

## **Vocación de incendio**

Viaje a Orozco

Juan Villoro

*Los tres grandes son dos: Orozco*

Luis Cardoza y Aragón

Para quienes nacimos en los años cincuenta y comenzamos a entender el mundo en los sesenta, el muralismo no fue un fenómeno vivo sino una retórica oficialista. Numerosos edificios habían sido decorados con mazorcas gigantes que aludían al origen del hombre según la cosmogonía prehispánica, conquistadores sanguinarios, improbables logros de la modernidad y el *hit-parade* de héroes de la Revolución.

En hospitales, universidades y oficinas de gobierno se reiteraba un discurso que pretendía ser unitario y buscaba reconciliar los distintos tiempos mexicanos, desde la convulsa edad en que la noche luchó contra el día y un jaguar amaneció con manchas por haber devorado al sol, hasta el esplendor hidráulico de las presas y los puentes que construía un Estado conciente de sus obligaciones.

Aunque en mi infancia no estaba en condiciones de distinguir el arte de la propaganda, asocié el muralismo con la iconografía gubernamental, un despliegue similar a los timbres de correos, el diseño de los billetes o la portada del Libro de Texto Gratuito, donde la Patria pintada por Jorge González Camarena miraba a los alumnos con la severidad de una madre desconfiada y viril.

La única expresión muralista que me cautivó entonces fueron los mapas temáticos de Miguel Covarrubias. Con juguetona imaginación, el pintor reducía el país a sus animales, sus plantas o sus artesanías. No era difícil imaginar un Mapa de mapas, el cambiante holograma de un hiperpaís donde un sitio fuera representado de manera sucesiva por una pirámide, un tlacuache y una papaya.

Covarrubias pintaba una nación más modesta que los ampulosos resúmenes históricos de Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros, pero la idea

que transmitía era más entrañable, una patria doméstica y risueña, similar a la de Ramón López Velarde, donde “el tren va por la vía como aguinaldo de juguetería”.

Años después, cuando supe que los murales avalaban el proyecto histórico de la Revolución, su contenido me pareció aún más hueco. Quienes despertamos a la cultura en los años setenta, vimos la gesta revolucionaria como algo osificado, el pretexto de sangre que había llevado al PRI al poder. Las expresiones urbanísticas de ese modo de dominación no eran muy encomiables. El monolito que contenía la mano de Álvaro Obregón se alzaba como un símbolo del horror, un sarcófago destinado a conservar el miembro amputado de un general. El Monumento a la Revolución parecía una gasolinera en desuso o un mausoleo a la nada. Por si quedaran dudas de que la historia se había detenido para siempre, la ciudad de México contaba con un Museo de la Revolución donde un tedioso guión trataba de demostrar que los caudillos que lucharon para matarse entre sí eran, a su peculiar manera, los héroes de la patria.

El fracaso de la Revolución mexicana fue acompañado por una horrenda estatuaría que pasó de las figuras ecuestres a los licenciados de bronce. Toda rebelión postula una aurora, un despertar donde se cumple la profecía fundacional; una vez en el poder, declara el fin de los tiempos: el futuro llegó para quedarse y repetirse. La Revolución soviética desembocó en una arquitectura faraónica y el delirio mesiánico del nacionalsocialismo concibió Alemania, una urbe con amplias avenidas para que las masas desfilaran hacia su Líder. La primera revolución popular del siglo XX, la mexicana, no reorganizó el espacio con tan minucioso exceso; encontró una forma más suave y acaso más resistente de perpetuarse: institucionalizó la ruptura.

El impulso radical de Villa y Zapata desembocó en la dominación burocrática procurada por Carranza. La Revolución dejó de ser una violencia regeneradora para transformarse en la ideología que respaldó a gobernantes con proyectos contradictorios, que pasaron del nacionalismo a la economía de empresa y al esotérico liberalismo social. Siguiendo la lógica de la intriga, el madrugete y la ocasión propicia, los políticos priístas sustituyeron las armas por los trámites. En su novela *La sombra del caudillo*, Martín Luis Guzmán retrata el paso de la lucha armada a la conspiración en las oficinas. Tanto en el

campo de batalla como en la política postrevolucionaria, los caudillos actuaron en nombre del pueblo para obtener beneficios personales. En *Los relámpagos de agosto*, Jorge Ibargüengoita muestra a una caterva de pícaros que entran en la lucha social sin otro afán que satisfacer apetitos privados.

De 1929 a 2000, los gobiernos emanados de la Revolución fueron el simulacro que permitió la rotación de bandos y camarillas dentro del Partido Oficial, la gran bolsa de trabajo y tráfico de influencias que encumbró y derrumbó a los miembros de la Gran Familia Revolucionaria.

