

# Caricatura política, episodios revolucionarios y prostitutas: una singularidad ideológica vuelta imagen

KENIA GABRIELA AUBRY ORTEGÓN\*

*A Eric, por su enorme debilidad con las mujeres*

Creo en el poder del arte como un conjuro que utiliza la misma fuerza de la realidad para convertirla en una forma desde la cual, sin que pierda sus atributos esenciales y su tendencia a la dispersión, podemos encontrarla de una manera tal que en esa misma contemplación hallamos nuestra propia coherencia.

JUAN GARCÍA PONCE

## PRELIMINARES\*\*

CUANDO SE HABLA DEL PERIODO MURALISTA MEXICANO, que inicia hacia 1922, rápidamente evocamos los nombres de los grandes maestros que encabezaron este periodo histórico: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Sin embargo, estos artistas no sólo se dedicaron a la pintura mural, sino también a otras facetas que el arte iconográfico permite. La pintura de caballete de Rivera ha recibido enorme difusión, es fácil encontrarla en los muchos estudios que se han hecho sobre este muralista: en libros de arte, revistas especializadas y no especializadas, postales y, por si fuera poco, hasta en separadores de libros. En cambio, de Siqueiros y Orozco, a excepción de sus murales, la información resulta escasa.

\* Dirigir correspondencia a la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche, avenida Agustín Melgar s/n, C.P. 24030, Ciudad Universitaria, Campeche, Campeche, tel. (01) (981) 811-98-00, ext. 75000, e-mail: gabriela\_ao@yahoo.com.

\*\* Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello y al Dr. Renato González Mello las clases de Historia del Arte, que me enseñaron a mirar de otro modo las imágenes plásticas.

De estos tres destacados pintores, José Clemente Orozco (1883-1949) nos ha causado un especial interés, porque su arte, en general, es de esas obras donde se manifiesta —como dice el poeta Jorge Cuesta— una especie de traición universal y de infidelidad a los sentimientos históricos inmediatos. Es decir, ninguna corriente artística de las contemporáneas a su momento encuentra en ella su prolongación, pues la originalidad de sus obras quizá está destinada a no tener resonancia inmediata en el tiempo. Originalidad que reside en su estilo seco, irónico y satírico, tal como los rasgos de su propia personalidad: personalidad que se nos revela en los residuos que dejan de su resistencia los consumos del tiempo en que vive: el Porfiriato, la Revolución, la lucha cristera y la agraria.

Orozco no sólo se distingue de Rivera y Siqueiros por las peculiaridades de su personalidad, sino por las etapas de su obra artística. Incursionó en sus inicios en la caricatura política, realizó dibujos a tinta, grabados y obras de caballete, entre los que sobresalen sus episodios revolucionarios y sus acuarelas de prostitutas. Desde luego, dedicó buena parte de su vida a la pintura mural, realizando frescos en México y en el extranjero. Sin embargo, la caricatura, los episodios revolucionarios y las prostitutas son las obras menos abordadas del jalisciense. Esto y nuestro gusto por la contemplación nos impulsa a reflexionar sobre ellas.

En lo que respecta a la caricatura política y los episodios revolucionarios, nuestras reflexiones están muy lejos de ser un análisis completo y exhaustivo. Nuestro propósito es más sencillo. Pretendemos trazar un recorrido autobiográfico que cumpla con la función de dar a conocer al lector, parte de las facetas de la vida de Orozco y, al mismo tiempo, poner de manifiesto la singularidad ideológica que caracterizó al pintor de Jalisco. No obstante, en el apartado dedicado a las prostitutas intentaremos aproximarnos a las imágenes desde su contexto histórico y, sin medirlas con ningún modelo anterior, dejaremos que las imágenes *hablen* por sí mismas de acuerdo al modelo que ellas mismas proponen. Así, atendiendo a la intencionalidad del discurso visual de Orozco, nuestras reflexiones se encaminarán a proponer a las mujeres del artista como imágenes de la oferta y la demanda.



1. *Autorretrato*, 1943.

LA CARICATURA POLÍTICA<sup>1</sup>

Dueño de un agudo sentido irónico —según deducimos de su autobiografía escrita en 1942 y publicada en 1945— y de un intenso mirar, como refieren algunos de sus críticos, Orozco “mantuvo siempre una independencia feroz y una individualidad de criterio personal y estética que jamás doblegó ni a las dificultades materiales y psicológicas ni a los ataques de su obra”.<sup>2</sup> A diferencia de Rivera (quien estaba afiliado al Partido Comunista y manifestó en muros y documentos su ideología revolucionaria), siempre se mantuvo al margen de los partidos políticos, pero siempre se sostuvo en la extrema izquierda desde la que mostró y demostró su criterio como dibujante y caricaturista político que, bien podemos decir, constituyó su primera etapa artística hacia 1910, aproximadamente. Justo cuando inicia la Revolución mexicana.

Por los comentarios errados de algunos articulistas que pretenden engrandecer más la figura de Orozco o quizá darle un aire heroico, señalando su participación activa en la Revolución de 1910, imaginábamos al jalisciense como un hombre que además de su pincel había cargado el fusil. Así, algunos estudiosos de la obra orozquista hablan de sus hazañas guerreras, de diferencias con algunos caudillos, entre ellos Carranza; de su abanderamiento por la causa indígena y de su ejecución en tres ocasiones. La inexistencia de su mano izquierda fue un elemento que también contribuyó a crear la atmósfera ficcional en que se describe al pintor, cuando en realidad la perdió muy joven jugando con pólvora.

Lo cierto es que Orozco no tomó parte alguna en la Revolución:

[...] nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales [...] A los grandes caudillos sólo los conocí de vista, cuando desfilaban por las calles al frente de sus tropas y seguidos de sus estados mayores.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Las caricaturas de Orozco que empleamos aquí son *El hijo del Abuzote* y *Huerta en Nueva York*, ambas retomadas de su autobiografía. Véase OROZCO, 1970.

<sup>2</sup> RIVERA y SIQUEIROS, 1983, p. 95.

<sup>3</sup> OROZCO, 1970, p. 34.

Desde luego, no podemos tomar muy en serio las palabras que el artista plasma en su autobiografía. Es verdad que no participó de la lucha armada como tal, pero su compromiso fue de otra índole: intelectual, de razonamiento, de actitud crítica:

Al llegar a Orizaba, lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos de la población. El de Los Dolores fue vaciado e instalamos en la nave dos prensas planas, varios linotipos y aparatos del taller de grabado. Se trataba de editar un periódico revolucionario que se llamó *La Vanguardia* y en la casa cural del templo fue instalada la redacción.

[...] *La Vanguardia* salió a la luz en muy poco tiempo. El director era el Doctor Atl; jefe de redacción: Raziel Cabildo; taquígrafa: Elodia Ramírez; redactores: Juan Manuel Giffard, Manuel Becerra Acosta, Francisco Valladares, Luis Castillo Ledón, Rafael Aveyra; dibujantes: Miguel Ángel Fernández y Romano Guillemín; grabador: Tostado; consejero de arquitectura: Francisco Centeno; caricaturista: Clemente Orozco.<sup>4</sup>

La huida a Orizaba que describimos en la cita anterior, la realizó con el Dr. Atl en 1915, afiliado a las tropas carrancistas. Así, en el transcurso del movimiento revolucionario, Orozco se destaca como caricaturista político.<sup>5</sup> De hecho, sus primeros trabajos de caricaturas se encuentran insertos en publicaciones como *El Hijo del Ahuizote*, *La Vanguardia*, *El Machete* y en *L'ABC*; esta última es una revista prácticamente desconocida.

De toda la producción orozquista son quizá la caricatura, los dibujos y los grabados, las artes menos exploradas por los estudiosos del arte.

