

Sobre la trascendencia de la tragedia, Kerényi destaca que tanto su recepción como su apropiación llevan implícito su nexo con Dionisio, lo que se constituye como “la mayor maravilla de la historia de la cultura. La magnitud del milagro se puede medir por la riqueza y el carácter diferenciado del lenguaje de las piezas, sobre todo de los cantos del coro”.<sup>522</sup> Esta referencia es importante, porque dicha apropiación implicó la profundización religiosa más grande alcanzada por un pueblo y, en consecuencia, requería de un contrapeso: “a la sístole dionisiaca, la concentración exigida por la tragedia se le oponía la diástole dionisiaca de la comedia”.<sup>523</sup>

Así, en su origen, tanto la tragedia como la comedia fueron géneros igualmente importantes, como también formas espirituales elevadas de la religión dionisiaca. Esto lo podemos corroborar con la aseveración de Aristóteles sobre el arconte Basileo, es decir, el máximo funcionario religioso del Estado, quien presidía también las representaciones de las comedias, lo que demuestra que “no sólo la sístole, sino también la diástole era asunto sagrado”.<sup>524</sup>

Un ejemplo de esta yuxtaposición de elementos en las narraciones mitológicas la identificamos en otro de los textos de Kerényi cuando describe el sufrimiento de Deméter sobre la pérdida de su hija Perséfone, cuando es raptada y llevada al inframundo por Hades y es la amable doncella Yambe, quien cumple apropiadamente su función, pues su nombre alude a los poemas yámbicos; es decir, los satíricos en su forma femenina. Así, Yambe logró que Deméter riera por medio de bromas y burlas convir-

---

522 *Ibidem*, p. 229.

523 *Ídem*.

524 *Ídem*.

---

tiendo la pena en ternura. Sus gestos eran tan obscenos que “el estilo del poeta homérico prohíbe describirlos”.<sup>525</sup> De esta manera, en el momento trágico del secuestro de su hija, existe la compensación satírica que rompe la tensión equilibrando el sufrimiento. Hacemos un paréntesis ahora que mencionamos al dios del inframundo para incluirlo como otra más de las mutaciones de Dioniso, ya que para Heráclito: “Hades es lo mismo que Dioniso”.<sup>526</sup>

Es ésta la idea que deseamos destacar, el efecto pendular entre el efecto trágico y el satírico, equilibrando el sentir dionisiaco, ambos presentes en la producción orozquiana, no sólo en sus inicios como muralista, sino en toda su trayectoria artística.

Kerényi desglosa las mutaciones de las representaciones dionisiacas que resultan en sumo extensas para incorporarlas en el presente apartado. Como ejemplo de la coexistencia de las dos tendencias dionisiacas podemos rescatar la manera en que el poeta Pratinas de Fleo traspasa, por medio de un “colofón divertido”, de la tragedia icariense –que consistía en saltar sobre la piel de un enemigo– a las representaciones de la tragedia en Atenas, donde se convierte en un apartado especial, es decir, que había obligadamente una pieza jocosas después de la tragedia.<sup>527</sup>

Vale la pena destacar que existieron opositores al sentido satírico de algunas de estas representaciones, pues identificaron un alejamiento hacia Dionisios por la superficialidad de las piezas y “la nula relación con el dios en cuyo recinto sagrado se representaba”. Plutarco y Esquilo, por ejemplo, se desvían hacia las “historias” y “pasiones” (no dionisiacas), mientras que sus promotores llegaron a afirmar que “sólo las piezas satíricas se mantenían como representaciones dignas de Dionisios”.<sup>528</sup>

Aunado a lo anterior, debemos considerar que el estado dionisiaco es provocado directamente por la acción del mito del dios sobre los hombres, reflejado en la embriaguez, que implica la ejecución de ligeras danzas y divertidas e ingeniosas retahílas de palabras – tradúzcanse en nuestro caso en imágenes –: “Nada caracteriza tanto esta embriaguez como la des-

<sup>525</sup> Karl Kerényi. *Eleusis*. op. cit., p. 64.

<sup>526</sup> *Ídem*.

<sup>527</sup> Karl Kerényi. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. op. cit., p. 224.

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 228.



aparición de todas las inhibiciones, incluidas aquellas que obstaculizan el espíritu. La risa que provoca y que estalla derriba más barreras: es aniquiladora y culmina la disolución”<sup>529</sup>.

Es importante aclarar que si bien la mayoría de los autores consultados reconocen la necesaria presencia de tragedia y comedia, esto no implica que ambos géneros deban mezclarse en un mismo poema o representación; es decir, que existan las dos opciones. Por ejemplo, Horacio establece que ambos géneros deben manejarse como “entidades perfectamente distintas”, aspecto en el que coincide Quintiliano, de donde se fija la “famosa regla de la unidad de tono, de tan larga aceptación en el clasicismo francés y en la estética neoclásica, que prescribe la separación absoluta de los diversos géneros”<sup>530</sup>. O en su defecto –como ya señalamos–, en ciertos momentos una misma representación iniciaba con una historia trágica y culminaba con aspectos jocosos.

Por otra parte, una de las propuestas de correlacionar los sátiros del cortejo dionisiaco con la sátira proviene de Horacio, quien en su Epístola a los pisones relata:

Y el que participó por un macho cabrío de poco valor en un certamen con un poema trágico, pronto también desnudó a los agrestes Sátiros y rudo intentó la broma dentro de una gravedad que permanecía intacta precisamente porque había de retener con encantos y con una grata novedad a un espectador que venía de cumplir con sus sacrificios, ebrio y sin leyes. Pero convendría avalar a los Sátiros, reidores y mordaces y transformar las cosas serias en broma de tal manera que cualquiera que sea el dios o el héroe que se presente [...] no termine en oscuras chozas por su lenguaje de baja condición...<sup>531</sup>

Observamos aquí la estrecha relación entre tragedia y sátiros. Una de las definiciones más conocidas del término tragedia es que se conforma de “macho cabrío” y “canto”; es decir, el canto del macho cabrío y que los inicios de este género se ubican en el siglo V a. C. con la obra de Tespis –para algu-

---

529 *Ibidem*, p. 230

530 Antonio Pérez Lascheras. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII. op. cit.*, p. 29

531 *Ibidem*

---

nos “padre del teatro”–, de quien se dice que ganó el primer certamen en los festejos dedicados a Dioniso. En cuanto a los poemas yámbicos (satíricos), las referencias se remontan al siglo VII a. C., con Arquíloco (680-645), cuyos cantos o poemas son también dedicados a Dioniso. Como dato complementario, Arquíloco fue un personaje admirado por Nietzsche.