Para los años setenta, la impronta de esa lucha mil veces traicionada sólo podía ser odiosa. En su colorida desmesura, el muralismo parecía publicitar una nación rústica que proclamaba su grandeza en las paredes para negarla en las calles.

Varias décadas habían pasado desde que, en su condición de Ministro de Álvaro Obregón, José Vasconcelos concibiera el lema de “superficie y velocidad” para tapizar los edificios con un relato donde el pueblo analfabeta pudiese, al fin, reconocerse a sí mismo.

El primer contacto con el gigantismo muralista fue desconcertante para mí. Costaba trabajo entender que esos pintores tuvieran proyectos muy diversos entre sí. Además, habían sido relevados por epígonos no siempre talentosos. Tardé en romper el prejuicio de la apreciación en bloque y en comprender que en esos muros había individualidades, no sólo diferentes, sino opuestas y contradictorias.

A fines de los años setenta, cuando empecé a ver pintura con atención, el billete de cien pesos contribuía a la mixtificación del muralismo. Venustiano Carranza aparecía junto a un detalle de *La trinchera*, de José Clemente Orozco. El más conservador de los caudillos, el asesino de Felipe Ángeles, el autoritario terrateniente de Coahuila, el Rey Viejo, como lo llamó Fernando Benítez, comparecía junto a un dolorido grupo humano trazado por el más convulso y original de los muralistas. Como en tantas ocasiones, se pretendía asimilar a dos figuras discordantes a la misma serie de significados, crear un guión unitario donde un prócer cuestionable representaba lo mismo que un pintor visionario.

El regreso al muralismo implica una desmitificación de la simbología oficial. Pocos pintores contribuyeron a este gesto tanto como Orozco. En su

*Autobiografía* comenta que se unió al bando carrancista sólo por seguir al Dr. Atl y trazó caricaturas rebeldes en *El Hijo del Ahuizote* porque ahí le tocó estar. Sin embargo, advierte que en otras circunstancias tal vez se hubiera ubicado en otro bando.

Orozco fue el menos ideológico de los muralistas. A diferencia de Rivera o Siqueiros, no puso sus pinceles al servicio de un dogma. Con seca franqueza muestra su repudio por los héroes: “Si todos aquellos príncipes, emperadores, reyes, duques, después de asesinar a los parientes para usurpar el poder, tienen dedicadas estatuas ecuestres en plazas y calles que llevan su nombre, no sería difícil que tuviéramos una ‘Avenida Victoriano Huerta’”. La historia del mundo es para Orozco una farsa escrita por los vencedores.

Aun en su más nítida expresión figurativa, la pintura no depende para él de una anécdota, sino de una idea. En los breves y parcos textos que escribió a propósito de su trabajo, rehuyó la explicación de sus motivos y se extendió con gusto en la descripción de pigmentos y materiales. En la nota que preparó en 1940 para acompañar su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dice en forma fulminante: “una pintura es un *poema* y nada más”.

Desde que vio a José Guadalupe Posada trabajar a la vista del público y entró en su taller para hurtar las virutas metálicas que caían del buril de grabado, entendió los sucesos como una oportunidad de exagerar formas en el papel. Adiestrado como caricaturista, descubrió que el cuerpo puede ser ricamente distorsionado. El humor, la risa y la comicidad no formaron parte de su repertorio, pero sí el sarcasmo, palabra cuya etimología alude a “mordida” (en una litografía que Orozco ejecuta en 1935, las masas aparecen en blanco y negro, al modo de una caricatura de periódico, con enormes bocas abiertas y dentadas, un retrato sarcástico que se muerde a sí mismo).

En su estudio canónico sobre la caricatura, escribe Karl Rosenkranz: “La caricatura consiste en exagerar hasta la deformidad el momento singular de una forma”. Arte de la desproporción, la caricatura toma la parte por el todo: al trazar una nariz desmesurada, hace que el resto de la cara desaparezca. El conjunto –la composición– depende de una paradoja: el uso armónico de la deformación.

Como artista mural, Orozco no dejó de ser el caricaturista y el dibujante que se movía a sus anchas en los bajos fondos. Mientras el Dr. Atl se iba a vivir

al Popocatépetl en busca de inspiración paisajística, él visitaba lupanares, comprobando lo que Víctor Hugo comenta en el prólogo a su drama *Cromwell*: “Lo bello sólo tiene un tipo, lo feo tiene mil”. Sin embargo, su atracción por los andrajos y los rostros trabajados por el infortunio, va más allá del feísmo. Ajeno a la simplificación del arquetipo, pinta desproporciones como una protesta contra el erróneo estado del mundo. En este sentido, su actitud se asemeja a la que Adorno encuentra en los expresionistas, que “denuncian en lo feo el mundo que lo crea y lo reproduce según su imagen”.