Todo cuanto el artista vivió, en ocasiones como espectador y en otras como actor, lo que pensó sobre la existencia del hombre, la religión, la política y el transcurrir histórico —afirma Xavier Moysseén—, lo retuvo a lo largo de su camino mediante sus dibujos, caricaturas y obra gráfica. Con los pinceles, la tinta, la litografía o la punta seca comunicó su verdad, la ilustró sin temor alguno, sin importarle las consecuencias, cayere quien cayere; en una palabra, fue congruente con lo que escribió, con lo que pensó.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> OROZCO, 1970, pp. 42, 44.

<sup>5</sup> Moysseén señala que José Clemente Orozco en su labor de caricaturista político mantiene la ya larga tradición surgida en el siglo XIX mexicano. En este sentido conviene agregar que la influencia de José Guadalupe Posadas es innegable en todos los muralistas mexicanos.

<sup>6</sup> MOYSSEÉN, 1983, p. 129.

La esencia de la caricatura es —apropiándonos de las palabras de Antonio Caso—, por un lado, intuición desinteresada de la vida; por otro, despiadada crítica de lo real. En este sentido, Orozco, que ha sido uno de los caricaturistas más notables en México, plasmó con todo su sentido crítico, irónico y violento, el régimen de Francisco I. Madero, quien fue su blanco predilecto. Rompiendo los moldes establecidos por aquéllos que le precedieron, continuó su afición por la caricatura de forma intermitente durante casi dos décadas, atizando su lápiz o su pincel sobre otros personajes políticos de primera fila; aunque cabe agregar que la caricatura nunca desaparece del todo de su obra, pues la llevó a los muros en sus pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria y en los de la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara.

Decíamos líneas arriba que José Clemente Orozco atizó su ácido humor caricaturizando el régimen de Francisco I. Madero, personaje con el que ilustró las páginas del periódico *El Hijo del Ahuizote* entre 1911 y 1912. Fueron las caricaturas contra esta figura pública las más temerarias y recordadas de la época. Orozco, con ironía demoleadora, creó una de las caricaturas más sangrientas y agresivas contra Madero, la posiblemente titulada *El hijo del Ahuizote*. En ésta el “apóstol de la democracia” aparece como un enano, sosteniendo en la mano izquierda un fuste del que pende una cadena, con la que ha torturado de forma brutal a varios hombres colocados en fila y desnudos, los cuales destacan por su enorme complexión; a decir de Orozco, los victimarios son Sánchez Azcona, Querido Moheno, Bonilla, Gustavo Madero, Zapata, Jesús Urueta, entre otros; todos ellos pertenecientes a la plana mayor maderista. En nuestra opinión la intencionalidad de esta caricatura sangrienta es mostrar la manera manipuladora en que Madero hizo gobierno, pues “el episodio maderista, revolución a medias, era pura confusión e inconsistencia; lo demás fue lo mismo y quedó todo igual que antes”;<sup>7</sup> así lo percibió el caricaturista que presenció los hechos.

<sup>7</sup> OROZCO, 1970, p. 30.



2. El hijo del ahizote.

*Huerta en New York*

*a little glass of whiskey  
at New York*



3. *Huerta en Nueva York, 1913*

El lápiz de Orozco da una imagen completamente negativa de Madero; “desdice todo cuento [que] se ha escrito oficialmente sobre el ‘Presidente Mártir’, pues se le representa como un hombre absolutista e incapaz, arbitrario y, lo que es peor, como un asesino, con lo cual se le compara con el dictador Díaz contra el cual luchó”.<sup>8</sup> Con este humorismo irreverente, Orozco se convierte en denunciante, asumiendo al mismo tiempo una condición ideológica izquierdista para expresar mediante la sátira, un constante cuestionamiento de las relaciones político-sociales; en otras palabras, inscribe la crítica y la denuncia en contra del poder.

Pero además de Madero, no se salvaron de sus trituradores trazos Emiliano Zapata, el clero y el general Victoriano Huerta, que fue otro personaje caricaturizado en varias ocasiones por la sagacidad del lápiz orozquista. En *Huerta en Nueva York*, vemos al responsable de la “Decena Trágica” ridiculizado con senda copa y botella en la mano y en el piso; su elegante vestimenta acompañada del sombrero al estilo del “tío Sam”, señalan a Huerta como un títere de Estados Unidos. Desde luego, el alcoholismo de este personaje histórico no es menos evidente en la caricatura del jalisciense.

En la comicidad manifiesta en las imágenes de Huerta y Madero, se evidencia el desprestigio personal, a fin de mostrarlos ante los demás desprovistos de cualquier autoridad, dignidad y sin derecho a consideración y respeto.

## LOS EPISODIOS REVOLUCIONARIOS

En 1917, por primera ocasión, José Clemente Orozco marcha a Estados Unidos donde permaneció por espacio de dos años, primero en San Francisco y luego en Nueva York. A fines de 1919, cuando estaba por iniciarse el llamado “renacimiento” del muralismo en México, retornó al país, pero él no participa en esta etapa del muralismo, sino hasta 1923 por recomendación de José Juan Tablada. Pintó algunos frescos en la planta baja del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria, en sus escaleras y en el primer piso, tarea que abandonó por la fuerza en 1924,

<sup>8</sup> MOYSSÉN, 1983, p. 133.

cuando un grupo de estudiantes lo expulsó de la Preparatoria por motivos políticos, al tiempo que el gobierno suspendió el salario que se le pagaba por su trabajo. Volvió a la caricatura, pintó un mural en la Casa de los Azulejos, hoy ocupada por el restaurante Sanborns.

Después del escándalo político por el que tuvo que abandonar la Escuela Nacional Preparatoria, Orozco realizó una serie de óleos y dibujos con temas revolucionarios. Mismo asunto que tuvieron los frescos que plasmó en 1926 en el segundo piso de la Preparatoria, cuando se le permitió terminar su proyecto. A nosotros nos llama la atención este efecto de “digresión” del artista hacia su pasado inmediato, porque estos episodios de la vida revolucionaria llegan justo al término de la Revolución en 1924 (de acuerdo a la explicación que proporciona Luis González en *Pueblo en vilo*, ya que la mayoría de los discursos historiográficos oficialmente señalan 1920 como el fin de la Revolución). Quizá esta digresión histórica del pintor se deba al impacto y al desencanto que el movimiento revolucionario dejó en él; aunque tal vez este mirar hacia atrás, es quizá una manera de exorcizar a través del arte sus más profundas inquietudes, revelar una *verdad* que otros géneros no pueden expresar, como la historia que —a veces— “hace unas rectificaciones verdaderamente sorprendentes y desconcertantes”.<sup>9</sup> O quizá este efecto retardador signifique, como ha expresado Luis Cardoza y Aragón, una anunciación del inicio de una nueva vida que al mismo tiempo refleja una época que muere.

Sin embargo, más tarde éstos mismos episodios cobran vigencia con la llegada de la revolución cristera (1925-1932) y posteriormente con la revolución agraria (1933-1943), periodos que aunados al revolucionario forman parte de lo que Luis González llama los *treinta años de penitencia*.

Estos óleos y dibujos que realiza entre 1924 y 1928, constituyen verdaderos episodios revolucionarios, casi todos dotados de la más ácida ironía, característica fundamental de la obra orozquista. Sobresalen: *Las soldaderas* (1926),<sup>10</sup> *La cucaracha 1* (1926-1928), *Campo de batalla 1* (1926-1928) y *El réquiem* (1926-1928),<sup>11</sup> entre otros.

<sup>9</sup> OROZCO, 1970, p. 36.

<sup>10</sup> La imagen de *Las soldaderas* fue retomada de OROZCO, 1970.

<sup>11</sup> *La cucaracha 1*, *Campo de batalla 1* y *El réquiem*, las hemos retomado de GONZÁLEZ MELLO, 1997.