Ahora bien ¿qué efecto producen en el corpus las influencias satírico-dionisiacas una vez establecidas estas referencias? Al respecto, identificamos una alteración de los aspectos formales en cuanto a las normas sociales que se observan en los ademanes, actitudes y comportamiento de la aristocracia o burguesía (poner las piernas sobre la mesa, ser retratados en estado de embriaguez, maltratar a los miserables, burlarse de los obreros, etc.), que vemos en *El banquete de los ricos* y *Las fuerzas reaccionarias*; las características de los actores que representan instituciones o alegorías a partir de la desfiguración grotesca (los rostros, los cuerpos, los elementos simbólicos que adornan o dan sentido a las alegorías como son los atributos de los emblemas: alas, anillos, coronas, báculos, etc.), observados en *El Padre eterno*, *La ley y la justicia*, *La libertad*, *El basurero social*, *La alcancía*, etc.; y la exhibición de la condición extrema de miseria e ignorancia de ciertos personajes populares, vistos como sujetos colectivos (fieles, obreros, campesinos), presentes en obras como *El Padre eterno*, *La acechanza*, *El banquete de los ricos* y *Las fuerzas reaccionarias*; es decir, a partir de la propuesta orozquiana se pone en evidencia el estado de caos ético-moral de la sociedad.

Los elementos descritos son conformados por Orozco mediante una retórica, entendiendo ésta como la trascripción de un significado por intermediación de un proceso significante.<sup>532</sup> La retórica, cuya finalidad primordial es convencer, se sustenta en gran medida en la metáfora; es decir, la transposición del sentido,<sup>533</sup> y es quizá por ello que en esa *translatio* se da lugar a múltiples ambigüedades. Estas características, aplicadas a la obra plástica que estudiamos, ejercen una función enriquecedora a partir del

532 Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Trad. Víctor Goldstein. México: FCE, 2004, p. 424.

533 En la poesía se vale la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia y la catacrexis.

inesperado elemento satírico, que es precisamente lo que observamos en el imaginario creado por el muralista.<sup>534</sup>

De acuerdo con Durand, el campo del imaginario se constituye de la espontaneidad espiritual que descansa en una verdadera libertad y dignidad de vocación ontológica. El imaginario es visto como actividad transformadora del mundo, como “mandato del ser a las órdenes de lo mejor”.<sup>535</sup> Al respecto, consideramos que Orozco hace uso en toda dimensión de su libertad creadora.

Sin embargo, tal y como fue expuesto en su oportunidad, no existe un sentido propio de los textos, sino “sentidos”: de acuerdo con el contexto y las vivencias e intereses propios de cada autor. De esta manera, aun cuando existen condiciones compartidas entre Orozco y sus contemporáneos (Rivera, Montenegro, Siqueiros, Dr. Atl) según la época, tanto a partir del contexto de desenvolvimiento individual como de las inclinaciones o gustos personales, imprimen una marca específica en la producción de cada uno de ellos; por ello, aun adopten los mismos temas, los resultados son distintos.

Si a lo anterior agregamos la participación del espectador calificado (crítico, historiador, biógrafo), con sus filias y fobias, como intérprete del proceso y del producto, el resultado se vuelve más complejo porque entran en juego otros contextos, vivencias y personalidades. No obstante todo este proceso es realmente el que permite el reconocimiento y la vigencia de las propuestas artísticas que trascienden.

La aportación de Orozco en cuanto a los segmentos murales seleccionados, va a contracorriente si consideramos las propuestas jungianas de los arquetipos “que aparecen esencialmente como imágenes fundamentales”,<sup>536</sup> que moldean inconscientemente el pensamiento. Orozco no es un

---

534 El mismo Cesare Ripa adopta las reglas formuladas en la antigüedad eligiendo el método de la lógica y retórica aristotélicas –definición y metáfora, respectivamente–. En su propuesta se destaca el uso de la figura humana para la constitución de sus alegorías, cuya caracterización se basa en la “disposición” y la “cualidad”. La primera tiene que ver con el aspecto psíquico como la expresión del rostro y la actitud de la figura (colocación de la cabeza, expresión alegre o melancólica, colocación de los brazos, manos, piernas, indumentaria, etc.), la segunda es la suma de elementos esenciales (color de la piel, proporción o desproporción de la figura, juventud o vejez, obesidad o delgadez), aspectos a los que les atribuye un valor simbólico con base en la “autoridad de los antiguos”. Ver la “Introducción” Cesare Ripa. *op. cit.*, p. 11.

535 Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas del imaginario. op. cit.*, pp. 434-36.

536 Karl Kerényi et al. *Arquetipos y símbolos colectivos*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 11.

---

innovador en el sentido literario-filosófico –ya vimos todos los antecedentes sobre la sátira–, pero desde nuestra perspectiva sí lo es en su vocación artística ante la búsqueda de una forma expresiva propia, cimentada en la figura enmascarada de Dioniso y en el sentir dionisiaco, así como expuesta plásticamente tanto en lo trágico como en lo satírico.

Proponemos que Orozco no busca con su apuesta satírica “corregir vicios”, “zaherir a personas” o cualquier otro aspecto relacionado con las múltiples acepciones del término, sino, como señala Nietzsche, “probar” a la sociedad a partir de la aplicación del efecto trágico-satírico. Para el filósofo, lo trágico es la “economía a lo grande”; es decir, “la economía capaz de hacer fructificar lo negativo con el fin de ensanchar la experiencia...”,<sup>537</sup> la cual no pretende con esto instrumentalizar lo negativo; es decir, usarlo y consumarlo cambiándolo, sino, como mencionamos, a partir de sus ejercicios plásticos probar a cada uno de los retratados y espectadores en sus obras.

Finalizamos con la adopción de algunos conceptos de Victor W. Turner que nos ayudan a comprender tanto la estructura, como los procesos sociales. Si bien su trabajo se dirige específicamente a los procesos rituales, al referirse a la estructura y a la elevación e inversión del status es viable aplicarlo al ser efectos de la tragedia y la comedia.<sup>538</sup>

El autor establece que la liminalidad es consecuencia de la división del trabajo en las sociedades complejas a gran escala, misma que se ha convertido frecuentemente en un “estado religioso” que genera su nueva introducción en la estructura a partir de otros “roles o posiciones estructurales”, y ejemplifica su postura al señalar que “en lugar de cabañas de reclusión, tenemos iglesias”.<sup>539</sup>

Aplicamos este concepto por la definición que hace el propio Turner: la liminalidad es “un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, puede contemplarse potencialmente como un periodo de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la

537 Sergio Givone. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Trad. Jesús Perona. Madrid: Visor, 1991, p. 145.

538 Debemos aclarar que trabajamos exclusivamente con su capítulo V: “Humildad y jerarquía: la liminalidad de la elevación y de la inversión de status”.