Orozco conserva el pulso del caricaturista, no para causar un efecto cómico, sino para mostrar las incoherencias de la historia. El conflicto es su alimento. Esto atañe tanto a los temas tratados como al sitio donde son expuestos. En la Suprema Corte de Justicia se burla de las limitaciones de la ley, en el Palacio de Gobierno de Guadalajara retrata el grotesco “carnaval de las ideologías”, en la Iglesia de Jesús alude a la segunda guerra mundial, en la New School of Social Research de Nueva York pinta a Lenin, en Dartmouth College representa la “educación moderna” como el estéril parto de un esqueleto.

El pintor rebelde investiga los temas históricos a través de la transgresión y la oposición de los contrarios. En su *Autobiografía* cuenta que cuando estaba en Nueva York se ponía de acuerdo con un amigo para asumir posturas divergentes. Si uno decía “sí”, el otro respondía “no”. Sólo a través de la polémica llegaban a conclusiones interesantes. Lo mismo puede decirse de su pintura.

Orozco rechaza los mapas y las brújulas en su viaje por los procesos sociales. No cree que el arte proletario gratifique a los desposeídos, que lo que menos desean es encontrar en su casa “obreros trabajando”, y comenta que ese tipo de pintura suele hacer las delicias de la burguesía, capaz de transformar su mala conciencia en coleccionismo. Ajeno a las consignas, toma la conducta humana con escepticismo. El bien y el mal pertenecen a las energías naturales de la especie.

Ni siquiera ante el mestizaje acepta la idea rectora de la historia oficialista, según la cual el mundo prehispánico fue ultrajado por la Conquista. En la visión dominante que se ha dado de la caída de Tenochtitlan, lo “mexicano” es algo que antecede y sucede a lo español. Desde un punto de

vista simbólico, éramos mexicanos antes de la llegada de la espada y de la cruz, y volvimos a serlo con la Independencia. El gentilicio “azteca” se aplica para nuestra más íntima esencia y hasta la fecha goza de prestigio publicitario para bautizar sopas y budines. En nuestra retórica del gusto, un canal llamado TvCriolla o TvMestiza tiene mucho menos posibilidades de prosperar que TvAzteca, y la selección nacional, donde nunca juega alguien llamado Tizoc, es fervorosamente llamada “azteca”. En una carta que envía a Justino Fernández desde Nueva York, en 1946, Orozco afirma: “lo de que todos los mexicanos somos necesariamente aztecas es cosa que jamás he podido entender”.

Las identidades son convenciones voluntariamente compartidas y la mexicana se ha construido en oposición a la española. Si los liberales del XIX, con Juárez a la cabeza, buscaron un proyecto criollo ajeno a lo multicultural, el México postrevolucionario creó un discurso indigenista que exaltaba a los pobladores originarios de Anáhuac y al mismo tiempo se desentendía de sus descendientes. La Conquista fue interpretada como la culpa eficiente, la Caída Original, que explicaba el atraso y el oprobio contemporáneos. Con excesiva frecuencia, los desastres del presente se han justificado a partir de ese expolio. No hay duda de que las huestes de Cortés vinieron por el oro y crearon la encomienda; sin embargo, después de tres siglos de Nueva España, es decir, de un vasto proceso de mezcla, y dos siglos de México independiente, resulta curioso que las catástrofes nacionales se remitan a lo que se perdió en la batalla de Otumba.

A diferencia de la gran mayoría de los muralistas, Orozco rompe con esta tendencia. En su *Autobiografía*, fulmina a los ideólogos indigenistas: “Según ellos, la Conquista no debió haber sido como fue. En lugar de mandar capitanes crueles y ambiciosos, España debió de haber enviado numerosa delegación de etnólogos, antropólogos, arqueólogos, ingenieros civiles, cirujanos, dentistas, veterinarios, médicos, maestros rurales, agrónomos, enfermeras de la Cruz Roja, filósofos, filólogos, biólogos, críticos de arte, pintores murales, eruditos en historia”. Orozco incluye su oficio en este irónico inventario: el muralismo podría ser visto como una campaña de buena voluntad para endulzar la historia.

No es eso lo que él realiza en su obra. Aunque retrató las consecuencias sanguinarias de la Conquista, se opuso al esquematismo que condenaba a los

españoles como villanos absolutos del choque de culturas: en la Escuela Nacional Preparatoria pintó una serena unión de Cortés y la Malinche y un acto de reconciliación de un franciscano con un indio desnudo y lastimado. En esa misma serie, otra escena lleva un título sugerente: un ingeniero moderno que tiene los rasgos de Cortés es bautizado como “El conquistador edificador”.

