

JORGE ALBERTO MANRIQUE

# OROZCO: REFLEXIÓN Y DESPOJO

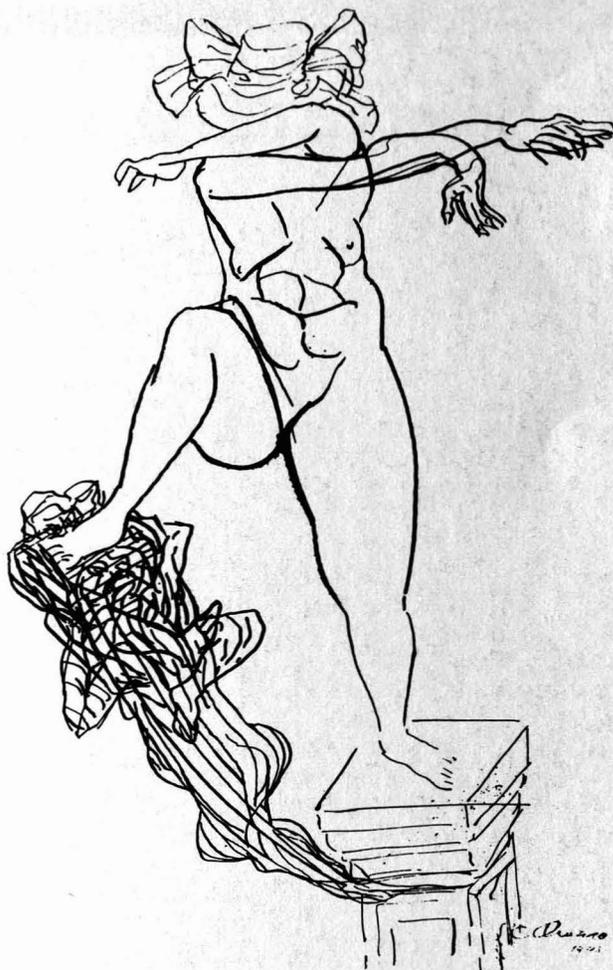
A escasos cinco años de su muerte José Clemente Orozco trabajó en los frescos de la iglesia de Jesús. El proyecto quedó inconcluso, pero lo que realizó entre 1942 y 1944 ocupa un sitio primigenio en la producción del artista. Treinta años de una sorprendente carrera de artista profesional, veinte de ellos trabajando sobre el muro, que para él era la máxima expresión de la pintura, le habían dado una capacidad y una libertad para moverse en su medio verdaderamente admirables. La iglesia de Jesús resume, como en una nuez, las grandes cualidades de Orozco, recoge lo que su trabajo pictórico había ido exponiendo en el discurso de su obra anterior.

Después de aquella obra cumbre que es el Hospicio Cabañas y luego de los encargos de Jiquilpan y de la Suprema Corte de Justicia, en donde el carácter oficial de la encomienda le daba un pie forzado para el tema (por más que él haya hecho gala, como siempre, de moverse con una absoluta libertad frente al tema), los frescos de la iglesia de Jesús se nos presentan como el reposo del guerrero. Descansar haciendo adobes. Pero hay en ellos un como relajamiento que le permite al artista dejarse ir con una inmensa soltura.

El Hospicio Cabañas, siendo lo que es, implicaba de parte del pintor una cierta rigidez por la misma idea de grandeza que derivaba de la magnitud del sitio, y su propuesta de una reflexión filosófica al mismo tiempo abierta y de carácter unitario. Aquí hay una soltura mayor, y por lo tanto un reencuentro más constante con su propia experiencia pasada. La iglesia manierista de Pérez de Castañeda, con su nave generosamente amplia, tiene una simplicidad que le permitió al artista desarrollar una composición más desahogada y total, como un *continuum*, sin la compartimentación a que la buscada geometría del edificio de Tolsá lo había forzado.

El tema del *Apocalipsis* por otra parte parece coincidir en modo impresionante con el carácter de la obra orozquiiana. Le dio un pie que pudo glosar con la libertad que le era consubstancial. Texto hermético si los hay, es también extraordinariamente abierto, como disparadero de asociaciones de ideas y fuente inagotable de saltos mortales del pensamiento. Orozco estaba en su medio.