539 Victor W. Turner. *El proceso ritual*. Trad. Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus, 1988, p. 171.

cultura en que se produce”.<sup>540</sup> Es decir, que en nuestro caso, el recién concluido conflicto revolucionario en nuestro país (1923) crea las condiciones para replantear todos los elementos éticos y morales que Orozco pone en evidencia en sus murales.

En cuanto a los rituales de elevación del status, los sujetos del ritual son “transferidos de forma irreversible de una posición inferior a otra superior, en un sistema en que tales posiciones se hallan institucionalizadas”,<sup>541</sup> el proceso implica su degradación.

En las obras de Orozco, identificamos este proceso en los grupos desprotegidos como los obreros, los miserables y los fieles, quienes se ven expuestos luchando entre sí, siendo que ellos no son los verdaderos enemigos; soportan resignadamente los puntapiés de los ricos y después darán lo poco que tienen de caridad a la Iglesia; aquellos fieles y pobres creyentes que aceptan el designio divino de ser expulsados por los demonios sin que el Padre eterno haga nada al respecto; el obrero que confía en la identificación entre él y su líder sindical. Todos ellos elevan su status casi a un carácter de mártires al ser expuestos tan ingenuos, tan creyentes, con una fe ciega a toda prueba, pero sobre todo porque existe una contraparte.

Efectivamente, también existe un efecto opuesto, es decir, los rituales de inversión del status; en este caso sus efectos no son definitivos, sólo momentáneos, porque en este proceso opera el factor de temporalidad o de ciclo estacional; en él se ordena a “determinados grupos o categorías de personas, que habitualmente ocupan posiciones de status inferior en la estructura social, que ejerciten una autoridad ritual sobre sus superiores”,<sup>542</sup> quienes deberán aceptar de buen modo su degradación.

En estos rituales se presentan comportamientos agresivos verbal y físicamente. “Los más fuertes pasan a ser más débiles, en tanto que los débiles se comportan como si fuesen fuertes”.<sup>543</sup> Esto lo observamos en algunas festividades del carnaval y en “el mundo al revés” –como lo vimos con Bajtin en otro apartado– y, en nuestro corpus, mediante la degradación y humillación que observamos no sólo aplicada a los individuos como

---

540 *Ídem.*

541 *Ídem.*

542 *Ídem.*

543 *Ibidem*, pp. 172-173.

---

el líder, el Padre eterno, el sacerdote y el jerarca de la Iglesia; sino a las propias instituciones o grupos reconocidos como la Iglesia, la milicia, la aristocracia, vistas a partir de los elementos simbólicos aislados y los que nos permiten identificarlos como sujetos colectivos (cascos, sotana, sombrero de copa, etc.). También entran en este grupo las alegorías de la libertad, la caridad, la ley y la justicia. Así, Orozco selecciona en ciertas acciones clave las funciones de cada uno de los actores “poderosos” (status superior) de sus murales y los degrada.

En la práctica, el efecto de denigración desaparece casi de inmediato; sin embargo, como en nuestro caso se trata de una obra plástica, la degradación queda impresa en el muro de forma permanente.

Un punto fundamental de la propuesta de Turner es que dentro de estos rituales se cubre “al débil con una máscara de fuerza y se reclama del fuerte que permanezca pasivo y sobrelleve pacientemente la agresión simbólica”.<sup>544</sup> En este sentido, la máscara de fuerza de los personajes que tienen función de “débiles” en nuestros murales radica no en su apariencia, sino en el sentimiento de solidaridad que provocan, pues difícilmente podemos sustraernos a sentir piedad por ellos. La identificación total es con ellos.

En cuanto a los individuos, las instituciones y valores que se ven exhibidos crudamente en sus acciones deplorables, asumen un papel pasivo recibiendo las humillaciones, pues están conscientes de que finalmente la condición o su status no va a cambiar a pesar de ser puestos en evidencia.

La aportación de Orozco en este sentido consiste en que tiene el valor para exponer la situación que percibe en su contexto al realizar un juego plástico, pero siempre consciente de que han transcurrido cientos de años y la Iglesia sigue teniendo poder, la ley y la justicia son parciales y corruptas, los líderes se venden al mejor postor, etc. A dicha aportación se suma el que a partir de su obra plástica efectivamente cambió el status de los individuos, pues rompió con el canon estético clásico aplicando el desfigurativo, pero a sabiendas de que su acción no implica ni el despertar de una nueva lucha armada ni el cambio de actitud de quienes fueron puestos en evidencia. Orozco cree en el eterno retorno nietzscheano, pero

---

<sup>544</sup> *Ibidem*, p. 179.

juega poniéndonos a prueba; por ello su obra es vigente hoy cuando han transcurrido muchos años de haber sido ejecutada. Como señala el mismo Turner, “Desde el punto de vista cognitivo, nada pone más de relieve la regularidad que el absurdo o la paradoja: emocionalmente, nada agrada tanto como la conducta ilícita extravagante o temporalmente permitida”.<sup>545</sup>

Tragedia y sátira van de la mano equilibrando los efectos y sentimientos provocados; es, como expusimos, el sentir dionisiaco el que está presente en el corpus. Ha corrido mucha tinta para fundamentar la relación opuesta y complementaria de tragedia-sátira; sin embargo, no había un trabajo sobre la obra de Orozco que se interesara por abordar este tema en particular.

---

<sup>545</sup> *Ibidem*, p. 180.

---

## REFLEXIONES FINALES

“Hay que cuidarse de la pintura de Orozco. No halaga ni aquieta –no adormece, como nos gusta–, sino que lo revive todo, hasta a los muertos. Hurga en las profundidades con un gancho de traperero de lamas, y, a jirones, como sea, saca siempre algo: dolores viejos, secretos, trozos de carne crispada, una obsesión que se escapa de un pozo como un murciélago cruzando la escena. Las paredes que pinta pierden para siempre su reposo”.

*Magda Ontañón*

“Hace mucho tiempo que el pensamiento dejó de asignar al arte la función de representación sensible de lo divino”.

*Hegel*

Una de las premisas para desarrollar el presente libro surgió de la observación de elementos trágicos y satíricos (los primeros estudiados en otro momento), en la obra mural de José Clemente Orozco. Podemos decir que si bien ha corrido mucha tinta en cuanto a esta archiconocida relación con dos distintos ámbitos y modalidades de enfoque al abordar un asunto (trágico/satírico), no lo era así en cuanto a la obra del pintor jalisciense y, en particular, en relación con el corpus que seleccionamos cuya temática se inserta en la crítica social con enfoque satírico. En ese sentido, vimos cómo los especialistas han emitido comentarios sobre nuestras fuentes pero de forma aislada; es decir, concentrándose sólo en una u otra obra y empleando indistintamente diversos conceptos afines al satírico como sinónimos. De ahí que una de las aportaciones consiste en que, con base en el estudio



inicial de un pequeño corpus (ocho de los veintinueve segmentos murales de la Escuela Nacional Preparatoria), se logró identificar una estructura de continuidad temática no sólo en ese recinto, sino en toda la producción muralística de Orozco.