En sus muchas aproximaciones a Orozco, Octavio Paz insistió en la figura dual que determina su universo: la víctima y el victimario. Sin embargo, el pintor complica la forma en que se asumen estos roles y rechaza explicarlos a través de un determinismo histórico. La voluntad de dominio y depredación está en todos los hombres, que son, de modo alterno, víctimas y victimarios. Aunque abomina del fascismo y los sistemas totalitarios, no admite consignas unívocas. Su bronca imagen de la Conquista no representa la derrota de los indefensos, sino el descarnado encuentro que define lo que somos.

El símbolo que antecede el planteamiento dramático de Orozco -la tensión entre los opuestos-, no es otro que el escudo nacional. El águila devorando a la serpiente representa una identidad en la discordia. Tal fue el hilo conductor del muralista al ocuparse de los hechos. “Aunque la historia es la materia prima de su arte”, escribe Paz, “no la concibe como una sucesión temporal, sino como *el lugar de prueba*. Es un sitio de perdición pero, asimismo, por el sacrificio creador, de transfiguración”. Poco importa el resultado de ese proceso, el desenlace de la lucha, lo que pasará cuando esa energía entre en reposo. Orozco no explica ni describe. “La anécdota es en él un hecho lírico”, comenta Luis Cardoza y Aragón.

No es casual que en 1940, en Jiquilpan, a los 57 años haya puesto en escena el escudo nacional, al que agregó un jaguar y una mujer. La violencia del águila y la serpiente que se estiliza en las monedas adquiere proporciones amenazantes. El título es elocuente: *Alegoría de México*.

Aunque el tema aparece ahí de manera explícita, toda la obra de Orozco sigue la lógica del escudo nacional, único emblema patrio que es un acto de depredación creadora y fundacional. Ante los episodios nacionales, el pintor privilegia el instante del conflicto; lo que viene después, la ingesta salvaje y la muerte, importa poco; lo decisivo es el momento en que los opuestos conforman un solo signo, el indómito resumen de un pueblo que se reconoce a sí mismo en la rencilla. La caída de uno de los contendientes no significa un

triunfo; es el sacrificio necesario, el rito de paso hacia otra realidad: la fecunda aniquilación del presente, abre el futuro.

Orozco usa los colores de los muros de barrio que han sido deslavados por la lluvia y por el tiempo; sus frescos tienen la tonalidad de esas desgastadas intemperies; conservan la brocha del pintor de paredes. Esta apropiación matérica de lo popular, coexiste con una cuidada geometría y con un simbolismo que debe su riqueza a ser ambiguo. El muralista no busca ser interpretado de manera incontrovertible sino lanzar asombros y preguntas.

Los sucesos históricos conviven en esta búsqueda con la exploración de una realidad paralela. Con frecuencia aparece un umbral hacia lo inefable, hacia misterios que no pueden ser dichos con palabras. Rita Eder ha llamado la atención sobre el Círculo Delfico que el pintor frecuentó durante siete años en Estados Unidos (de 1927 a 1934). Sería reductor hacer una interpretación de esta obra múltiple sólo en clave esotérica. Sin embargo, ahí hay atisbos de una búsqueda trascendental para escapar a la cárcel de la vida común. ¿Qué energía anima la vida más allá de los descalabros del hombre? Interesado en los mitos de regeneración, Orozco pintó alegorías de Quetzalcóatl y la Primavera, y su tendencia pánica lo llevó al más destructivo y renovador de los elementos: el fuego.

En *Catarisis*, el mural que pinta en el Palacio de Bellas Artes, las llamaradas son el telón de fondo de la historia; en Pomona College, narra la saga de Prometeo, y uno de sus lienzos más conocidos muestra al ladrón del fuego con el rostro devorado por la lumbre. Este Prometeo desnudo tiene un cuerpo andrógino, asexuado; es fuerza pura, autorregeneradora. También su Hidalgo en la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara provoca incendios: la independencia de México comienza con la antorcha que calcina el viejo orden para que surja otro distinto. Siguiendo este ardiente fervor, en el mural de la Suprema Corte, la Justicia es una llamarada. La magistral cúpula del Hospicio Cabañas, síntesis de una estética, transfigura al hombre en llamas.

Curiosamente, en manos de Orozco el fuego tiene algo tranquilizador. Su mensaje no es el de la destrucción total: el presente en combustión, abonará con sus cenizas el futuro. En un muro lateral del Hospicio Cabañas, una columna de fuero gira con solidez geométrica, al modo de un engranaje o un

desarmador, un elegante mecanismo onírico que hubiera fascinado a De Chirico.