En el óleo sobre tela *Las soldaderas*, Orozco reconoce la participación de la mujer en la reyerta revolucionaria: retrata el valor de las “adelitas”, mujeres viriles que llevan sobre sus espaldas el rebozo como equipaje y caminan decididas, junto a sus hombres, a enfrentar la cruenta lucha. En cambio, en *La cucaracha 1* pone de manifiesto lo que para él fue la Revolución: un carnaval, tal como expresa en su autobiografía y que hemos mencionado con anterioridad.<sup>12</sup> Desde nuestro punto de vista y atendiendo a la intencionalidad del discurso puesto en imagen, consideramos que se narra una visión desencantada de la Revolución, es decir, la degradación de un movimiento cuya esencia fue la ignorancia, la esterilidad y el desorden para concluir en el caos.

*La cucaracha 1* ciertamente es un cuadro muy carnalesco. Es como ver en imagen lo que Mariano Azuela describe con palabras en *Los de abajo*: se advierte el desorden total; mujeres y hombres caricaturescos que con los rostros desfigurados por los efectos del alcohol, danzan en un excitante frenesí. Las mujeres, por su parte, con sus pechos y piernas desnudas se muestran más atrevidas que los varones: ellas evocan a “La Pintada”; ellos, al “Güero Margarito”. Ambos personajes son símbolos de la bestialidad, el sadismo y la perversión del movimiento revolucionario.

Por la expresión de los rostros y cuerpo de las “cucarachas” puede verse una destructividad manifiesta (como en *Los de abajo*, cuando se unen las tropas de los generales Macías y Natera, para enfatizar la degradación de la lucha revolucionaria). Desde luego, el título del cuadro, *La cucaracha 1*, no es gratuito, más que asociarlo al corrido de la Revolución, cuando se entonaba esta canción popular, la semantización del nombre asociado a la imagen nos hace pensar en lo animalesco del movimiento revolucionario: saturado de actos de rapiña, de pillaje, de barbarie, de saqueo y asesinatos.

En *Campo de batalla 1* y *El réquiem*, se manifiesta el resultado de la Revolución en dos fases diferentes: el primer cuadro es la lucha cuerpo a cuerpo de generales y revolucionarios con palos, cuchillos y pistolas; algunos hombres yacen heridos de muerte sobre su caballo o en el suelo, mientras otro remata a uno de los caídos traspasándole el cuchillo; el

<sup>12</sup> Véase OROZCO, 1970.



4. *Las soldaderas*, 1926.



5. *La cucarachà 1*, 1926-1928.

pedazo de una rueda también vaga entre los cuerpos como mudo testigo de los hechos. En este contexto, *Campo de batalla* pone de manifiesto que en la guerra no hay buenos ni malos, que generales y revolucionarios son la misma cosa, la misma raza: hombres en el difícil forcejeo por librar el encuentro con la muerte, porque la Revolución cuando empieza no para.

En lo que respecta a *El réquiem*, a nuestro modo de ver, es la síntesis de la inminente lucha: la muerte. Es un dibujo realizado a tinta que nos presenta hombres y mujeres postrados a las puertas de una vivienda humilde en cuyo interior se aprecian dos enormes cirios. Esta imagen representa a los de "abajo" que, llenos de pesar y amargura, imploran a Dios por el alma de su deudo. El cuadro revela lo que la lucha armada deja: estelas de dolor y amargura, rencor y odio y la inevitable muerte.

Todos los cuadros referentes a los episodios revolucionarios, parecieran conformar parte de una misma serie para ilustrar las escenas más características de la carnavalesca Revolución, y el mismo Orozco afirma en su autobiografía: "es decir, como dicen que son los carnavales pues nunca los he visto".<sup>13</sup>

Entre 1927 y 1928, el artista regresa nuevamente a los episodios revolucionarios y nos deja excelentes cuadros como *La súplica*, *El general y la muchacha*, *La casa destruida*, *El regreso* y *En vano*, para continuar plasmando su ira por lo que la Revolución no hizo y debió hacer; para continuar recordando los pasajes más infames de la lucha armada que posiblemente no pudo olvidar durante toda su existencia.

En 1927 el creador de *La rueda del tiempo* volvió a viajar a Nueva York, donde permaneció por espacio de siete años, lo que nos hace pensar que los cuadros descritos líneas arriba, los empezó en México y los terminó en el extranjero. En la ciudad de los rascacielos montó importantes exposiciones en la Downtown Gallery, la Art Student's League y la galería Marie Steiner. Se involucró en una agrupación que pretendía fundar una universidad en Delfos, llamada Círculo Delfico, para educar a una nueva élite universal. Esta agrupación era la tertulia de Eva Palmer, esposa de Angelos Sikelianos, creador y líder del movimiento delfico mundial.

<sup>13</sup> OROZCO, 1970, p. 34.



6. *Campo de batalla 1*, 1926-1928.



7. *El réquiem*, 1926-1928.

Alma Reed, a quien Orozco conoció en este viaje, se convirtió en su amiga y promotora, con quien montó la galería Delphic Studios, pues Reed también formaba parte del Círculo Delfico. Aprovechó este espacio para promover su obra y la de otros artistas afines, entre ellos algunos mexicanos. Con la aceptación que tuvo su trabajo en la sociedad estadounidense, vinieron los encargos de pintura mural, todos ellos de universidades: el Pomona College, de Claremont, California (1930); la New School for Social Research, de Nueva York (1931), y el Dartmouth College, de Hannover, New Hampshire (1932-1934).<sup>14</sup>

En 1934 regresó a México (mismo año en que pinta un fresco en el Palacio de Bellas Artes) que ya vivía otra reyerta política: la revolución agraria. Grupos de intelectuales agrupados en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) apoyaban la consigna política: "Ni con Calles ni con Cárdenas", pues su lucha era contra las clases opresoras y a favor de las clases oprimidas, tratando de seguir con su arte el derrotero de la realidad social. Orozco no formó parte de la LEAR, pero sin duda la gráfica de *Las masas* que pintó en 1935 es producto de lo que presencié a su llegada del extranjero.

*Las masas*<sup>15</sup> es una imagen en verdad impresionante: por el estilo que emplea, por lo que simboliza y por su enorme actualidad y vigencia. En el estilo, se advierte alguna influencia del surrealismo dado por la yuxtaposición de abundantes ojos, narices, bocas, manos y piernas que no pretenden formar rostro ni cuerpo alguno, sobrepasando lo real. De hecho, en la intencionalidad del dibujo no importa el rostro porque la "masa" reunida es solo una.

Este pueblo de obreros y campesinos congregado en la pintura del jalisciense es metáfora de una masa enfurecida, pues de los rostros únicamente sobresalen las grandes fauces abiertas mostrando sus enormes dientes; las manos que enarbolan la misma bandera indican su disposición para el combate; mientras los ojos que se asoman entre la turba miran con odio, con rencor. *Las masas* que reúne Orozco son un monstruo imparabile, incontenible.

<sup>14</sup> Su único viaje a Europa lo realizó en 1932.

<sup>15</sup> *Las masas* la hemos retomado de GONZÁLEZ MELLO, 1997.



8. *Las masas*, 1935.

Esta pintura de Orozco, como las imágenes anteriores, nos demuestra su originalidad, originalidad que no reside en un intérprete sumiso de su tiempo local,

de ningún modo expresa tampoco nuestra modernidad relativa; nuestro romanticismo también se queda sin el testimonio que le exige; nuestras vagas e inconstantes tradiciones tampoco se reconocen en su libertad. Así como se niega a compartir las tendencias, las doctrinas y los procedimientos de Diego Rivera, compatriota y contemporáneo suyo, los más jóvenes pintores mexicanos encuentran, para la inspiración de ellos, casi infecundo el campo que la fantasía de Orozco se apodera. Parece que hubiera escogido para él el más estéril de los territorios, el menos hospitalario de los climas; tan extraño y tan lleno de riesgos se presenta a los otros espíritus, a las otras empresas. Parece que hubiera preferido el menos económico y el más extraviado de los caminos; tan ineficaz sería para quienes tomaran su misma dirección. Da idea su pintura de que, así como es original e inaccesible su fundamento, son estériles y nulas sus conclusiones, pues no hay en ella, con efecto, la prolongación ni el nacimiento de ninguna escuela tradicional o moderna, exótica, o nacional. Su originalidad se debe a un absoluto radicalismo.<sup>16</sup>

#### SU AUTOBIOGRAFÍA

En el año en que pinta *Las masas*, se dedica también a la gráfica y a la pintura de caballete; de fines de 1935 hasta 1939 produce tres murales: en la Universidad (1936), en el Palacio de Gobierno (1937) y en el Hospicio Cabañas (1937-1939), todos ellos en Guadalajara. Pintó el fresco *Alegoría Nacional* en Jiquilpan, Michoacán, en 1940. En este mismo año estuvo en Nueva York donde realizó el *Dive Bomber*, en el Museo de Arte Moderno. Retornó a la ciudad de México para decorar el nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia (1940-1941), obra que quedó inconclusa. En esta misma década, el jalisciense pintó sus murales en el templo del Hospital de Jesús Nazareno en la ciudad de México (1942-1944) y en la Escuela Nacional de Maestros (1947), por citar los más relevantes. También se dedicó a las obras de pequeño formato y a la gráfica, ésta última en 1944.