Por otra parte, de acuerdo con esta propuesta de interpretación sobre la obra del muralista, Dioniso sigue siendo el personaje rector; aspecto que no debe extrañarnos pues, desde todos los tiempos y en todas las culturas, la sociedad se ha explicado el origen del mundo a partir de mitos fundacionales en los que lo solemne y los episodios trágicos constituyen el argumento primordial, pero siempre se acompañan en paralelo de aspectos jocosos, que también tienen un papel importante porque equilibran el efecto trágico con el satírico.

A pesar de que está ampliamente demostrada la presencia e importancia sobre la convivencia de ambos géneros, la dicotomía entre lo trágico y lo satírico es real, lo cual se percibe cuando observamos que lo serio es lo importante y trascendente y lo cómico es accesorio. Esto nos explica por qué algunos de los espectadores de las obras de Orozco que abordamos tuvieron una percepción negativa de ellas, sobre lo que encontramos dos motivos principales: su coexistencia en el mismo recinto con otras de tradición clásica y las alusiones de algunos críticos, historiadores y estudiosos del tema –entre ellos Vasconcelos–, quienes al establecer la correspondencia entre dicha producción artística y lo caricaturesco, la demeritaron.

Es importante mencionar el papel que tuvo la caricatura en la conformación del corpus; al respecto, si nos enfocamos en las definiciones del concepto “caricatura”, podemos afirmar que existen al menos dos elementos para sustraerlo de ese medio expresivo: primero, desde el momento en que los segmentos murales se insertan en los muros de un recinto público cuya función es la enseñanza, el propósito evidentemente no es divertir como el de la caricatura, sino que tiene una intención artística; segundo, no reconocemos los nombres ni apellidos de los personajes que allí aparecen para que mediante el efecto de la “equivalencia” sus rostros queden grabados en nuestra memoria a partir de la exageración de sus características individuales. Así, la caricatura fue sólo un referente de los antecedentes orozquianos, pero no el elemento rector. Entonces, lo que encontra-

---

---

mos en la obra de Orozco son algunas de las nociones que definieron los aspectos esenciales de la modernidad como la desfiguración, la audacia, la autonomía, la fuerza, etc., que sustituyeron a las categorías anteriores en las que la mayoría de los espectadores se sentían más cómodos al entender su canon estético. Ello nos llevó a sustituir el sentido de lo “caricaturesco” por el de “desfiguración artística”.

Un aspecto a destacar sobre la categorización de los conceptos afines a la sátira es que seleccionamos autores y textos insertos en la tradición clásica, identificando el sentir literario, el filosófico y el cultural a partir del estudio del contexto; es decir, las lecturas y tendencias de la época, principalmente las del gusto de la Generación del Centenario y/o del Ateneo de la Juventud.

Reconocemos que tuvimos dificultad para realizar la categorización del elemento satírico porque, al igual que todos los autores consultados, se recurre al uso de sinónimos para “enriquecer” los escritos ante el prejuicio de repetir una y otra vez la misma palabra. Esta búsqueda estilística da como resultado que en ocasiones se flexibilizan al límite los vocablos, sin comprometer el sentido estricto de sus definiciones; de esta manera, burla, parodia, ironía, sarcasmo, sátira, comedia, grotesco, humor, ridículo, etc., son empleados indistintamente. El espectro se complicó cuando aparecieron otras combinaciones o fusiones de palabras, como si los términos requirieran de un apellido: humor satírico, grotesco trágico, grotesco bohemio, caricatura satírica, ironía plástica, risa burlona, ironía caricaturesca, tragicómico, etc., que, como vimos, nosotros también aplicamos al identificar la “comedia-satírica” en algunas ocasiones. Un aspecto más a considerar se refiere a que los conceptos sobre la categorización se aplican por lo regular en lo literario y lo filosófico, así que sobre la marcha adaptamos la información a nuestros intereses, es decir, a las artes plásticas.

Así, por tratarse de ese medio expresivo en particular, el concepto de la sátira que caracteriza los segmentos murales, se conforma de dos aspectos: el conceptual y el visual. En cuanto a lo conceptual lo adoptamos en su acepción amplia; esto es, sin especificar entre la postura de Juvenal o la de Horacio, pues en las obras de Orozco se reconocen elementos de las dos tendencias como la intención de poner en evidencia los defectos de las

---

instituciones o situaciones sociales dignas de execración, propiciar que esas acciones no se repitan y emplear el efecto grotesco para lograrlo, por citar sólo algunas afinidades. Sumado a lo anterior, rescatamos el sentido de las definiciones que correlacionan a la sátira con los sátiros del cortejo dionisiaco.

Con respecto a lo visual o plástico, deslindamos el corpus de la intención y el efecto caricaturesco al proponerlo como desfigurativo, a lo que agregamos el efecto grotesco en el proceso de desfiguración. A partir de lo anterior, retomamos el sentido nietzscheano de “probar” a la sociedad por medio de la experiencia de nuevas sensaciones inesperadas, que en nuestro caso se observa en la satirización de los personajes, las alegorías y las instituciones. Lo inesperado resulta del rompimiento con la sumisión a los preceptos académicos, particularmente por tratarse de una obra mural.

Una de las aportaciones que identificamos en la obra de Orozco es que con base en los elementos desfigurativos se aprecia una nueva forma de arte mural con acepción satírica, que no operó de manera aislada y exclusiva en la ENAP, sino que se mantuvo como una constante a lo largo de su producción, al igual que la trágica, representando el efecto dionisiaco y las mutaciones de Dioniso, respectivamente.

En cuanto a lo grotesco, primero se constituye como reacción contra el canon clásico y después se manifiesta bajo los preceptos del simbolismo en el que incluimos parte de la producción orozquiana. Por ello, difícilmente aplicamos un concepto de forma “pura” y unívoca, pues los términos van mutando su sentido con el tiempo, en ocasiones distorsionándose o contaminándose, a lo que debemos agregar las complicaciones que implica sacarlos del contexto en que fueron creados. Sin embargo, a pesar de que el vocablo comparte estrechos puntos de contacto con la comedia, resulta innegable que el sentido dominante es el satírico.