Enamorado de las llamas, Orozco podría haber contestado lo mismo que Jean Cocteau cuando le preguntaron qué pieza salvaría de un incendio en el Museo del Louvre: “el fuego”.

En *Catarsis*, impresionante paisaje de devastación pintado en 1934, cuando el muralista tenía 50 años, la lumbre está presente pero no somete el conjunto a su bautismo. ¡Qué alivio sería que todo eso se calcinara! Ahí, los rostros de las prostitutas alcanzan la mayor contribución de Orozco al feísmo. Semblantes infamados por el maquillaje y el deterioro corporal que además son corroídos por una sevicia interior. El espectador desea que todo cambie para que también cambie esa pintura.

Milan Kundera se ha referido a la “belleza por error” para designar logros artísticos que provienen de recursos que parecerían negar la estética. Las escaleras contra incendios en los edificios de Nueva York, las alcantarillas humeantes y las tomas de agua son, en sí mismas, chatarras carentes de gracia, pero al ser articuladas y asociadas con los usos de la gran metrópoli, adquieren un carácter representativo y producen el efecto de la belleza por error. No se puede decir lo mismo de *Catarsis*. Salvo las bayonetas, lo demás repugna. En este mural desafiante, Orozco responde la pregunta lanzada por Lessing en su *Loconte*: “¿Puede la pintura servirse de la fealdad para lograr lo ridículo y lo terrible?”

Como Faulkner, el muralista de Zapotlán siempre es serio, intenso, algo sórdido. Sería excesivo pedirle asomos de felicidad. Ni siquiera la ligereza es admitida en su territorio devastado; ahí todo es tremendo. En su relato “El otoño del delta”, Faulkner describe la forma en que un grupo de caballos cruza un río con la angustiada voz de quien refiere una tragedia bíblica. La corriente los puede vencer, sus cuerpos muestran nerviosismo ante un elemento que no dominan, los belfos buscan un aire adicional que no está ahí: “con sólo la cabeza por encima de la superficie, como si estuvieran suspendidos de sus frágiles y endebles manos, la motora volvió a cruzar el río y los caballos avanzaron en hilera sobre las aguas poco profundas, trémulos y jadeantes, con los ojos inquietos a la luz del crepúsculo”. Cuando los caballos llegan a la otra orilla, han remontado un rito de paso. Luego anochece. Juan Rulfo, el mayor

discípulo mexicano de William Faulkner, habló de “la noche entorpecida y quieta”. Es la noche que pinta Orozco, aliado a las nocturnidades. Fanático del movimiento y el desorden, alcanza un reposo incómodo en su pintura: las imágenes están fijas pero no están en paz. Como en Faulkner, aunque los caballos lleguen a la otra orilla, no hay sosiego. La noche extiende su dominio, entorpecida y quieta.

### **La soledad del faro**

Orozco buscó el choque esencial que prefigura el escudo de México y rechazó el maniqueísmo. “Ni idealiza al mundo indígena ni le parece una abominación la Conquista”, apunta Octavio Paz.

Por tal motivo, parecía el candidato ideal para pintar la Iglesia de Jesús, donde Hernán Cortés está enterrado. Junto al templo se encuentra el Hospital de Jesús, fundado por el conquistador en 1524, en el sitio donde se reunió por primera vez con Moctezuma. Se trata del hospital más antiguo del continente americano. Hasta la fecha, en sus patios crecen los naranjos, recordatorio vegetal de que los fundadores llegaron del Mediterráneo. Ante la escalera principal, hay un pequeño busto de Cortés, única estatua del conquistador que se exhibe en la ciudad de México.

Entre 1942 y 1944 Orozco pintó ahí un mural inquietante. Fiel a su estilo, no respetó las sugerencias del ambiente. Si en otros muros había unido al conquistador y al indio, en ese sitio de reconciliación escogió el tema del Apocalipsis de San Juan, con complejas alusiones a la destrucción moderna traída por el nazismo.

¿Qué le interesa a Orozco en la historia? La encrucijada, la mezcla convulsa. No es casual que sus periodos predilectos fueran la Conquista y la Revolución y, en el plano ultraterreno, el Apocalipsis y los mitos de Prometeo y Quetzalcóatl.

Imposible hallar en él el temple celebratorio con que Morandi consagra una botella, Cézanne una manzana, Tamayo una sandía. Su planta favorita es el maguey, de hojas acorazadas que rasguñan el aire. Pintura de entraña y desgarradura, la de Orozco entiende el cuerpo por sus heridas. Aunque es un notable retratista (baste pensar en su célebre autorretrato o en la intensa serenidad que otorgó al rostro de Luis Cardoza y Aragón), no busca la

sensualidad de la piel como Degas ni el cuerpo que atrae a pesar de su desgaste como Lucian Freud. Orozco refleja la tensión muscular, la espalda marcada por la geometría del esfuerzo o el dolor.

