

# O'Higgins: la línea gruesa

ALBERTO HÍJAR



*La carreta,*  
1970,  
óleo/tela,  
96 x 134 cm,  
Col. particular

La característica formal dominante que identifica la obra de Pablo O'Higgins es la línea gruesa. En los paisajes, murales, litografías, carteles, ilustraciones, acuarelas y retratos al óleo o con acrílico, las figuras y su entorno son vigorizados con enérgicos trazos sintetizadores del gesto y de la ambientación.

En los años veintes, aún no aparece esta característica; en cambio destaca el diseño de las figuras como bloques más bien escultóricos, monocromos, apenas caracterizados con los contrastes de las manos y el rostro. Un espacio pictórico sin concesiones detallísticas es sintetizado en cada obra.

O'Higgins desarrolló desde entonces una capacidad especial de síntesis. Los cientos de dibujos para concretar como disciplina esa capacidad, prueban el rigor en la posible aplicación del color a la par que fijan actitudes, gestos y atributos del pueblo trabajador. Es menester el calificativo al pueblo porque O'Higgins lo plantea en situaciones de trabajo y descanso, el cual también forma parte de la producción. Esto plantea una manera de concebir las relaciones sociales seguramente asimiladas en la militancia comunista. Pero a diferencia de otros,

O'Higgins no fatiga los símbolos de la lucha popular ni recurre a discursos donde sea necesario un traductor para explicar la trama proletaria y sus soluciones épicas.

Por lo contrario, practica la definición del realismo que Engels hiciera en 1888 a propósito de la obra de la novelista Margaret Harkness. Caracteres típicos en situaciones típicas y formas sin adornos, son las notas fundamentales de un realismo que el teórico comunista recomienda no hacer obvio sino convincente.

Afirma Pablo O'Higgins su interés por registrar y testimoniar, "no como fotografía sino más bien como una transposición artística de la realidad". Reflejo sin espejo, que diría Julia Kristeva para justificar la teoría del reflejo leninista. De modo que la transposición artística de la realidad, nada tiene que ver con el reflejo mecánico sino con la transformación del objeto por el sujeto y del sujeto por el objeto. Para ello, Pablo tuvo claro que no hay situaciones privilegiadas sino que todo sin excepción puede ser trastocado artísticamente.

Lejos de las polémicas eurocéntricas sobre el realismo, no confronta el detalle con la totalidad para preguntarse si el realismo ha de ser la referencia a lo uno o a lo otro.

Si a la par se transforma y afecta la realidad como él lo hizo con su militancia comunista, su capacidad organizativa y sus tareas de educador, y se avanza en la esforzada apropiación de técnicas diversas, entonces la pretensión de construir un pueblo en la lucha por la satisfacción plena de sus necesidades incluso estéticas es tarea de toda la vida más allá de la pura proclama de los buenos deseos filantrópicos y de las rutinas formalistas.

Pablo O'Higgins realiza este esforzado trabajo técnico donde alcanza la excelencia. Su apego a la encáustica en pequeños formatos es determinante de la renuncia a los adornos aunque pudo haberlos conseguido en capas sucesivas de la pintura aplicada en caliente. Optó por las figuras como bloques escultóricos y ensayó, desde entonces, una representación del trabajo y el descanso, de la fatiga y la plena acción, donde el dibujo rompe el estatismo y contribuye a dar lugar a las figuras del pueblo en un espacio neutro. Los atributos ausentes quedan entonces sintetizados en las posiciones, en las austeras vestimentas, en los rostros y las manos sin calificación específica.