Sobre la búsqueda de afinidades con sus contemporáneos muralistas, reconocemos en las obras de Montenegro y de Rivera elementos satíricos pero de forma aislada. La influencia de Vasconcelos como mecenas del movimiento muralista en algunos de los contemporáneos de Orozco y su alejamiento de las directrices temáticas “sugeridas”, se observa particularmente en las características desfigurativas. Así que no podemos afirmar

---

---

que los protagonistas de esta etapa de la historia artística de nuestro país siguieron por un solo camino, pues aun cuando asumen los mismos temas, los resultados son distintos. Lo anterior se debe a que en la plástica las influencias no sólo provienen de otros textos semejantes, sino de la literatura, la filosofía, los textos científicos y religiosos, las relaciones de cada uno de los actores con diversas fuentes de inspiración y sus propias experiencias o vivencias. Todos están inmersos en el mismo contexto, pero obviamente existen distintas opciones, que cada uno, según sus afinidades y convicciones, asume y transforma por medio de sus obras.

A partir de lo anterior, en la ruta de lectura propuesta sobre la obra de Orozco, las reflexiones de Victor Hugo, Charles Baudelaire y Friedrich Nietzsche están presentes en distintos grados en la estructura identificada, porque definitivamente fueron autores muy leídos en la época de gestación de los murales; marcan una tendencia al incorporar elementos de la tragedia y la comedia o de lo sublime y lo grotesco, como parte esencial de la producción artística; le otorgan un papel fundamental a lo grotesco como acto de creación muy por encima de lo cómico que sólo imita y porque plantean la manera en que la tragedia toma prestados elementos de la comedia permitiendo la convivencia de la belleza y la fealdad, etc. Estos autores abogan también por la ruptura con lo establecido, como lo vemos en la obra de Orozco.

Otro de los elementos que identificamos tiene que ver con la afinidad orozquiana entre su técnica, y la expresionista y cruda temática adoptada por los artistas de la nueva objetividad. El nivel intertextual visual quedó expuesto con algunas obras de Grosz y Dix, así como, en cuanto a los niveles de rebeldía, con Ensor. Lo anterior nos sugiere que existen mayores puntos de contacto con los artistas extranjeros que con sus contemporáneos nacionales, a pesar de que Orozco no fue uno de los becarios de la Academia de San Carlos en el periodo de Porfirio Díaz. Las obras de los artistas extranjeros que mencionamos coinciden plenamente en cuanto al tratamiento de la doble moral de la sociedad. Las vivencias coincidentes de Orozco y Grosz y Dix sobre las luchas armadas que enfrentaron cada uno de ellos propició la búsqueda de una forma expresiva distinta. En nuestro país, la revolución obligó prácticamente a los pintores a independizarse

---

de los preceptos artísticos europeos, generando la producción artística que hoy por hoy conocemos como perteneciente a la “escuela mexicana de pintura”.

Por lo anterior, estamos conscientes de que difícilmente se puede hablar de un creador artístico que trabaje sin influencias, aislado del contexto social en el que se desarrolla; son diversas las obras, textos, ensayos, etc., que dieron luz a los jóvenes de esa privilegiada generación del cambio de siglo.

Es cierto que lo grotesco se ha configurado a lo largo de la historia al lado del efecto cómico; sin embargo, en Orozco observamos que se invierte el sentido porque da testimonio de la degradación general y el efecto que produce se puede definir como tragicómico que, como vimos, equilibra ambos aspectos.

Así como Leonardo da Vinci recorrió asilos y hospicios en una búsqueda clínica de la deformidad, para entender la obra de Orozco sólo tenemos que confrontarla con lo que aparece en los diarios matutinos. En ambos casos encontraremos la violación a los derechos, la injusticia, la fe ciega, los abusos, etc., sólo que en la obra artística se generalizan las acciones a partir de alegorías, sujetos transindividuales e instituciones.

Los segmentos murales de Orozco, sencillos en apariencia, son en realidad complejos porque condensan en una sola imagen distintos niveles de signos y significados formales y conceptuales mediante el encadenamiento de asociaciones. En la crítica satírica de su obra se identifica un arte realista y humano. Orozco representa a una especie de voyeur que enseña, por medio de la sátira, a mirar a través de su obra lo que la mayoría no gusta de percibir. Hace de su arte desfigurativo marco y medida de todas las cosas.

La deformación del cuerpo (efecto dionisiaco) es un sacrilegio para los artistas idealistas, cuya representación del cuerpo se sustenta en el orden de la belleza como norma estadística (proporciones, número áureo, etc.); es decir, la manifestación del orden, del equilibrio, de la armonía y de la jerarquía, en pocas palabras, el efecto apolíneo.

---

---

Aquí, nos remitimos al estudiado caso del Laocoonte de Leasing, en donde el personaje trágico no debía ser plasmado por el escultor expresando toda su violencia –aun cuando Sófocles le asigna una acción de grito desesperado–, porque al gritar tendría que abrir la boca y en consecuencia su rostro se deformaría restándole belleza. En contraposición con esa obra, Picasso en su *Guernica*, con el caballo que relincha, y en *La mujer que llora*, así como Munch, con *El grito*, hablan de que en la percepción sobre la relación arte-fealdad ha operado una metamorfosis en nuestra manera de ver. Al igual que vimos en el proceso de simplificación que Gombrich destaca sobre las obras de Rembrandt, en nuestro caso, el arte puede abordar la fealdad o lo grotesco sin que deba considerarse una caricatura. La obra de Orozco rompe los dogmas estéticos, éstos que sostuvieron las doctrinas oficiales de la Academia, la Iglesia y otras instituciones encargadas de la impartición de justicia.

El recurso estético orozquiano de los segmentos murales se sustenta en la desfiguración y, por lo tanto, la convierte en elemento constitutivo de su lenguaje. Saca las figuras que otros definen como caricaturescas de la marginalidad y las incorpora primero al lenguaje superior de la pintura mural y después a la obra de caballete.

Si existiera alguna relación entre la obra de Orozco que ahora estudiamos con la caricatura, se debería a que ésta siempre se constituye como protesta contra las normas tradicionales; ése sería el único punto de contacto. Pero no deben extrañarnos este tipo de afinidades, basta recordar que algunos críticos tomaron *Las señoritas de Aviñón* picasianas como una apoteosis de la caricatura.

Observamos la condición humana a partir de una indudable expresividad máxima con los medios mínimos; por ello, con la desfiguración se adquiere un nuevo sentido al perturbar la belleza ideal concebida como norma.

La imagen que elaboramos a partir de la obra de Orozco es la de una asociación informal –porque no define específicamente sus influencias–, pero consciente –por los niveles de correspondencia–, entre filósofos, literatos, poetas, pintores, críticos, etc., unidos por el efecto satírico, que deambula entre la antigüedad clásica y algunas corrientes de vanguardia.