En su momento más alto, los hombres son contradictorios y recusan lo que se espera de ellos. Por eso el cazador de oposiciones pinta a Cristo destruyendo su cruz con un hacha.

Aunque casi nunca evoca el mundo de la infancia, Orozco sabe que un juguete vale la pena cuando se hace añicos: las cosas se entienden al romperse. Uno de sus mejores óleos, "Los muertos" (1931), presenta un vértigo de rascacielos desgajados. Podría pensarse en un terremoto o un atentado terrorista, pero la verdadera motivación del pintor parece ser otra: la crítica de la modernidad.

Como Walter Benjamin ante el *Angelus Novus* de Paul Klee, Orozco entiende el progreso como un vendaval que todo lo destruye. Sin embargo, no aspira a volver a un idilio anterior; no pinta las nubes de solidez mineral del Dr. Atl ni los paraísos líquidos de Monet. Se abstiene de juzgar lo que mira. La historia le presenta una trama de destrucciones y él la observa con los anteojos que le valieron el apodo del Tecolote. Los aros redondos de sus lentes parecen la síntesis gráfica de un apellido donde la "o" se repite como única vocal. Obsesivos ojos circulares.

En su nocturna condición de búho, dice que la Revolución le pareció un carnaval. Para entender la frase hay que saber lo que le parece divertido: los bajos fondos con sus putas pintarrajeadas, "los talleres de tatuaje donde los marineros son tatuados en rojo, azul y verde", los macarrones a la italiana cocinados por el Dr. Atl en latas de petróleo, el color negro, con sus ricas variantes del "negro humo" al "negro hueso", los circos de pulgas donde se lucha como en la batalla de las Termópilas. ¡Con qué deleite describe la conflagración y mortandad de los insectos!: "Doscientas cincuenta mil divisiones de pulgas-infantería, apoyadas por chinches-tanque de cuarenta toneladas, hacen un colosal movimiento de pinzas sobre las posiciones ocupadas por el enemigo, previamente ablandado por oleadas de mosquitos-aviones. Devastación y muerte. Combates cuerpo a cuerpo. Cargas de bayoneta. Montones de cadáveres. Chocan los aviones contra los tanques con horrísono estruendo y la sangre corre a raudales mientras los atacantes cierran

las pinzas y los espectadores del *Flea Circus* se rascan a cuatro manos". Ningún pasaje de la *Autobiografía* es tan entusiasta como éste. Orozco encuentra en el combate de los insectos un resumen en miniatura de la historia. Cautivado por la energía de confrontación, elogia lo que se desbarata con tan fiero afán. Admira lo que queda de esa lucha, los restos salvajes como prueba de la intensidad.

Si Francisco Toledo permite que las hormigas intervengan sus cuadros con sus huellas diminutas cuando la pintura aún está fresca y dibuja chapulines con insólito deleite, Orozco los ve con lentes de aumento y los incorpora a su gigantomaquia. Para alguien que trabaja en escala colosal, una pulga interesa si es vista como un soldado, una chinche como un tanque, un mosquito como un avión. La guerra de las pulgas se transfigura en una lucha de titanes donde manan ríos de sangre. El excepcional pasaje de la *Autobiografía* revela el placer de la distorsión y la capacidad de acrecentar la escala de las cosas, esencial al muralista.

A diferencia de los surrealistas o los futuristas, Orozco no llama la atención sobre la novedad de sus formas. Su renovación ocurre en otro plano. El estallido y el desgajamiento se enmarcan en una sólida geometría. Los cuerpos a punto de caer tienen insólita armonía, los cuchillos se despliegan con el orden secreto que sólo conoce el caos, las armaduras y las cruces proporcionados bloques de combate.

Hay algo decididamente atemporal en esas escenas que aluden a la tradición pero se resisten a ser costumbristas. ¿Cómo ha pasado el tiempo por ellas? Uno de los problemas de juzgar una pintura con un referente definido es que su suerte se une a la de los temas tratados. El nacionalismo y la Revolución son materiales envejecidos, no porque en sí mismos carezcan de interés, sino porque se sometieron al desgaste de una infructuosa propaganda oficial. Por otra parte, los murales que dependieron de los favores del Estado son indisociables de un proyecto político donde la pintura se asimila al valor patrimonial de un edificio y donde el tema pertenece a la gestión pública. Por último, la noción misma de obra de superficie, y en especial la de obra mural, han sido puestas en entredicho por las nuevas búsquedas de la plástica, que procuran desprender el arte de los muros.