<sup>16</sup> CUESTA, 1994b, p. 272.

En 1943, al crearse El Colegio Nacional, fue designado como uno de los miembros fundadores, y en 1946 recibió el Premio Nacional. Un año antes publicó su autobiografía, discurso muy original por la manera en que advierte al lector de lo que empezará a leer:

Entrego a la revista Occidente este somero relato de gran parte de mi vida. En él no hay nada de particular, ningunas hazañas famosas, ni hechos heroicos, ni sucedidos extraordinarios o de milagros. Sólo las continuadas y tremendas luchas de un pintor mexicano por aprender su oficio y tener oportunidades de trabajar. Lo mejor de mi existencia se ha desarrollado durante la época llamada revolucionaria y en ésta ferocemente guerrera (sic) de convulsiones espantosas que muy bien pudieran terminar en parto de los montes, pero que de todos modos son de lo más divertido.<sup>17</sup>

Cierto que en su autobiografía no hay “hazañas famosas, ni hechos heroicos, ni sucedidos extraordinarios o de milagros”, es más bien un libro carnavalesco: lleno de “cambios repentinos de fortuna, reflexiones y moralejas acerca de la inconsistencia del poder. Las pulgas flacas linchan a las pulgas gordas, los circos alquilan enanos por docena, los museos ofrecen al público cuadros modernos”.<sup>18</sup> Pero este carnaval de palabras e imágenes nos acerca a la *otra* visión de los hechos revolucionarios que vivió el artista, de una forma genial y distinta a lo que los discursos historiográficos nos tienen acostumbrados:

[...] la tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaban en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. *Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos.* Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometía toda clase de excesos. Los trenes que venían de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> OROZCO, 1970, p. 11.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ MELLO, 1997, p. 38.

<sup>19</sup> OROZCO, 1970, p. 45. Las cursivas son nuestras.

Esta es la Revolución que presencié Orozco: la del desfile de camillas con heridos envueltos en trapos sanguinolentos, la del repicar salvaje de campanas y tronar de balazos por el poder y la riqueza, la de la lucha de las facciones con incontenibles deseos de venganza, la de las intrigas fraguadas entre los amigos del momento y enemigos después; todo esto “restalla su ira [...] enardece su canto. El caos lo fija en su obra de pintor”.<sup>20</sup>

En septiembre de 1949, la muerte llegó hasta Orozco. Todo él adquirió la rigidez propia de los ídolos, le tocaba partir. Su única mano lo había consumado todo, y con ella pintó lo que —tal vez— no pintarán jamás quienes poseen las dos.

#### LAS MUJERES DE OROZCO, IMÁGENES DE LA OFERTA Y LA DEMANDA\*

Esas rosas eléctricas de los cafés con música que estilizan sus noches con “poses” operísticas, languidecen de muerte, como las semifusas, en tanto que en la orquesta se encienden anilinas y bosteza la sífilis entre “tubos de estufa” [...]

Y entre sorbos de exóticos nombres fermentados, el amor, que es un fácil juego de cubilete, prende en una absurda figura literaria el dibujo melódico de un vals incandescente. El violín se accidenta en sollozos teatrales, y se atraganta un pájaro los últimos compases [...]

MANUEL MAPLES ARCE, *Flores Aritméticas*

La imagen de la mujer ha sido, desde siempre, un ícono fundamental en la historia del arte. Símbolo que ha estado al servicio de la *emergencia de la verdad* en la obra de arte, por las distintas significaciones que puede otorgársele. Sin embargo, los artistas occidentales se han empeñado en destacar dos imágenes de la mujer: la que representa al “ángel del hogar”

<sup>20</sup> CARDOZA Y ARAGÓN, 1974, p. 80.

\* Agradezco a la Dra. Edith Negrín los comentarios y sugerencias a esta parte del trabajo.

y su contraparte el “ídolo de perversidad”,<sup>21</sup> no hay término medio. Pensemos en dos novelas mexicanas que ejemplifican con certeza estas categorías: la Rafaelita, protagonista de *Hermana de los Ángeles* (1856) de Florencio M. del Castillo y la *Santa* (1903) de Federico Gamboa; la primera representa al ángel del hogar: mujer bella, buena, callada, obediente, recatada, sumisa, fiel y con un fuerte sentido de la religiosidad, por esto mismo sacrificada, pendiente del entorno familiar e incapaz de transgredir el orden estipulado por la moral. La segunda, y totalmente opuesta, simboliza al ídolo de perversidad, la que transgrede y rompe con el orden establecido por la sociedad. Ejemplo de estas mujeres abundan en los arquetipos occidentales, basta decir que desde Eva ha iniciado esta raza maldita, traidora, cuya serpiente no es otra cosa que su propio *alter ego*, es decir, lo animalesco que se desprende de su propio ser. Luego con Pandora —mujer nacida de la tierra, hermosa y encantadora, pero igualmente engañosa—, quien con su curiosidad insaciable abrió la caja que contenía todos los males del mundo. Asimismo, otras mujeres igualmente perversas que el arte ha retratado, esencialmente la pintura, son: Circe, Dalila y Salomé, entre otras.

El pincel de Orozco no escapó a estos íconos recurrentes en el arte, pues tenía una peculiar visión de las cosas. Opuesto al convencionalismo y academismo, fue un obsesionado de las líneas bruscas y firmes del impresionismo que lo condujeron a trazar perfiles alocados, rostros tocados de lacerante morbosidad, curvas pronunciadas en un ambiente de bajos fondos. Gustó ser dueño de lo sombrío, expresando los misterios de la noche, contrastando —al mismo tiempo— el dramatismo con lo grotesco de sus personajes. Desde luego, nos referimos a las mujeres particularmente de dos tipos: la colegiala y la prostituta.

El mismo Orozco refiere en su autobiografía “irónica, más que apasionada” —como la define Alí Chumacero—, que aproximadamente en 1911, al volver el pintor Alfredo Ramos Martínez de París, fundó en Santa Anita, D.F., una escuela de pintura al aire libre llamada *Barbizón*, “que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, un Santa Anita

<sup>21</sup> El término es de Bram Dijkstra, véase DIJKSTRA, 1994.

con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas. A dos pasos de la Torre Eiffel".<sup>22</sup> Donde los barbizonianos —continúa el pintor con ácido humor— pintaban al aire libre muy bonitos paisajes, con los reglamentarios violetas para las sombras y verde nilo para los cielos, pero "a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas. En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos".<sup>23</sup>

José Juan Tablada, en el ensayo *Orozco, the mexican Goya*,<sup>24</sup> define a las mujeres que pinta el artista de dos tipos: la sana colegiala a punto de ser madura, asumiendo la autoridad de su sexo con coquetería, con provocación en su vestir y en sus gestos; y la cortesana de peculiar tipo mexicano, cuyo atuendo y peinado se complementan bajo una máscara cerosa; los labios en rojo vivo son una cuchillada y los ojos negros rasgados brillan como ascuas. El trabajo pictórico de Orozco —agrega el poeta— puede ser comparado con un jardín que contiene sólo dos tipos de flores: una, pura y blanca, con la vitalidad y frescura virginales que raramente desdobra su corola; y la otra, otoñal y decadente, con raro color de orquídea, inquietantes figuras que exhalan con su perfume un ofensivo olor a descomposición y muerte. (De hecho, esta imagen de lo muerto fue una de sus constantes temas artísticos.)