---

Las influencias artísticas y literarias son inevitables y no contingentes. En ocasiones no pueden escogerse libremente. Es pertinente aclarar que en ningún momento las relaciones de correspondencia, intertextualidad o paralelismos propuestos, pretenden demeritar la producción orozquiana; todo lo contrario, cada vez que tenemos la oportunidad hacemos patente el reconocimiento por la intelectualidad y genialidad de Orozco. Los elementos identificados en su plástica hablan de la preparación permanente sobre textos clásicos y vanguardistas, no en vano la vigencia actual de sus obras. El mismo pintor estableció su postura en diversos escritos al respecto, misma que asumimos como verdadera cuando señala que hay que estar dispuestos a tomar lecciones del arte universal sin importar la procedencia. Vale decir que ello no implica que debemos considerarnos inferiores o que estemos incapacitados para crear un arte propio.

Lo que ponen de manifiesto las obras orozquianas es la compleja y ambigua esencia humana, ligada estrechamente con el pensamiento modernista de la época llena de contradicciones que los artistas pretenden fusionar en sus obras (bueno-malo, arriba-abajo, ricos-pobres, aristocracia-pueblo, Padre eterno y demonios, etcétera).

Así como Guillaume Apollinaire comparó a Picasso con un cirujano, puesto que no representaba sino diseccionaba; de igual forma podemos hablar de la obra de Orozco, en la que vemos un acercamiento casi quirúrgico hacia la sociedad, evidenciando satíricamente –de acuerdo con el status de los actores– el rol que les toca desempeñar.

Las variables que hoy conocemos sobre la sátira, identificadas durante la categorización; invaden todas las estructuras de la vida social que se dan por sentadas revelando sus incongruencias y, sobre todo, su vulnerabilidad fundamental. La sátira puede ser moralmente reprochable si es aplicada de forma cruel, pero también puede ser admirable si ataca la injusticia. Una sátira benévola es un oxímoron y está condicionada por su contexto social.

En cuanto a la función social de los segmentos plásticos, una de las reflexiones que más llamó nuestra atención se refiere al efecto que producen las obras de corte satírico desde la perspectiva del cambio de status. Cuando abordamos en el ritual sobre la “inversión de status” a los per-

---

sonajes desvalidos que percibimos con status inferior, curiosamente nos dimos cuenta de que éstos tienen símbolos más poderosos que alteran el efecto afectivo a su favor pues se cubren de una especie de máscara de fuerza que les permite ascender de status al tener el control, humillando a los del status superior, de ahí el concepto de inversión del status. Orozco, como si observáramos un carnaval del “mundo al revés”, pinta a las instituciones, los sujetos colectivos y las alegorías degradándolos, y así, a quienes están fuera del status superior, les permite ascender de status momentáneamente y los hace sentir fuertes.

Lo desafortunado de esto es que los de status superior (jerarcas de la Iglesia, aristócratas, líderes, el Padre eterno, la libertad, la caridad, la ley y la justicia) saben perfectamente que tal humillación o descrédito no va cambiar su condición, que es sólo un efecto temporal breve que funciona como paliativo para los del status inferior. Por ello soportan de buen modo su degradación, pues una vez terminado el tiempo del ritual todo volverá a la normalidad. Prueba de ello es que a pesar de la crudeza de los murales orozquianos la situación sigue exactamente igual.

Una vez reconocido este efecto sostenemos que no existe la pretensión en la obra de Orozco de cambiar nada, sólo pone en evidencia las cosas como son, pues al hacer bajo al alto y alto al bajo lo único que se obtiene es la reafirmación de los principios de jerarquización social. Como señaló Victor Hugo, “el genio moderno transforma los gigantes en enanos”.

Con la obra de Orozco se cierra el círculo de vida y muerte a partir de su propuesta dionisiaca trágico-satírica; recordemos que la tragedia está ligada estrechamente a la muerte, al imitar a individuos mejores que los actuales (héroes que sufren y mueren por sus ideales); mientras que la comedia se relaciona con la vida imitando a los peores individuos.

Se percibe una gran sensibilidad, la angustia existencial convertida en esencia estética, cuya ejecución técnica es dominada a la perfección. Es la obra de un demiurgo que expone los males sociales mediante una estructura profunda basada en Dioniso y su embriagador efecto dionisiaco.

---





## BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther. "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias". *El nacionalismo y el arte mexicano*. México: UNAM, 1986.

Anaya Wittman, Sofía. *José Clemente Orozco. El Orfeo mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, 2004.

Aristófanes. *Las once comedias*. México: Porrúa, núm. 67, col. Sepan Cuántos..., 2004.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, col. Clásicos de Grecia y Roma, 2004.

Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.

Bahr, Hermann. *Expresionismo*. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza, 2002.

Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*. Trad. de José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969.

Balderas, Esperanza Roberto Montenegro. *La sensualidad renovada*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001.

Barajas Duran, Rafael (*El fisgón*). *El país de "El Ahuizote". La caricatura*

*mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*. México: FCE, col. Tezontle, 2005.

-*El país de "El llorón de Icamole". Caricatura mexicana de combate y liberal de imprenta durante los gobiernos de Porfirio Díaz y Manuel González (1977-1884)*. México: FCE, col. Tezontle, 2007.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, col. La balsa de la Medusa, 1988.

-*Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos, Madrid: Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1996.

-*Crítica literaria*. Intr., trad. y notas de Lydia Vázquez. Madrid: Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1999.

Bergson, Henri. *La risa*. Trad. Amalia Haidée Raggio. Buenos Aires: Losada, 1939.

Berger, Peter L. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Trad. Mireia Bofill, Barcelona: Kairós, 1998.

Besançon, Alain. *La imagen prohibida*. Trad. Encarna Castejón. Madrid: Siruela, col. Serie Mayor, Biblioteca de Ensayo 27, 2003.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou, México: Grijalbo, col. Noventas. 1984.

Bozal, Valeriano. *El gusto*. Madrid: Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1999.

-*Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, col. La balsa de la Medusa, 1999.

-*et al. Picasso, de la caricatura a las metamorfosis de estilo*. Madrid: Lunwerg Editores, 2003.

---

Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Versión española de Vicente Lleó Canal. Madrid: Alianza forma, 1988.

Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*. México: Imprenta Universitaria, 1953.

-Orozco. México: FCE, 1983.

Carpentier, Alejo *Crónicas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

Carrasco Puente, Rafael. *La caricatura en México*. México: Imprenta Universitaria, 1953.

Carrillo A. Rafael. *Posada y el grabado mexicano. Desde el famoso grabador de temas populares hasta los artistas contemporáneos*. México: Panorama, 1983.

Casals, Josep. *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. 2ª. ed., Barcelona: Montesinos, 1988.

Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Trad. María Cristina Torquillo Cavalcanti. México: Domés, 1985.