Orozco rehuyó pertenecer a una escuela pictórica o un movimiento histórico. Hay que volver a su pintura más allá de la política cultural que la hizo posible. El sentido de la seriedad es inmanente al pintor (en sus superficies todo reclama importancia), pero lo real aparece en desorden, puesto en entredicho.

En Darmouth College tuve una experiencia que alteró la habitual contemplación estática y reverente de un mural. Vi la obra cuando estaban pintando el resto de la biblioteca. La pintura parecía intervenida por el otro Orozco (Gabriel). Gruesos hules semitransparentes protegían los muros; para verlos había que pasar por un túnel de plásticos y adivinarlos a través de un filtro protector. La dificultad de acceso otorgaba misterio a escenas quizá demasiado evidentes y pedagógicas. Este recorrido, que el azar proponía como una intervención de Gabriel Orozco, revela que la mirada fragmentaria, oblicua, difuminada, advierte asombros inaccesibles a la contemplación directa de una obra contundente. *El entierro del Conde de Orgaz*, una de las obras de El Greco más admiradas por Orozco, hace que el espectador concentre la mirada en los cuerpos que protagonizan el cuadro. La reluciente armadura, los paños en colores cítricos, los rostros pulidos por una mezcla de éxtasis y dolor (una espiritualidad convaleciente) hacen que se pasen por alto aspectos en las orillas: ángeles borrosos, trasfondos desleídos y nubosidades desgajadas que prefiguran a Goya. La apreciación lateral de esta obra es mucho más inquietantes que su centro.

Cuando los murales de Orozco despliegan un narrativa demasiado codificada, conviene desordenar los sucesos apelando a los privilegios de la mirada parcial. En ocasiones, los detalles cautivan con el magnetismo de un rompecabezas al revés, que pide no ser armado. Liberado de su misión de Libro de texto, el mural de Darmouth College adquiere fuerza alucinatoria: sin el referente de la Conquista, los caballos blindados son una perturbadora máquina de destrucción.

Orozco mantuvo una tensa relación con los sucesos que le sirvieron de pretexto. No creía en una lectura única de los hechos; se propuso lograr una apropiación indómita, hondamente personal. Al escoger momentos de conflicto, creó una poética de la agitación: sucesos no cristalizados, en tela de juicio.

En sus últimos murales buscó una decantación hacia la geometría, reduciendo la historia a elementales trazos simbólicos. *Alegoría nacional*, pintado de 1947 a 1948 en la Escuela Normal de Maestros, puede ser visto como el colorido croquis de su obra entera. Al final de su vida, el artista avanza hacia su borrador. Después de pintar animales de presa, tormentas de fuego, cargas de caballería, ahorcados, fugitivos, los entierros del cuerpo y la supervivencia de las calaveras, Orozco busca el dibujo esencial, la cifra de su obra: la serpiente aparece, sinuosa, junto a un cuchillo o una herramienta. La obra está atravesada por diagonales que ordenan la perspectiva y tiene aplicaciones de aluminio, acero inoxidable y latón que parecen brindarle andamiaje: estamos ante un mural que “va a ser pintado”. En este sentido, se trata de una perfecta metáfora de un país siempre a punto de suceder.

La ubicación de *Alegoría nacional* es tan importante como la obra misma. Se trata de un mural a la intemperie, que enmarca una puerta colonial y brinda trasfondo a un escenario. La austera geometría de este Orozco final dialoga con el edificio del arquitecto Mario Pani, que le sirve de caja de resonancia.

Jorge Cuesta vio la singularidad del pintor al modo de una isla que de manera secreta absorbe algo del mar que la rodea: “Su aislamiento no es tal que no se produzcan en Orozco las condiciones de otras islas. Por lo demás, son raras las edades que no presentan estas interiores resistencias a ellas mismas; y hasta podría decirse que es en estas resistencias donde se revela su carácter. Un poema de Baudelaire, ‘Los faros’, se refiere a la misteriosa continuidad, a la oculta historia que se realiza a través de las soledades apartadas”.

Orozco fue un artista moderno en pugna contra la modernidad. A diferencia de los futuristas, no cantó loas a las máquinas ni celebró la pirueta celeste del avión. Vio la tecnología como una nueva oportunidad de deshumanización. La gran paradoja de su arte es que ahí nada es tan estético como las armas y los mecanismos. Las bayonetas, el hombre de hierro, las herramientas, el caballo mecánico, los pistones y engranajes emergen como diseños épicos, dueños de una insólita “belleza por error”. Los hombres ultrajados por la modernidad carecen de esa fuerza.