Aquel espiritualismo de las primeras décadas del siglo, al que Orozco, según ha mostrado Fausto Ramírez, estuvo tan cercano y que alimenta no poca de la temprana iconografía del artista, que no desaparece del todo en su trabajo posterior, tuvo aquí un modo particularmente favorable de expresarse. Aquellos grandes guías o salvadores de la humanidad, que van salpicando su obra, son reflejos selectos de una indefinida instancia trascendente. El Cristo (borrado por él posteriormente) en la Preparatoria, y ahí mismo el héroe dual Cortés-Malinche. El Prometeo de Pomona. Quetzalcóatl en Darmouth College. Hidalgo en el Palacio de Gobierno de



Guadalajara; y el hombre inflamado del Hospicio Cabañas. Todos trascienden su especificidad histórica, cuando la tienen, para convertirse en lumbreras de una humanidad que, necesiéndolos, parece no querer merecerlos. Tienden su mano a la condición humana para rescatarla de su despojo, y al ser rechazados la castigan dejándola a su suerte. En la iglesia de Jesús ya no son héroes, sino la propia luz que los alumbraba, la divinidad indefinida que dio un plazo atando al demonio, y que ahora lo suelta para que el hombre irredento sienta el rigor de su propia soledad.

Frente a esos héroes que transportan la chispa de una instancia trascendente, y que aun desoiídos hacen posible la persistencia de un mundo que de otro modo se hundiría en su autodestrucción, Orozco opone las gentes dolidas en trance de desamparo. Hombres y mujeres disminuidos que se revuelven en el abandono, semiperdidos en la carencia de todo bien material, que buscan casi a ciegas la luz que los guíe. No sólo su cuerpo está flaco y encanijado, sino que su de-



Cúpula del Auditorio de la Universidad, 1936-39, Guadalajara, Jalisco, México.



Cúpula del Hospicio Cabañas, 1936-39, Guadalajara, Jalisco, México.

samparo es más grave por ser del orden del espíritu. Una casi no humanidad que sin embargo sí es la humanidad. Son los indios enflaquecidos y sin dioses de la escalera en la Preparatoria. O el campesino que se cubre las manos con desesperanza, o los obreros que ciegameamente pelean entre sí, o los pordioseros escupidos a la puerta de la iglesia, en otras partes del mismo edificio. Es la multitud desnuda y casi informe de la Universidad de Guadalajara. Los sujetos del ritual despiadado del mundo prehispánico en el Hospicio Cabañas. La masa ciega de Jiquilpan. Los hermanos que matan traicioneramente a sus hermanos en la *Catarsis* del Palacio de Bellas Artes. Pero esta humanidad deshumanizada y dolida es capaz, al toque de la luz de la conciencia, de levantarse sobre su propio despojo y aunque todavía semiciegada pedir su pedazo de pan y su pedazo de espacio propio y su pedazo de vida propia. En Pomona no todos reniegan de Prometeo; algunos se vuelven a recibir su beneficio. En la Universidad de Guadalajara levantan amenazantes los puños frente a los líderes corruptos y los leguleyos despiadados. Entre matanzas bárbaras son capaces de mirar la antorcha de Hidalgo en el Palacio de Guadalajara.

En la iglesia de Jesús la furia del demonio desatado y las plagas que derraman los informes jinetes aplastan despiadas a una humanidad desposeída ya de su propia condición. Suma de toda la pavorosa visión de Orozco acerca de esta raza desolada, hierros, púas, máquinas de destrucción machacan los despojos de seres que fueron hombres. Pero también allá arriba, a los lados de la ventana del coro, dos figuras, vencidas, casi vacía la una, compendio del dolor de todos, no acaban de derrumbarse y, alumbradas por ese poco de luz que se filtra tan difícilmente, hacen un esfuerzo por erigirse en la esperanza.