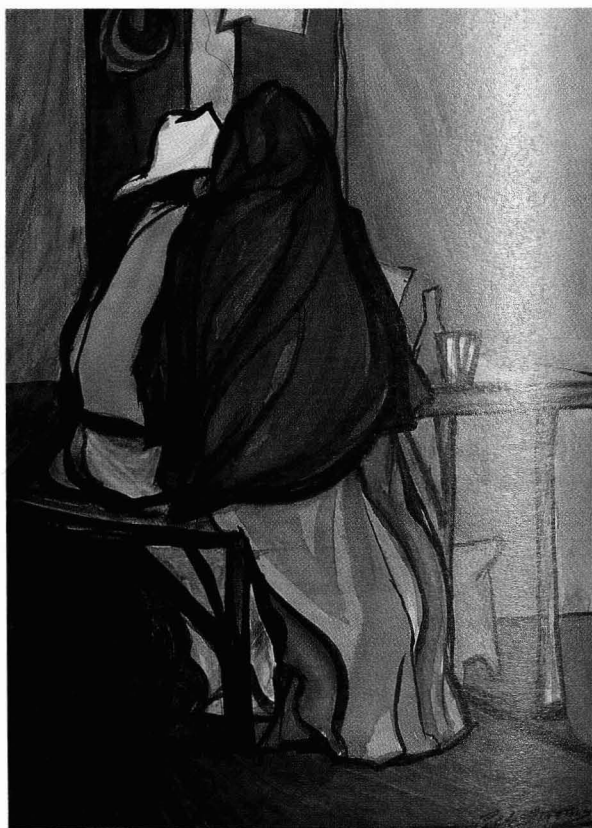
Resultan así obras de impactante modernidad porque prescindan de los estilos en boga y al renunciar a la adscripción a alguno de ellos, dan lugar a una austeridad pictórica ejemplar, por la claridad del referente representado y a la par, por el significativo que estimula la visión profundamente subjetiva irreductible a lo pintoresco y aleatorio.

No hay manera de distraerse en un oscuro espacio sin adjetivos donde se descubren personajes del pueblo evidentemente trabajador por la vestimenta, por la rigidez del cuerpo acostumbrado a la misma posición durante largas jornadas apenas rotas por los descansos en la calle, en la banqueta, en la puerta de la "pulcata".

El carácter típico del trabajo enajenado en situación urbana se concreta en esta primera etapa pictórica de Pablo O'Higgins:



*Madre tierra*, 1979, acuarela/papel, 60 x 43 cm,  
Col. María O'Higgins



*Pareja en Cuautla*, s/f, acuarela/papel, 50.5 x 37 cm,  
Col. María O'Higgins

una forma sin adornos, sin excesos declamatorios, sin aparente consigna política, esplende en las obras de pequeño formato de los años veintes.

La práctica del mural enriqueció el proyecto artístico de Pablo O'Higgins. Esto no puede reducirse a la pintura como tal sino que, por supuesto, remite a un proyecto hermenéutico y disciplinario. Había que dar a entender a un pueblo el sentido histórico y social de su propia lucha. Había que reproducir ese sentido con signos y en sitios públicos adecuados. La tesis de Roland Barthes de transformar la significación por la transformación de la realidad, es para los comunistas algo tan antiguo como las tesis de Marx sobre Feuerbach y sus Manuscritos de 1844, que no fueron publicados por cierto hasta los años treinta de este siglo. Pero aun en los manuales soviéticos de esos años de formación del todo político, Estado y partidos incluidos, la noción de práctica remitía en la producción artística al dominio de los signos y la técnica pero también a los procesos de circulación, valoración y reproducción. Ésta se plantea la formación de un sujeto histórico y social concreto, lo cual exige ese dar a entender hermenéutico, con su prédica, con sus instituciones, con sus cuadros políticos capaces de reproducir los fundamentos del saber necesario.

La disciplina exigida por esto es obvia. De una manera da lugar a la bohemia, a cierto comportamiento social selectivo, a unas relaciones amables con el poder político. De otra, la comunista, da lugar a la formación como trabajador de la cultura, a una selección social para constituirse, como parte de las relaciones del poder del pueblo, en conflicto y negociación con el Estado y con otros poderes adversos señalados y hasta explicados en los murales: el clero, los especuladores, los banqueros, los caciques, los demagogos.

La segunda generación de muralistas a la que pertenece Pablo O'Higgins formó su disciplina con las lecciones diversas y contradictorias de los maestros. De ellos fueron más que ayudantes o colaboradores, camaradas con voz y voto cuando compartieron la militancia o al menos el ideal político estratégico como referente de la significación. Así fue la relación con Diego Rivera enriquecida con los trabajos en las misiones culturales transformadas por los comunistas en foros de resistencia contra el caciquismo, el fanatismo y la ignorancia ancestral.

El sentido educador heredado del proyecto vasconceliano tuvo no sólo que descubrir los signos y las técnicas adecuadas a lo rural sino también constituir una disciplina de convencimiento y de formación. El sujeto históri-



*Primero de Mayo en Nueva York, 1931, óleo/tela, 90 x 110 cm, Col. Juan Coronel Rivera*

co y social deseado sólo puede construirse con la propia transformación. Especialmente para los artistas, esto es difícil por el dominio del individualismo eurocentrista y sus nociones de creación, genio, contemplación y por supuesto de mercado como fatalidad distributiva.