Chastel, André. *El grotesco*. Trad. Miguel Morán Turina. Madrid: Akal, 2000.

-*El gesto en el arte*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela, vol. 5, 2004.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 5ª. ed., Barcelona: Herder, 1995.

Cimet Shoijet, Esther. *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

---

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10<sup>a</sup>. ed., Barcelona: Labor, 1994.

Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. versión castellana de Enrique Góngora Padilla. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Coronel Ramos, Marco Antonio. *La sátira latina*. Madrid: Síntesis, col. Literatura medieval alemana, 2002.

Cravioto, Alfonso y Luis, Castillo Ledón. “Los simbolistas franceses”. Revista *Sabia Moderna*. México: 1906.

Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. versión española de Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1986.

Cuadriello, Jaime. “Los umbrales de la nación y la modernidad de sus artes: criollismo, ilustración y academia”. *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*. México: CONACULTA, t. I, 2001.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, col. Lengua y Estudios Literarios, 1998.

Daumier, Honore. *La caricatura política del siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

Del Conde, Teresa. J. C. *Orozco en el Instituto Cultural Cabañas. 340 obras de caballete*. México: Ediciones del Instituto Cultural Cabañas del Gobierno del Estado de Jalisco, 1983.

-“Sobre la personalidad de Orozco” *Orozco: una relectura*. México: UNAM, 1983.

-J. C. Orozco. *Antología crítica*. México: UNAM, 1982.

---

Dempsey, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*. Trad. Margarita Gutiérrez Manuel. Barcelona: Blume, 2002.

Detienne, Marcel. *Dioniso a cielo abierto*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1986.

*Diccionario de la mitología mundial*. 5ª. ed., Prólogo de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: EDAF, S. A., 2004.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.

-*Las estructuras antropológicas del imaginario*. Trad. Víctor Goldstein, México: FCE, 2004.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. 5ª. ed., Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1991.

-*Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995.

-*et al., ¡Carnaval!*. Trad. Mónica Manssur. México: FCE, 1998.

Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. ed. y traducción de Teresa Sueiro Roca. 2ª. ed., Barcelona: Bruguera, 1981.

Escohotado, Antonio. *El espíritu de la comedia*. Barcelona: Anagrama, 1991.

Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*. México: UNAM, 1989.

Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València, 2004.

---

Fernández, Justino. *Orozco, forma e idea*. 2ª. ed., México: Porrúa, 1945.

-et al. "La caricatura". *La caricatura en México*. México: Imprenta Universitaria, 1953

-(comp.) *Textos de Orozco*. México: UNAM, 1983.

-*Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*. México: UNAM, t. I, 1993.

Fernández, Sergio et al. "Triunfo y secreto de la caricatura". *La caricatura política*. México: FCE, t. II, col. Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana, 1955.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE, vol. I, 575pp., vol. II, 411pp., 1976.

-*La arqueología del saber*. 13ª. ed., Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1988.

Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente". *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry. 6ª. ed., Buenos Aires: Amorrortu, vol. VIII, 1975.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Girardot Gutiérrez, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: FCE, 2004.

Givone, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Trad. Jesús Perona. Madrid: Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1991.

Gombrich, Ernst H. *Arte, percepción y realidad*. Trad. Rafael Grasa. Barcelona: Paidós, 1983.

---

-*La imagen y el ojo*. Trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1993.

-*El legado de Apeles*. Trad. Antón Dieterich. Madrid: Alianza, col. Alianza Forma, 1993.

-*Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. Gabriel Ferrater. Madrid: Debate, 1998.

-*Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre teoría del arte*. Trad. José María Valverde. Madrid: Debate, 1998.

-*Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del renacimiento*. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Debate, 2000.

-*Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Singapur: FCE, 2003.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar*. México: UNAM, 2008.

Grabar, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, col. Alianza Forma, 1979.

Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. versión española de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1990.

Guillén Cabañero, José (edit.). *La sátira latina*. Madrid: Akal Clásica, col. Clásicos Latinos 20, 1991.

Gravelot H. y C. Cochin. *Iconología*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.  
Heard Hamilton, George. *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. 6ª ed., versión española de Genoveva Ruiz-Ramón. Madrid: Cátedra, 1997.

---



Henares Cuellar, Ignacio et al. *“El arte simbolista en España”*. El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920. México: CONACULTA, 2005.

Henríquez Ureña, Pedro. *“La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”*, Revista Savia Moderna. México, 1906.

-*Ensayos*. (coords.) José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Madrid: CONACULTA, 1998.

Hernández Campos, Jorge y Carlos Monsiváis. *Sainete, drama y barbarie, centenario J. C. Orozco, 1883-1983. Caricatura, grotescos*. México: MURNAL, 1983.

Hernández Guerrero, José Antonio et al. (eds.) *Actas del I Seminario interdisciplinar sobre “El humor y las ciencias humanas”*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001.

Herner, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. México: CONACULTA, 2004.

Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Trad. Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi y Alejandro López Rousseau,. Barcelona: Tusquets, 2007.

Homero. *Himnos homéricos. “Batracomiomaquia”*. Intr., traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, col. Biblioteca Clásica Gredos, 2004.

Horacio. *Sátiras*. Intr., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, 1993.

Hugo, Victor. *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Península, 2002.

---

Hurlburt, Laurance P. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*. México: Promexa, 1989.

Joubert, Laurent. *Tratado de la risa*. Trad. Julián Mateo Mallorca. Madrid: Asociación Española de la Neuropsiquiatría, 2002.

Juárez, Saúl. *Estética socialista en México*. Siglo XX. México, INBA, 2003.

Jung, Carl G. et al. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

Kerényi, Karl, Dionisios. *Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 1998.

-*Eleusis*. Imagen arquetípica de la madre y la hija. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2004.

-*et al.* *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo Eranos I. Barcelona: Anthropos, 1994.

Lacambre, Geneviève et al. "El simbolismo en Francia y Bélgica". *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACULTA, 2005.

Lahuerta, Juan José. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Lemaire, Gérard-Georges. *Simbolismo*. Barcelona: Polígrafa, 1997.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. 7ª. ed., Trad. J. Almela. México: Siglo XXI, 1990.

Lozano Herrera, Rubén. *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

---

Mata Sandoval, Rodolfo. "Presentación del libro". *Luis Cardoza y Aragón. Obra poética*. México: FCE, Colección Lecturas Mexicanas, núm. 41, 1997.

Martínez Marzoa, Felipe. *El saber de la comedia*. Madrid: A. Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, 144, 2005.

Menandro. *Comedias*. Intr., traducción y notas de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Gredos, vol. 99, 1986.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 1998.

Montañés Gómez, Rubén J. "Mirando hacia el humor desde el pasado: los criterios de lo cómico en la antigüedad". *El humor y las ciencias humanas*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002.