Entre el héroe portador de luz y ese pueblo miserable que a ratos se revela furioso tentaleando el camino, el discurso de Orozco coloca a la verdadera raza demoníaca. Para el paria embrutecido por el alcohol, para el hambriento que asesina a su hermano por un pedazo de pan, para el ciego que no ve la luz, el sordo que reniega de su conciencia, o la muchachita que se gana un trago en el burdel, Orozco tiene siempre, pese al feroz trato que les impone, una mirada de piedad. Ese rasgo de piedad dolida está presente en la flaqueza de los indios de San Ildefonso y es buena parte, antes, del tema verdadero de *Las casas de lágrimas*. En un toque de extremos, de esa obscuridad absoluta puede salir el incendio de la luz. El hombre en llamas del Hospicio Cabañas no es sino uno de los sufrientes del círculo bajo de la cúpula que ha sido tocado por el fuego.

Para la raza demoníaca no hay piedad alguna. Toda la furia desbocada del pintor se vierte sobre ella. Sus nombres son infinitos. Burgueses que en medio de sus comelitonas ríen, abrazados a una justicia prostituta, de la embriaguez de los desposeídos. Mochos que se ufanan de su acceso a un dios bizco a su medida y patean con desdén a los miserables. Líderes que blanden serruchos para arengar a los muertos de hambre y chuparles los últimos restos de jugo. Payasos que hacen malabarismos con signos sagrados y profanos; jercarcas eclesiásticos que urden tranzas entre las sombras. Demagogos irredentos, ministros de injusticia... Para ellos sólo cabe el fuego purificador. Son ellos los que desvían al hombre de su camino, los que le tapan toda la luz. En el *Apocalipsis* de la iglesia de Jesús es el demonio mismo, que toma todos los rostros en su forma informe, el que ha recibido licencia de oprimir y medrar para su gasto.

Caricaturista de hora temprana, al punto de que su pri-



mer crítico, José Juan Tablada lo identifica por ese oficio, Orozco mismo recordaba que "En 1921 todos los pintores murales mexicanos objetaron mi admisión en su círculo. Orozco, dijeron, por ningún motivo es un pintor, sino un caricaturista..." Aunque abandonaría la caricatura periodística en la medida en que se afincara su actividad exitosa como pintor, Orozco nunca abandonó los recursos expresivos que lo caricaturesco le proporcionaba. El "cargar" los rasgos de un dibujo o una pintura (que ese es el sentido original de la expresión: *ritratto caricato*, retrato cargado) fue siempre expediente para hacer explícita una intención. Por eso provoca risa, porque distorsiona con un propósito. Lo extraordinario en Orozco es la gran novedad de atreverse a llevar lo caricaturesco a los muros. Lo hizo en época tan temprana como en la escalera y el segundo nivel de corredores de la Preparatoria. Esos rasgos cargados reaparecen constantemente en su obra para manifestar la indefensión del hombre desvalido y reducido a despojos de hombre. Aparecen como contrapunto, en oposición a las formas manifiestamente heroicas que dignifican a los seres ejemplares: Cortés-Malinche, Prometeo, Quetzalcóatl, Zapata, Hidalgo.

Pero la saña de la pintura cargada de Orozco se ceba con mayor encono en aquellos seres desviadores de la humanidad, personificadores de la perfidia y del lado negativo del hombre: en los mochos de la preparatoria, en los generales chorreando estrellas de Darmouth, en los líderes de Guadalajara, en los tinterillos del palacio de Justicia. Ahí la caricatura se convierte en sangrienta.

En el *Apocalipsis* Orozco desarrolla y concentra la capacidad de su pincel cargado al pintar el interminable dolor de la humanidad dejada a manos del demonio. Pero lleva más lejos su rudeza imaginativa al describir al propio demonio, primero atado y después suelto, en formas que parecen la quintaesencia de lo caricaturesco. También en la gran puta que cabalga la bestia bermeja de siete cabezas.

La cuestión de las prostitutas es todo un capítulo en la obra de Orozco. Salvo en *Las casas de lágrimas*, en donde hay la sátira mordiente, pero también muy explícitamente una ternura no contenida, la puta se fue convirtiendo en su obra en un símbolo de esa prostitución generalizada que corroa la esencia de lo humano. Toda una "putología" se despliega en sus cuadros y en su obra mural, en donde ha captado los rasgos más distintivos de las mujeres de alquiler de barrios degradados como el viejo Dos de Abril o Las Vizcaínas. Entre todas son especialmente las dos inmensas mujeres que sirven de cimiento a la batalla fratricida de la especie humana en el Palacio de Bellas Artes. Pero la gran meretriz de la iglesia de Jesús parece, derramando la copa de la concupiscencia, la suma de todas las anteriores.