La práctica mural rebate ese dominio y constituye, en los mejores casos, un sujeto en lucha constante. Aspectos nuevos, sujetos nuevos, dice la revista *Vida Americana* editada por Siqueiros en Barcelona en 1922, como síntesis del sentido práctico al que habría que llegar.

Lo cierto es que Pablo O'Higgins concreta todo esto en una estricta disciplina que se manifiesta desde que trabaja con Rivera en la realización de los murales de la Secretaría de Educación Pública y la Universidad de Chapingo, en el arranque de la Escuela Nacional de Agricultura fundada en los restos de una hacienda porfiriana. A la par, la militancia comunista exige reuniones con el pueblo trabajador y en ellas, la apropiación del sujeto se concreta en apuntes de gestos, actitudes, atributos, herramientas, actitudes en el trabajo. La síntesis de todo se produjo en y con la disciplina de trabajador de la cultura al servicio del pueblo mexicano en lucha. No fue de otra manera.

En 1931, las resonancias de la crisis de Wall Street golpean a América. Los trabajadores descubren el internacionalismo ante el ascenso de las dictaduras, la ilegalidad de los partidos comunistas y la insolencia de banqueros y funcionarios. Es entonces que Pablo pinta al óleo el cuadro de gran formato sobre el *Primero de Mayo en Nueva York*. Desde arriba es registrada la golpiza de uniformados y civiles contra la ronda de manifestantes. Pablo registra el modo característico de manifestación de protesta motivado en Estados Unidos por la prohibición del plantón: los participantes tienen que moverse y lo hacen ordenadamente caminando en círculo. Éste es roto por el choque y con los cuerpos en posiciones forzadas, para significar la violencia; los que caen están pintados hacia adelante en un extremo y hacia atrás en el otro. Una mujer yace en la parte superior y un hombre da un golpe al policía que está a punto de descargar el macanazo.

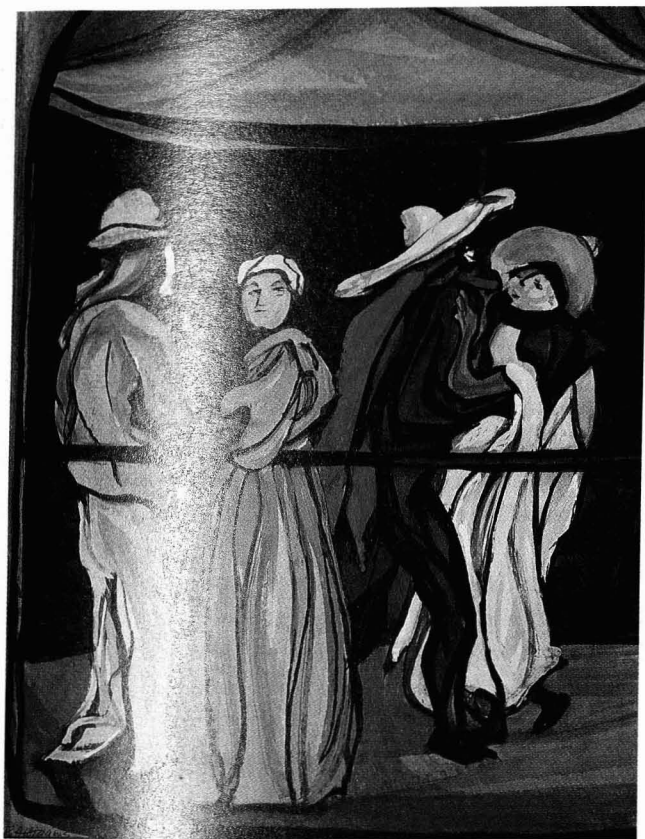
Sobre todo en el primer plano, el enfrentamiento está significado por las posiciones de los cuerpos y por las actitudes, más que por los rostros impassibles. El movimiento es conseguido por la composición circular y por el juego de tensiones de los cuerpos. Pablo ensayó entonces una significación distinta a sus registros de trabajadores monocromos. Hace prevalecer la oscura monocromía para evitar la estetización colorística del drama, usa el óleo opacando su brillantez festiva y especialmente en la figura del que golpea al policía, en un punto áureo del lado izquierdo, por supuesto, ensaya la modelación del abrigo con la línea gruesa.