Montemayor, Carlos (sel., pról. y trad.). *Carmina Burana*. México: Diana, 1992.

Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.

Murillo, Gerardo "Dr. Atl. *El padre eterno, Satanás y Juanito García*. México: Botas Editor, 1938.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza, 1993.

-*Ecce homo*. Trad. Pedro González Blanco. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.

-*El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa al martillo*. Trad. Pedro González Blanco. México: Editores Mexicanos Unidos, 1993.

---

-*Humano demasiado humano*. Trad. Jaime González. México: Editores Mexicanos Unidos, 1994,

-*Así habló Zaratustra*. Intr., traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza, col. Sección Clásicos, 1997.

Orozco Valladares, Clemente. *Orozco, verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983.

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, Cultura/SEP, 1983.

Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.

Otto, Walter. *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela, 1987.

Panópolis, Nono de. *Dionisiacas Cantos I-XII*. Trad. Sergio Daniel Manteyrola y Leandro Manuel Pinkler. Madrid: Gredos, t. I, 1995.

-*Dionisiacas Cantos XIII-XXIV*. Trad. David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, t. II, 2001.

-*Dionisiacas Cantos XXV-XXXVI*. Trad. David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, t. III, 2004.

-*Dionisiacas Cantos XXXVII-XLVIII*. Trad. de David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, t. IV, 2008.

Pérez Lasheras, Antonio. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad Prensas Universitarias, 1994.

Plauto. *Comedias*. Intr., traducción y notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos, vol. I, 1992.

---

- Porfirio. *Vida de Pitágoras. Himnos órficos*. Madrid: Gredos, 1987.
- Quirarte, Martín. *Gabino Barreda, Justo Sierra y el Ateneo de la Juventud*. México: UNAM, 1995.
- Rabelais. *Gargantúa y Pantagruel*. México: Porrúa, col. Sepan Cuántos..., 1990.
- Ramírez, Fausto. "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco" *Orozco. Una relectura*, México: UNAM, 1983.
- "Vertientes nacionalistas en el Modernismo". *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte). México: UNAM, 1986.
- Crónica de las artes plásticas en los años de Ramón López Velarde 1914-1921*. México: UNAM, 1990.
- Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM, 2008.
- Reed, Alma. *Orozco*. Trad. Jesús Amaya Topete. México: FCE, 1983.
- Reyes, Alfonso. "Pasado inmediato". *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: UNAM/Centro de Estudios Filosóficos, 1962.
- Rico Mansard, Luisa Fernanda. *Guía de murales del antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: UNAM, 2000.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Trad. Juan Barja y Yago Barja. Madrid: Akal, 2002.
- Rivera, Diego. *Arte y política*. México: Grijalbo, 1979.
- Robelo, Cecilio A. *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Innovación, 1980.
-

Rodríguez, Antonio. *La pintura mural en la obra de Orozco*, México. Cultura/SEP, 1983.

-*Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.

Rodríguez, Marisela. *Julio Ruelas, una obra en el límite del hastío*. México: CONACULTA, 1997.

Schneider, Luis Mario. "*El estridentismo a vuelo de pájaro*". El estridentismo. Un gesto irreversible (catálogo de exposición). México: CONACULTA, 1998.

Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.

Selz, Peter. *La pintura expresionista alemana*. Versión española de Carmen Bernárdez. Madrid: Alianza, 1989.

Shuré, Edouard. *Los grandes iniciados*. Trad. A. Laurent, Barcelona: Edicomunicación, 1989.

Tablada, José Juan. *De Coyoacán a la Quinta Avenida*. Una antología general. México: FCE/UNAM, col. Biblioteca Americana, 2000.

Theros, Xavier. *Burla, escarnio y otras diversiones*. Historia del humor en la edad media. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2004.

Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco, una vida para el arte*. México: Cultura/SEP, 1984.

-*Los murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma de Chapingo. México: Universidad Autónoma de Chapingo, Museo Nacional de Agricultura, 2001.

---

Turner, Víctor W. *El proceso ritual*. Trad. Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus, 1988.

Uriarte, María Teresa et. al. "Presentación". *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACULTA, 2005.

Valladares, de Orozco, Margarita. *José Clemente Orozco, cartas a Margarita (1921- 1949)*. México: Era, 1987.

Velasco, Arnulfo Eduardo. *Los avatares del mono*. México: Universidad de Guadalajara, 2004.

Velásquez, Roxana et. al. "Los reflejos del espejo simbolista". *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: CONACULTA, 2005.

Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y culto en la Grecia antigua II*. Trad. Ana Iriarte. Madrid: Taurus, 1989.

Vidaurre Arenas, Carmen Vitaliana. "Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo". *Revista Estudios Jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, vol. 72, 2008.

Viñuales, Jesús. *El comentario de la obra de arte*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, col. Aula Abierta 1986.

Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Trad. Belén Bas Álvarez. Madrid: Alianza, 1998.

Wind, Edgar. *Los misterios paganos del renacimiento*. Trad. Javier Sánchez García- Gutiérrez. Madrid: Alianza, 1998.

Zuno, J. Guadalupe. *José Clemente Orozco. Pintor ironista*. 2ª. ed., México: s/ed., 1971.

---





**Arte, sátira y otras correspondencias**

1ra edición, diciembre 2019

ISBN: 978-607-547-737-4

Se terminó de producir en noviembre de 2019

Coordinación de Investigación y Posgrados

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Benemérita Universidad de Guadalajara

---



Es el tema de esta obra la revisión de conceptos afines a la sátira y su categorización aplicada a un corpus plástico específico, localizado en la Antigua Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México. Dicha revisión se extiende posteriormente a otras obras de José Clemente Orozco y de sus contemporáneos nacionales e internacionales.

El reconocimiento contextual permite a la autora identificar las corrientes literario-filosóficas que pudieron influir en la obra del muralista, particularmente los preceptos ligados al cimiento simbolista como son: la mitología, el esoterismo y los escritos de Nietzsche.

De la propuesta nietzscheana Apolo-Dioniso, se identifican en la plástica de Orozco elementos que sugieren una presencia premeditada del Dios del vino, conformando toda una estructura de continuidad temática a lo largo de la vida productiva del pintor.

Es así que la sátira, derivada de los sátiros del cortejo dionisiaco se manifiesta plásticamente de diversas formas, deambulando entre lo trágico y lo cómico, que en este caso es satírico con base en la categorización.

La metodología de análisis se constituye primordialmente a partir de la identificación de intertextualidades, analogías o paralelismos entre literatura, pintura y filosofía de la época.

A partir de la revisión de la historia de la caricatura y de sus intenciones, se deslinda al corpus de temática “crítica social” del efecto caricaturesco y se sugiere en su lugar el de desfigurativo.