En la obra de Orozco, a mi juicio, la colegiala no es más que un preámbulo de la prostituta, es la adolescente que asoma en los capullos de las flores y más tarde será la "Rumba" de Ángel de Campo o la "Santa" de Federico Gamboa.

El ensayo del autor de *Misa negra*, también expresa que las mujeres del artista simbolizan su propia existencia en medio de pretensiones y falsas lujurias, contrastando con el brillo de las luces violetas del baile, las mentiras a los transeúntes en el umbral de sus solitarios callejones iluminados

<sup>22</sup> OROZCO, 1970, p. 33.

<sup>23</sup> OROZCO, 1970, p. 33.

<sup>24</sup> El ensayo *Orozco, the mexican Goya* de José Juan Tablada (1924) no será citado textualmente, ya que no contamos con la traducción al español, por lo que nos limitaremos a parafrasearlo.

únicamente por la Luna. Es en esta atmósfera nocturna que el artista conformó la sicología de sus trágicas heroínas: mujeres llamativas que fueron pintadas conforme a la cruda realidad de los bajos mundos, provienen de un origen de ignorancia y superstición, de sombras, de lujuria, de mórbidas pasiones. Ahí donde los ojos normales sólo ven oscuro, el pintor distingue lo inesperado, lo imprevisto.

Orozco fue denominado, por el también introductor del Hai-kai en México, “el gran maestro de la noche”, ya que en esta fase artística dedica su pintura a las clases populares, encontrando en ellas lo más pintoresco: sus gestos, sus variadas vestimentas y sus rebeliones por los caminos de la vida. Así, la extraña personalidad del jalisciense queda estampada en su trabajo artístico, no hay otro pintor mexicano —señala Tablada en su ensayo— que haya expresado la apariencia y la sicología de las clases populares, a la manera de Orozco. En este sentido se le puede llamar el “Goya” mexicano, aunque también se le relaciona con el artista español por su humor agrio y por su caprichosa tendencia a la muy discreta tortura.

Otros estudios, como los realizados por el doctor Fausto Ramírez, destacado investigador de arte, han expresado las vinculaciones del pintor con el pensamiento ocultista, que con persistencia aparece en el simbolismo. Renato González Mello, también investigador del arte, ha dicho en comunión con Ramírez, que en Orozco hay una manifiesta filiación con el simbolismo a través de su particular concepto de la mujer:

Las “Claudines” y las prostitutas son dos tipos diferentes y a la vez interrelacionados, de mujer fatal, mujer araña, destructora y adversa al hombre, cuyo destino de acuerdo a la mentalidad simbolista finisecular sería el dejarse seducir fatalmente por esas adolescentes pizpiretas y pérfidas o bien satisfacer sus instintos mediante el amor mercenario, brutal y agresivo, pero a fin de cuentas menos engañoso, ya que con una prostituta, el varón la mayor parte de las veces sabe a qué atenerse.<sup>25</sup>

En el comentario al texto *Exposición de José Clemente Orozco* de Juan Amberes, agrega González Mello, era el artista la única persona a quien las prostitutas, “mujeres proscritas por la sociedad”, acudían a él, con la

<sup>25</sup> GONZÁLEZ MELLO, 1982b, p. 7.

esperanza de recibir consejo o ayuda; ante esto, “el pintor debe haber sentido ternura y simpatía por ellas, cosa que puede detectarse en varias de sus mejores acuarelas, a pesar de que su propósito manifiesto haya sido simplemente el dar a conocer el mundo cerrado en el que se mueven estas mujeres”.<sup>26</sup>

Desde nuestro punto de vista, nos parece trivial pensar que el muralista se haya dado a la tarea de pintar prostitutas únicamente para “dar a conocer el mundo cerrado en el que se mueven estas mujeres”; o para “ridiculizar el amor mercenario en su más baja aceptación”, como señala Juan Amberes en una nota publicada en *El Nacional* en 1916. Por la constitución simbólica del arte, es válido otorgarle a las mujeres de Orozco diferentes interpretaciones, porque una obra de arte en su origen es portadora de una función vital con significados distintos en un determinado espacio cultural o social. Pero el sentido de la obra no se determina sólo y plenamente en el espacio en que surge; pues el lenguaje del arte lo constituye la propia autocomprensión de cada individuo. No es el artista quien habla en la obra: el lenguaje del arte se refiere al exceso de sentido que reside en la obra misma.

Puesto que el arte tiene la capacidad de redescubrir los fenómenos sociales, de revelar la *verdad* puesta en operación en la obra, y traer al mundo preguntas que no se conocen aún a sí mismas, desde un mayor *distanciamiento* histórico, social y cultural, nos preguntamos qué *verdad* nos revelan las acuarelas de Orozco dedicadas a las prostitutas, qué significado se desprende de estas transgresoras del orden social. En nuestra opinión, las mujeres pintadas por Orozco nos *dan qué pensar* en un sentido social de mayor envergadura: la prostituta como discurso esencial para referir la movilidad social de una nación en general y de la ciudad de México en particular. Los artistas fueron seducidos por la exuberancia de la mujer y la recreaban como una forma de expresar las múltiples contradicciones de la modernidad y de la experiencia estética.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> GONZALEZ MELLO, 1982a, p. 11.

<sup>27</sup> Siguiendo a Panofsky, en una obra de arte la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben *entenderse también como “algo” que comporta un significado que sobrepasa lo visual.*

En este contexto, la historia del arte no es concebible en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda. La obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que la crearon. Y si el analista no quiere quedarse en las manos con un seco residuo, deshecho en polvo, el impulso creador que sirve de explicación a la existencia de la obra de arte misma y al goce intelectual del que la estudia o la contempla, no puede prescindir de esas conexiones.

Por lo anterior, es fundamental el contexto histórico en que se desarrolla José Clemente Orozco. En su autobiografía, el pintor no escribe sobre los años iniciales de su vida, a pesar de las recomendaciones que le hiciera Justino Fernández, su principal exegeta. No obstante esta omisión, sabemos que vivió su niñez, adolescencia y juventud bajo el régimen dictatorial de Porfirio Díaz, una historia personal que —a nuestro modo de ver— marcó su tendencia ideológica, cuyo pincel revela a un Orozco que “expresó como nadie, la sensibilidad de la patria. Captó, como ninguno, todos los dolores, todos los defectos, las traiciones, las luchas, las glorias del suelo mexicano, y las plasmó en obras que perdurarán por siglos” (palabras expresadas por Diego Rivera a la muerte de José Clemente Orozco, en septiembre de 1949).<sup>28</sup>

Para entender lo que nos revelan las prostitutas de Orozco es necesario recordar que el Porfiriato, detonante de la Revolución de 1910, fue el régimen de las apariencias, del decoro y las buenas maneras, así como de una movilidad social contrastante, dispar. En la larga guerra entre liberales y conservadores, triunfan los liberales, quienes encabezan el movimiento llamado de Reforma. Fueron hombres pertenecientes a una determinada clase social que Justo Sierra llamó burguesía. La burguesía, incipiente en estos años, dio oficiales, generales, periodistas, tribunales, ministros, mártires y vencedores a la nueva causa. Éste es el nuevo grupo, la nueva clase social que más tarde habría de salir vencedora y que alcanzaría su consolidación en las presidencias de Ávila Camacho y Alemán.

<sup>28</sup> RIVERA y SIQUEIROS, 1983, p. 95.