En la búsqueda de atributos, Pablo O'Higgins no recurre a más referencia que la del trabajo y su entorno. Por esto no hay paisaje sin presencia humana ni hombres aislados y abstractos.

Una especie de humanismo en signos le exige las referencias al entorno y a la familia, a los compañeros, eventualmente a las situaciones particulares que en los murales suele significar con palabras que salen de una boca de por sí elocuente o con letreros pertinentes como el de "¡Armas para los trabajadores!" en el Mercado Abelardo Rodríguez. En cambio, en las pinturas y las litografías no propagandísticas, prefiere sintetizar en una flor, en un helado lamido mientras el cuerpo reposa en una banqueta, en un pañuelo o en una herramienta, lo característico de una situación. El pueblo resulta así humanizado porque es reconocido en su espacio y tiempo propio por alguien capaz de representarlo porque convive con él, lo entiende, lo ama. El carácter típico y la situación interactúan en una dialéctica significada por el detalle: igual con el paisaje. Lejos de posiciones contemplativas, para



*El novio*,  
1962,  
óleo/tela,  
90 x 48 cm,  
Col. María  
O'Higgins



*Carnaval de Huejotzingo, 1971, acuarela/papel, 35 x 27.5 cm, Col. particular*

tración explicativa. Fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en 1933 y del Taller de Gráfica Popular en 1937, aporta una línea técnica distinta a la urgencia política pero también incorporable a ella. Sus carteles litográficos son un mentís práctico al modernismo tecnológico de Siqueiros repudiador de lo no industrial. Pablo prueba que no hay técnica anacrónica y desechable sino más bien usos pertinentes de ella o bien inadecuados.

Hay obras como el vendedor de chichicuilotos, especie de pequeñas garzas en extinción junto con los lagos mexicanos, donde en rigor, las figuras son contruidas con la línea gruesa hasta llegar a la mancha negra del animal.

Al imprimirse esto, el resultado es de un impacto gráfico supremo porque entre el blanco y el negro queda contenido el significado sin necesidad de recurrir a elementos pictóricos, con un fondo donde el blanco del papel, primero de la plancha, apenas es herido con trazos magistrales para volverlo entorno. Este modo de grabar no sólo es inconfundible sino bello por su poder significativo.

Los magueyes de Pablo son inolvidables porque la línea gruesa resulta plenamente adecuada para dar a entender la arquitectura del racimo de hojas que terminan en pico, con un doblez a lo largo que da lugar a un claroscuro de alto poder gráfico. La inserción de los magueyes en el paisaje, gracias al trazo enérgico de celajes y de la tierra, puede incluir alguna figura campesina para hacer de la escala un recurso de acentuación de la planta característica de la aridez mexicana.

En este tratamiento del paisaje hay algo de lo asombroso del paisaje filmado por Gabriel Figueroa para las películas de Emilio *El Indio* Fernández, donde en tres ocasiones Leopoldo Méndez realizó grabados para introducir la narración. Figueroa trabaja los celajes con la acentuación de las líneas caprichosas de las nubes y hace de los accidentes del terreno agreste un recurso de significación contrastado con los personajes, que así adquiere un sentido épico con la marcha humana en medio de la adversidad de las fuerzas inhumanas, con la fortaleza y la dignidad en medio del páramo.

Figueroa logró con el uso de la escala y la línea gruesa, algo que Pablo no intenta: señalar presencias ominosas en medio de la serenidad rústica y del entorno adecuado a la violencia como alto contraste imaginario. Una hermenéutica creció así entre artistas afines empeñados en dar a entender la dura vida en el campo con sus caciques y sus esforzados héroes ignorados, heroicos en su vida cotidiana ante la naturaleza y su comunidad en principio familiar.

Frecuentemente se vale Pablo de los acentos: ora lineales, ora con el blanco.