Rita Eder estudió cabalmente esta contradicción en la pintura de Orozco: mientras más terribles son las funciones de las máquinas, más hermosa resulta su forma. La derrota del hombre es el triunfo del artificio.

¿Es posible una síntesis entre la naturaleza y el aparato? La respuesta se encuentra en los muros del Hospicio Cabañas, pintados de 1938 a 1939, cuando Orozco alcanzó su mejor momento.

De nueva cuenta aborda la Conquista pero lo hace con una mirada a un tiempo primigenia y profética. Orozco refleja como nadie el desconcierto temporal que significó el choque de dos culturas con cronologías distintas. Para los aztecas, los conquistadores parecían llegar del desconocido y temible porvenir o de una cronología paralela. El desembarco representó para ellos una aparición sobrenatural. El caballo tenía un desconcertante aspecto de animal fantástico y el jinete que lo montaba parecía pertenecer a la misma bestia. Las barbas, las armaduras, los arcabuces sugerían a una legión de extraterrestres. En el excepcional espacio de los tiempos cruzados del Hospicio Cabañas, los conquistadores semejan replicantes de ciencia ficción, ciborgs dispuestos a montar un mutante caballo bicéfalo.

En el pasaje sobre la España de Carlos V, un caballo mecánico lleva engranajes en las entrañas, anticipando los delirantes vehículos de *Mad Max*. La Conquista se convierte en una Odisea de ciencia ficción y esto le da curiosa verosimilitud, pues así fue percibida por los aztecas, incapaces de acomodar en su mente y su cultura esa otredad, que en vano buscaron asociar con el regreso de Quetzalcóatl. El último escape es la transfiguración por medio de las llamas, la ascensión espacial del hombre para integrarse a un momento superior de la materia.

Al describir la Conquista, Orozco critica la fuerza destructora de la edad contemporánea. El diablo moderno es la mecanización que enajena al hombre y lo aparta de sí mismo.

En su *Historia de la fealdad*, Umberto Eco comenta que la caricatura política deriva de la capacidad de individualizar el mal, de convertir al diablo en un adversario reconocible en el reparto de los hombres. Con la revolución industrial, este diablo personalizado cede su papel a mecanismos más abstractos. Es lo que Orozco pinta en el Hospicio Cabañas, aunque su tema sea preindustrial. Toda tecnología entraña el mismo desafío.

En un brillante ensayo, “Larga vida a la nueva carne”, Mauricio Montiel Figueiras, nacido en Guadalajara en 1968, resume el discurso visionario de la ciencia ficción a partir de tres elementos. El primero de ellos es el ojo que Roland Barthes distinguió como “occidental”, alimentado por una mitología que irradia su fuerza hacia lo que se ve. Es un ojo que comunica su lumbre interior al exterior. El segundo elemento es el fuego, que se encuentra más allá de la mirada incandescente: el estallido y la electricidad, la energía a un tiempo primitiva y tecnológica que determina los paisajes y los aconteceres del hombre futuro. Por último, el tercer elemento es la nueva carne, las criaturas artificiales producidas por la robótica y la ingeniería genética, nuestras deseables prótesis, nuestros dobles, nuestros programables amores.

Curiosamente, la trinidad de la ciencia ficción –ojo, fuego y nueva carne– determina de idéntica manera los muros del Hospicio Cabañas. Al describir los parajes imaginados por Philip K. Dick, Montiel Figueiras describe con elocuencia la mayor obra visual de la ciudad donde nació: “La vida –el anhelo de vivir– sí está en la luz del ojo occidental que rediseña *Blade Runner*. Por desgracia, es un ojo efímero, perecedero, cuya historia empieza y termina en el laboratorio de la modernidad. Y la luz que lo nutre proviene de un mundo que agoniza, ofreciendo al cielo sus últimas llamas”.

Los muros del Hospicio Cabañas ofrecen el choque absoluto de un artista de la colisión. Ahí el presente es el lugar de encuentro del pasado y el futuro, la superficie del yunque, el sitio de estallido. Orozco recupera la geometría del origen y anticipa los cuerpos por venir. Un hombre metálico con quijada de robot es un centinela en el umbral de los tiempos. Un caballo bicéfalo anuncia radiaciones tóxicas y excesos biogenéticos. Un torso desnudo y una roca son formas eternas. Un ídolo alude al origen de los tiempos. Las edades y los años se cruzan y transfiguran. Los hombres cenizos en la cúpula nadan sobre el tiempo, con brazadas musculosas. Encima de ellos un cuerpo asciende. La solidez de piedra y acero de las demás figuras contribuye a esa levedad. La mirada sube.

En lo alto, José Clemente Orozco reinventa el fuego.