Gabino Barreda fue el hombre encargado de preparar a la entonces joven burguesía mexicana para dirigir los destinos de la nación. El instrumento ideológico de que se sirvió fue el positivismo. En él encontró los elementos conceptuales que justificasen una determinada realidad política y social; la que establecería la burguesía del país. Es así que el positivismo, aunque de origen ajeno a las circunstancias mexicanas, fue adaptado a ellas y utilizado para imponer un nuevo orden.

Los positivistas mexicanos fueron en sus ideales, más allá de sus circunstancias. En sus principios identificaron el estado positivo del progreso de México con el porfirismo; pronto habrían de ver que éste se desviaba y seguía sus propios caminos, que no eran los señalados por esta doctrina. El positivismo mexicano fue expresión de una determinada clase social; pero decir expresión, significa vincularla como instrumento al servicio de la burguesía mexicana en unas determinadas circunstancias. Es decir, en ciertas circunstancias el positivismo fue útil; pero en cuanto éstas cambiaron, las ideas que antes se sostenían, constituyeron un estorbo. De ahí la hostilidad encontrada en el mismo seno del porfirismo. Por un lado, había de marchar la incipiente burguesía mexicana con sus intereses, y, por otro, los positivistas mexicanos y sus ideales. La naciente burguesía mexicana no había de tomar del positivismo, sino aquello que sirviera a sus intereses de clase y combatiría aquellas ideas que, aunque se encontrasen en la misma doctrina, fuesen contrarias a dichos intereses. De ahí ha de resultar la doble fase del positivismo mexicano antes vista: un positivismo puesto al servicio de un grupo social identificado con el Porfiriato, y un positivismo ideal.

Con el porfirismo se habría de lograr una administración fuerte, capaz de reprimir toda facción. El clero y la milicia se burocrataron. Por una parte, la naciente burguesía constituida en un gobierno fuerte, capaz de hacer perder toda esperanza de recobrar el poder y los cuerpos a las otras clases sociales que se los disputaban, transformaría a éstas en lo que quería que fueran: en instrumentos puestos a su servicio.

Ahora bien, Orozco, influido por la vida social del Porfiriato, simboliza en las prostitutas la movilidad social tan dispar que dejó dicho periodo histórico. Este régimen de las apariencias, del decoro y las buenas maneras, se caracterizó por una movilidad social contrastante y dispareja,

pues con el advenimiento del “progreso” generado por el desarrollo industrial se incrementó también la opresión social. Las migraciones del campo a la ciudad engrosaron los cinturones de miseria.

En cambio, las clases dominantes, en su imitación de la sociedad francesa, se avocaron por un consumismo desmedido. En lo que respecta a las mujeres de la clase media, convencidas de que su propio valor residía en su capacidad consumidora, acabaron pensando que su propósito principal en la vida era elevar su posición mediante el matrimonio y rodearse de artículos de lujo.

Otras con mucho menos suerte, se dieron a la tarea de la extensión masiva de la prostitución en los centros urbanos. Si bien la mujer de estrato más desprotegido se incorporó al trabajo y laboraba por la mañana en alguna fábrica, los bajos salarios y los apremios económicos la impulsaron a variar de actividad y a convertirse en proveedoras del hogar por la vía del comercio sexual. Estas mujeres constituían una parte integrante de la vida social, su existencia no era otra que el resultado lógico de la oferta y la demanda, consecuencias del mundo “moderno”.

La imagen de la mujer que diseñó Orozco está muy alejada de las representaciones de las mujeres en la vida rural que otros pintores y literatos retrataban con la finalidad de persuadir a su público, manipulando en el discurso el sentido nacionalista de la época. El autor de *El hombre de fuego* (1938-1939) —adelantándose a lo que años después Ernest Gellner explica en su libro *Naciones y nacionalismo*— navega a contracorriente del nacionalismo de su tiempo, un nacionalismo ramplón que únicamente se fundamentaba en el pintoresquismo y el folclore (referido esencialmente al paisaje, las costumbres y al indígena). Las mujeres de Orozco revelan un sentido nacionalista diferente, ya que para un analista moderno como lo es Gellner, y a la luz de los debates actuales, una nación es un constructo heterogéneo, de ambivalencias en el que “las situaciones sociales engendran [y/o] frustran el nacionalismo”.<sup>29</sup>

De las prostitutas concebidas por el muralista, que empieza a pintar entre 1911 y 1912 aproximadamente, destacan los dibujos: *La desespe-*

<sup>29</sup> GELLNER, 1988, p. 124.

*nada* (1912),<sup>30</sup> *La Chole* (1910-1913) y *Tres, entre tres, toca a una y no sobra nada* (1913);<sup>31</sup> y las acuarelas: *Baile de pepenches* (1912-1913), *El despojo* (1913), *Juego de prostitutas* (1913),<sup>32</sup> *Recámara* (1913), *La hora del Chulo*,<sup>33</sup> *La sala* y *En fila*,<sup>34</sup> así como dos dibujos sin título, el primero tal vez de 1911-1913 (indicado en las ilustraciones con el número 16) y el otro probablemente de 1916 o antes (ilustrado con el número 15). Estos cuadros representan a ese grupo de mujeres a quienes se impidió toda participación social plena y se convirtió en objeto de consumo.

En este contexto, el pintor recrea en sus dibujos y acuarelas de prostitutas a las mujeres menos civilizadas de la clase obrera. Mujeres forzadas a elegir entre interminables y mortíferas horas de trabajo manual agotador con salarios que no alcanzaban para vivir, sobre todo las cigarreras y costureras. Por tanto, es comprensible que ante las condiciones que se les ofrecían por la alternativa ligeramente más "tolerable" de la prostitución, acabaran poblando las calles de la ciudad de México; México era la Ciudad de los Palacios, era también la de los contrastes, donde los mendigos y prostitutas eran los subgrupos mayores de los marginados sociales.

En el dibujo *Tres, entre tres, toca a una y no sobra nada*, puede verse en primer plano a tres mujeres, pero una de ellas viste con una indumentaria distinta: rebozo, vestido amplio y peinado conservador; mientras las otras llevan vestidos ceñidos al cuerpo, tápalo, zapatillas y peinado llamativo. La indumentaria de la primera mujer descrita es un indicador de la clase social a la que pertenece y si las otras mujeres la han acogido dentro de su

<sup>30</sup> *La desesperada* así como *Recámara*, las obtuvimos de MOYSSÉN, 1983. Cabe agregar que de los dibujos *La Chole*, *Baile de pepenches*, *El despojo* y *En fila*, conocemos las imágenes, pero no han sido consignadas en las ilustraciones porque ha sido imposible conseguirlas.

<sup>31</sup> *Tres, entre tres, toca a una y no sobra nada* nos fue proporcionada durante el curso Historia del Arte Mexicano, impartido por el Dr. Renato González Mello en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