O'Higgins el paisaje es entorno y sólo tiene sentido si hay presencia humana o este paisaje remite al trabajo. Una fila de cabras frente a un monte pelón y un caserío humilde refleja una situación de dura supervivencia, aunque no aparezca el hombre. Aun cuando significa oficios industriales, Pablo remite a una épica. Hasta un desayuno adquiere este sentido por el ámbito donde se realiza, por las incomodidades descritas sin excesos. Para acentuar esto, la línea gruesa concreta la otra línea, la política. La línea gruesa aparece acentuando lo agreste de un paisaje y la tensión de un cuerpo o de un rostro, la continuidad de una actitud, la posición característica, el uso específico del cuerpo. El color denota las situaciones y las concreta mientras la línea es un acento para afectar la visión y dotar al espacio pictórico de intención imaginaria. Con estos recursos, Pablo puede prescindir, aun en sus imágenes para carteles o ilustraciones, de los excesos ornamentales que necesitan explicación verbal.

El espacio construido de esta manera, es un espacio estrictamente pictórico o gráfico, según el caso. Es imposible culpar a Pablo de fotografismo a secas o de intentar literatura con recursos pictóricos. Son los recursos fundamentales del color, la textura, la tensión, el contraste y en especial la línea gruesa, lo que hace inconfundible a sus composiciones.

En la gráfica supera el mero dibujo sobre la piedra y consigue modernizar la litografía al liberarla de sus reducciones a copia de la pintura y de la instrumentación lineal propia de la ilus-

Si el detalle blanco del tocado de la *Mujer de Cuetzalan* se suprime, el cuadro entero pierde esa elocuencia destinada a mostrar ese aire majestuoso característico de las mujeres indias en reposo. Una flor en la mano, la presencia de un árbol o una planta confrontados con una figura empuñada por el trópico, la ternura de las flores en manos de un trabajador en cucullas, como suelen descansar los campesinos, son posibilidades diversas desarrolladas pictóricamente con una ejemplar economía de signos.

En los retratos, Pablo echa mano de sus recursos característicos, según procure destacar la ternura de los compañeros de trabajo con su dignidad evidente en el gesto, o la fortaleza de un hermano camarada como Leopoldo Méndez o el amor por su compañera, motor de su vida. Aislar a un personaje en el retrato, es un reto para el autor de *El desayuno* donde evidencia la convivencia entrañable de los trabajadores al compartir los alimentos. El retrato, en cambio, exige destacar un rostro y en él un carácter. Tonalidad, acentos de color, punto de vista y acentuación de las facciones con la línea gruesa, son los recursos de los que se vale Pablo para figurar entre los grandes retratistas. En especial, uno de los retratos de su compañera es digno de atención porque el predominio del blanco del vestido hace que el rostro de frente enmarcado por la negra cabellera como cascada, interpele la visión porque el blanco constituye la perspectiva del personaje hacia afuera del cuadro. La belleza resulta así movimiento que va hacia quien la descubre para impactarlo con toda la serena placidez del blanco de la pureza sensual, dinámica al fin.

Supo dominar el óleo, el fresco, la litografía, la encáustica, el lápiz y aun la acuarela, esa técnica desprestigiada por el uso de paisajistas triviales y anecdóticos. En la obra de Pablo O'Higgins la acuarela adquiere plena dignidad artística porque utiliza su transparencia para someterla lo mismo al suave deslizamiento del color de *Haciendo la tarea* que a la agresividad del entorno campesino como en *El río de Mixquic* o *Madre tierra*. En estas dos obras, una vez más el volumen es desconstruido por la enérgica presencia de la línea dura, por el alto contraste, por su acentuación en la figura campesina diseñada como nítida presencia frente a la grandiosidad del entorno.

Hombre de pocas palabras y mucho ejemplo con la forma de ser y estar, resistente a las fama, Pablo O'Higgins hizo declaraciones memorables, a veces para señalar su distancia de los mitos eurocentristas como la inspiración y las musas; otras para asumir el sentido social de la pintura significable en cualquier situación o detalle o para registrar lo que se va perdiendo y olvidando y para convocar a sus colegas a sacar a los indiferentes de su somnolencia, todo lo cual exige excelencia técnica.

Pablo O'Higgins supo sintetizar en frases precisas, equiparables a su alejamiento de excesos y adornos, esa necesidad vigente de belleza para "que un pueblo crezca hacia afuera y hacia arriba". ♦



*El desayuno*,  
s/f, óleo/tela,  
75 x 96.5 cm,  
Col. Museo  
Nacional  
de Arte

Fotos:  
Mario Casasola.  
Cortesía  
del Museo  
Dolores Olmedo  
Patiño