En veinte años de actividad muralística la manera de hacer realidad sobre la superficie de los edificios su reflexión de la vida, eso que se suele llamar el estilo de un pintor, estuvo sujeto a una modificación constante. Entre sus grandezas mayores está ésta: el hecho de que sin ningún temor, el artista se prueba constantemente y va hacia la búsqueda de algo desconocido. Nunca satisfecho —la satisfacción parece ajena a su temperamento— Orozco no hace jamás academia de sí mismo. Su arte parece siempre un arte del despojo, y simultáneamente del enriquecimiento. Cada nueva adquisición en su manera de pintar es rápidamente abandonada, como una atadura que pudiera restarle legitimidad. No hay más legitimidad que la que va adquiriendo día con día, obra con obra, trazo con trazo.

En los primeros frescos de la *Preparatoria*, los que destruyó él mismo (con la excepción de la *Maternidad*), y en *Omnisciencia* de la Casa de los Azulejos, se impone una monumentalidad premeditada, de indudables resonancias miguelangelicas. Los grandes desnudos tienen una solidez escultórica, establecida por un cuidadoso modelado y la rotundez de una línea definitiva. Dibujante de extraordinaria habilidad, parece empeñado en contradecirla como un recurso para calar más profundo en su lectura de la realidad. Ya en la segunda versión del primer corredor de la *Preparatoria* se abandona aquella intención de lo macizo; ahora es la superposición de colores delicadamente aplicados, y un dibujo muy fino pero mucho más volátil lo que sustenta las figuras. Aquellas manos inefables, aquellos rostros profundos, aquellos cuerpos ya a menudo distorsionados.

En el *Prometeo* el proceso sigue. El torso del héroe es monumental, pero su estructura a base de pinceladas cada vez más libres lo hace como penetrado aire. La *New School*, *Darmouth*, son pasos adelante en el proceso de despojo. En la Universidad de Guadalajara se siente más esa transformación que va llevando al artista a volatilizar las figuras a través de una pincelada violenta, llena de carga expresiva. En el palacio de Gobierno la ferocidad de trazos con que se compone la gran figura desproporcionadamente monumental del Hidalgo incendiario de la escalera señala ciertamente un punto culminante. Pero Orozco no se detiene ahí. Su ensayarse continuamente en el muro va más adelante en el *Hospicio Cabañas*; ahí puede verse cómo se fuerza constantemente a saltar las trancas de su propio estilo. Un despojo



más: abandona la composición por medio de la superposición de colores contrastados y se ajusta a una gama sorprendentemente restringida. Jiquilpan, la Suprema Corte, son hitos de ese proceso; casi dibuja con los pinceles sobre el muro.

La iglesia de Jesús es el punto más alto en esa carrera incesante de Orozco por desprenderse de lo que pudieran entenderse como cualidades del buen hacer pictórico. De esa actitud de desprendimiento que lo lleva a rehacer un estilo en cada obra. Ha llegado al punto, parece que tenazmente perseguido por él, de encontrarse frente a las bóvedas en una especie de virginidad. Toda su ejecutoria anterior está ahí, pero sólo como rastro, como cicatriz, como despojo de las batallas pasadas. En esa gran libertad compositiva, en esa enfebrecida suma de trazos violentos, Orozco reinventa a Orozco. Se ensaya frente a la superficie blanca como si no tuviera detrás nada que conservar.

Orozco reflexiona con la pluma y el pincel. La reconstrucción constante de un estilo en él es la reconstrucción constante de su reflexionar sobre la condición humana. En la medida en que ésta se hace más profunda, se hace simultáneamente menos explícita. Una pintura, dijo, "es un poema y nada más". Como el poema no existe sino por las palabras, su reflexión, su poema no existe sino por la realidad de formas y colores. No es la ilustración de una idea: es la idea misma que se construye en la superficie del cuadro o del muro. Su abandono constante de un estilo es la manera única de encontrar la legitimidad de la forma.