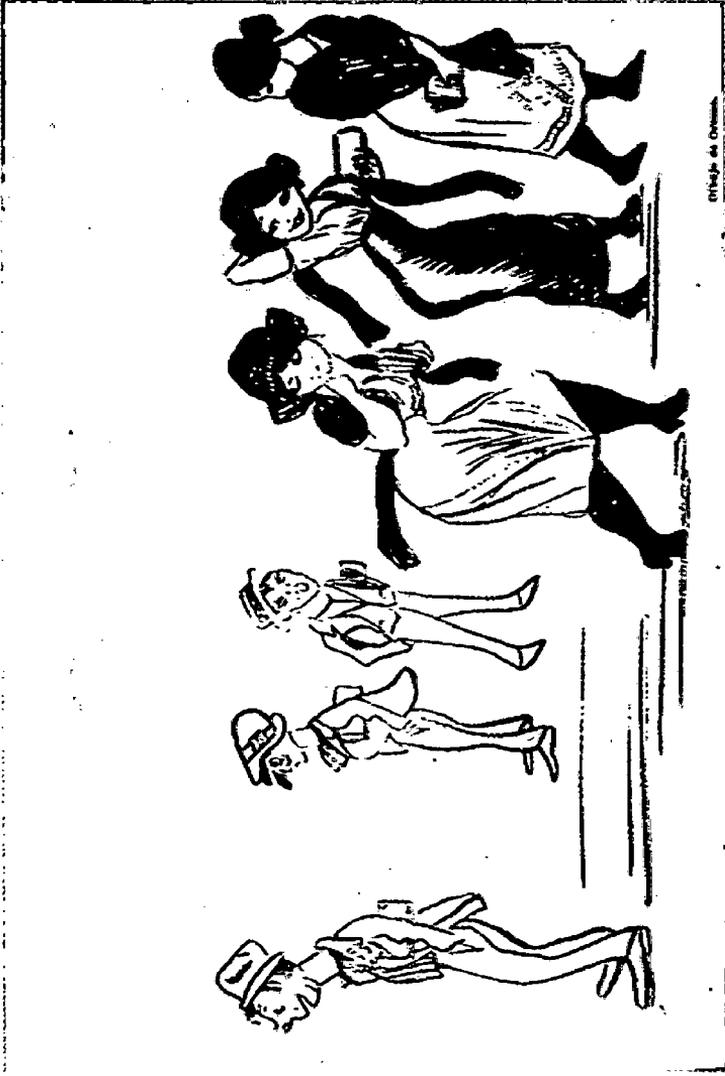
<sup>32</sup> *Juego de prostitutas* y *La sala* las obtuvimos de FERNÁNDEZ, 1942.

<sup>33</sup> *La hora del Chulo* la hemos tomado de REED, 1955.

<sup>34</sup> De estas tres últimas acuarelas no tenemos la fecha exacta, probablemente fueron realizadas entre 1920 y 1923, fecha esta última en que deja de lado el tema de la prostitución, pues pronto entraría a la etapa del muralismo en ese mismo año.



9. *La desesperada*, 1912.



10. *Tres, entre tres, toca a una y no sobra nada, 1913.*



11. *Juego de prostitutas, 1913.*

grupo, es porque provienen del mismo sector social. Por la actitud de la mujer del rebozo en la que aún se alcanza a percibir cierto pudor, tal parece que recién se ha incorporado a la industria de la actividad sexual. No obstante, por la forma en que mira a su posible “acompañante”, es una señal de que pronto se involucrará en su nuevo oficio. Además, la inscripción de este dibujo: *Tres, entre tres, toca a una y no sobra nada*, nos remite al título del poema de Manuel Maples Arce: *Flores aritméticas*, pues son mujeres que cada noche suman y restan hombres a su vida, tal como suman, restan y dividen sus ganancias.

*La desesperada, Recámara* y el dibujo sin título probablemente realizado entre 1911-1913 (señalada en las ilustraciones como imagen número 16), son otros discursos visuales que nos advierten el sector social del que provienen las mujeres de Orozco. *La desesperada* y *Recámara* revelan las condiciones de opresión y miseria en que viven las prostitutas, provenientes del estrato más bajo. En el dibujo sin título, madre e hija se incorporan a la actividad sexual aceptándola como parte de su destino, pues ambas están escoltadas por dos individuos que ya extienden la mano para dar rienda suelta al juego erótico.

Entre los dibujos y acuarelas oroquistas sobresalen dos tipos de prostitutas. En primer lugar están las “trotacalles”, que deambulan apostándose en los faroles o esperando en las esquinas como en *La Chole*, *Tres, entre tres, toca a una y no sobra nada*, *En fila* y el dibujo sin título quizá de 1916 o antes. Las trotacalles, a diferencia de las que residen en los prostíbulos, son mujeres que están más al alcance de las masas; con quienes puede comercializarse más fácilmente el precio de la hospitalidad erótica.

Por otro lado, se encuentran las que laboran en los burdeles: burdeles que arden —como describió Federico Gamboa— “en la bestial concupiscencia y nauseabundo tráfico. Las llamas de lascivia, que hasta sus recintos [empujan] a los hombres en su continua brama de seres perversos”.<sup>35</sup> Se trata de sitios visitados por los hombres de las altas esferas, que una vez elevado a sus esposas a la posición de monjas hogareñas

<sup>35</sup> GAMBOA, 1992, p. 165.

inmaculadas y cuasi virginales; “una vez que las habían convertido en delicadas posesiones que requerían un trato especial, se dieron cuenta que habían forjado en sus propias mentes desolados monstruos de frustración sexual”.<sup>36</sup> Luego entonces, los “respetables” esposos acuden a ejercer sobre las prostitutas sus deseos reprimidos y sus bajos instintos, tal como observamos en *Baile de pepenches*, *La hora del Chulo*, *La sala* y *Juego de prostitutas*.

El rostro de las jineteras pintadas por el jalisciense es un punto focal. En *La sala*, *Juego de prostitutas*, *La hora del Chulo* y el dibujo sin título señalado con el número 15, Orozco recrea semblantes caricaturizados de modo grotesco; no son rostrosafiligranados, sino macilentos. El uso que hacen sus personajes femeninos del maquillaje es exagerado: las abundantes sombras oscuras de sus párpados contrastan con el rojo carmesí de sus labios, cuya sonrisa anticipa un rictus de dolor y prefigura un semblante prematuramente envejecido, que destila un hedor a muerte. Rostros que metaforizan máscaras de muerte, destrozados por la miseria, en los que se advierte el efecto de las enfermedades venéreas, como complemento del pago masculino a cambio de los sueños de Eros que ellas ofrecen.

A las acuarelas y dibujos del pintor que hacen tangible la miseria de la plebe, se agrega como complemento la suntuosidad de la burguesía. Orozco exagera tal suntuosidad en un afán por ridiculizar a esa sociedad porfiriana y posrevolucionaria, en la que oficialmente prevalece el decoro y las “buenas maneras”. Tal intención queda clara en los trazos de los hombres trajeados que acuden a los prostíbulos en busca de las mujeres de la noche.<sup>37</sup> El pintor también ridiculiza a la sociedad en las mismas prostitutas que comercializan el placer a través de la apariencia; por lo que cambian su indumentaria habitual: el rebozo por el tápalo y los huaraches por las zapatillas, en un deseo manifiesto de alcanzar otro *status*. En otras palabras, ellas aparentemente abandonan, por lo menos cada noche, la miseria y la opresión a que en encuentra sometida su clase social.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> DIJKSTRA, 1994, p. 356.

<sup>37</sup> Como en *Baile de pepenches*, *La hora del Chulo* y *La sala*.

<sup>38</sup> Esto puede apreciarse en casi todas las acuarelas y dibujos del pintor.



12. *La hora del Chulo.*



13. *La sala*, 1913.



14. *Recdmara* 1913.

Sin embargo, todo parece indicar que en las condiciones históricas del momento, la clase inferior tiene vedado el progreso y el ascenso social. En este sentido, Orozco es muy claro y tajante al concentrar su sátira en otro punto focal: el cuerpo de sus mujeres. Algunas veces éstas son regordetas, de curvas pronunciadas, con peinados y maquillaje exagerados; en ellas la vestimenta y el peinado de la “gente bien” constituye un disfraz, como se aprecia en la imagen número 15. En este sentido, conviene traer aquí las palabras del narrador de *La Rumba* de Ángel de Campo:

Quiso botas y no podía andar con ellas, la sofocaba el corsé, se le ladeaba el sombrero, se le despegaba el vestido y no, no. Era preciso confesarlo no había nacido para rota. La Rumba de tápalo aplomado arrancaba cuchicheos respetuosos a algunos varones, pero *la Remedios disfrazada de catrina era otra cosa, los toreros le hablaban de tú, las señoras decentes la señalaban como paya. El modesto peinado de costurera le da un aire gracioso; el fleco sobre los ojos, los rizos, las verdaderas patillas, que enrollaban en sus sienes, el polvo de arroz, hacía que la confundieran con una de “esas”*.<sup>39</sup>

Y ya que hemos citado a Ángel de Campo, no podemos dejar de mencionar que las mujeres de Orozco mucho tienen que ver con los personajes femeninos de la literatura de fines del XIX y principios del XX. Ahí donde Tablada enlaza a la colegiala con la “Claudina” inmadura, pero precozmente perversa que va a desembocar en la “Circe” de los arrabales y de los bailes públicos; nosotros vemos a la “Rumba” de Ángel de Campo o a la “Santa” de Federico Gamboa, que mantienen una configuración similar a la de las mujeres de Orozco: son las adolescentes precoces —sobre todo en el caso de *Santa*— que más tarde se convierten en las mujeres seductoras de los bajos fondos. En este sentido, se establece entre la literatura de los autores mencionados y la obra pictórica del artista, una intertextualidad que este último actualiza mediante el plano visual.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> CAMPO, 1999, p. 227. Las cursivas son nuestras.

<sup>40</sup> Esta especie de vasos comunicantes entre ambas disciplinas, nos permite corroborar el maridaje entre imagen y palabra que durante siglos han llevado a la práctica pintores y poetas. Los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada. Para ello, “basta una ojeadita a la vieja tradición que se inicia con Homero [...] para convencernos de que la poesía y la pintura han



15. Dibujo, probablemente de 1916 o antes.



16. Dibujo sin título, probablemente realizado entre 1911 y 1913.

El nexo que se establece entre la literatura y la plástica de Orozco es aún más estrecha. El pintor no sólo toma a las mujeres de la literatura como referente, sino que las lleva a la imagen física, o mejor, concreta. Señalamos lo anterior porque entre la gran variedad de dibujos y acuarelas sobre prostitutas, se encuentra el posiblemente titulado *El juicio*<sup>41</sup> que sintetiza —valga la redundancia— el juicio de Remedios Vena, protagonista de *La Rumba* que Micrós, seudónimo de De Campo, narra en los capítulos finales de su relato. Sin embargo, la diferencia entre Orozco y Micrós estriba en que, para el muralista, la mujer que se juzga en el dibujo es una prostituta y Remedios Vena, protagonista de *La Rumba*, es una mujer que abandona su humilde hogar por seguir al hombre que ama, con el que cree que alcanzará un mejor nivel de vida.

A pesar del vínculo que se establece entre la literatura y la plástica de Orozco, su obra adquiere originalidad por sí misma. Actualiza a las mujeres literarias, que en su pintura cobran otra intencionalidad, empleando lo que caracteriza a su obra: el tono satírico y grotesco. “Cuando Orozco satiriza, echa a andar todo su motor de burlas; nada ni nadie se salva. Todo un horrible buen humor tritura, demuele, fríe los conceptos y las personas.”<sup>42</sup>

Orozco ha recreado dos tipos de mujeres, ya sea prostitutas que laboran en la calle ejerciendo el “cuentapropismo” y la iniciativa individual o las explotadas y esclavizadas de los burdeles. Pensamos que su predilección por estos temas obedece a dos razones: porque son mujeres carentes de una participación social plena, sobre las que pesa una especie de orfandad; son seres señalados por la Iglesia y por las mujeres “decentes”. A su vez los hombres “respetables” eximen su culpa viéndose a sí mismos como las víctimas desamparadas de las prostitutas. Ellos las conciben como sirenas y vampiros tentadores que pueblan las calles, voluptuosas y complacientes criaturas que no sienten ninguna de las reticencias de la mujer hogareña hacia el sexo.

marchado siempre codo a codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión” (PRAZ, 1979, p. 10). De modo que una pintura es un poema hecho de formas y colores, como un poema está hecho de formas, palabras e ideas.

<sup>41</sup> Desafortunadamente no contamos con este grabado difícil de conseguir. Nosotros tuvimos la oportunidad de apreciarlo, hace algunos años, durante el curso Historia del Arte Mexicano, impartido por el Dr. Renato González Mello en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

<sup>42</sup> PELLICER, 1975, p. 84.

La segunda razón, y la más importante a nuestro modo de ver, es que a través de la prostituta se expresan las múltiples contradicciones sociales y se pone de manifiesto la insuficiencia de la modernidad. El pintor de Jalisco nos ofrece mujeres que sobreviven hacinadas en cuartuchos sucios y malolientes en los que apenas alcanza una cama; sitios que revelan sus condiciones de opresión y miseria como en *La desesperada* y *Recámara* (el título de este último cuadro es, por supuesto, una ironía, pues no corresponde con la imagen). En el discurso de estas acuarelas hay un denominador común: en cada una se aprecia una mujer tirada de bruces sobre la cama ocultando el rostro, como en un deseo manifiesto de hundirse entre las sábanas para darle la espalda al mundo y olvidar su hartazgo. Así también, en ambos cuadros encontramos espejos que sólo duplican la miseria de las protagonistas.

La figura de la prostituta también es importante para Orozco, porque le permite revalorar el concepto de la experiencia estética y proponer una estética personal. Como ha expresado Jorge Cuesta, si el arte es acción y no espectáculo “¿por qué ha de buscarse un gozo, un mejoramiento en el arte?, ¿por qué no ha de ser el arte, el sufrimiento?, ¿por qué no ha de ser el arte, la vida?”<sup>43</sup> El arte para Orozco, lejos de ser una distracción, es un medio que defiende el derecho del ser humano a emitir una voz que diga la verdad de su verdad. Por eso, las acuarelas de Orozco provocaron en su tiempo una intensa y profunda incomodidad.

Las prostitutas de Orozco “no nos dejan ninguna impresión de delicadeza. No son las suyas los afiligranados rostros ni la finura del perfil. No son esas mujeres que parecen hechas de rosas y azucenas, de nieve y de tersura. No: es la hembra de intempestiva animalidad, de caricaturesco y duro desgaire, investida de una sensualidad salvaje, de una lujuria dolorosa y martirizante”.<sup>44</sup> De ahí que esta etapa inicial de su obra la hayan calificado de escandalosa, inmoral y pornográfica;<sup>45</sup> para nosotros sus prostitutas son, en su exageración, simbólicas de una realidad.

<sup>43</sup> CUESTA, 1994a, p. 185.

<sup>44</sup> AUTOR ANÓNIMO, 1982, p. 13.

<sup>45</sup> En 1930 vuelve a pintar prostitutas, pero con una intencionalidad diferente a las primeras en que se destaca la movilidad social; sus nuevas pecadoras están más ligadas a la intencionalidad cinematográfica. Lo que representa otro estudio interesante de esta etapa de sus obras.

La pintura de Orozco coloca a las prostitutas en el centro de la crítica; con ellas pone el dedo en la llaga de una sociedad aparentemente regida por el decoro y las buenas maneras. Ve en la prostitución en calles y burdeles un fenómeno que se incorpora a la industria de la actividad sexual. Pero al mismo tiempo, su pincel redime a las prostitutas, les otorga un valor artístico significativo y las convierte en inolvidables.

Como última reflexión queremos agregar que muchas opiniones diversas y encontradas se han expresado del gran “maestro de la noche”, como llamó José Juan Tablada al pintor de Jalisco, pero ninguna, desde nuestro punto de vista, es tan certera y precisa como la de Jorge Cuesta:<sup>46</sup>

La originalidad de Orozco no corresponde al concepto moderno de la originalidad, fundado en una idea del progreso, según la cual a cada tiempo acompaña una fatal expresión de su espíritu histórico, que corresponde a su desenvolvimiento gradual y sucesivo. La originalidad de un pintor como Picasso, que es el intérprete más genuino de esta sucesión histórica del arte, es muy diferente a la originalidad de un pintor como Orozco, cuya obra está destinada a no tener una resonancia inmediata en el tiempo. La pintura de Orozco es la pintura sin resonancia; su sonido no se alimenta de ecos; es una pintura sin sonoridad. Ya alguien hizo notar que nunca antes en la historia se había producido un arte “moderno” que fuera tan fiel y tan exclusivamente moderno como el que Picasso representa en el dominio de la pintura: y nunca hubo, ciertamente una pintura tan *histórica* como la suya, desde este punto de vista, es decir, tan lógicamente *posterior*, en la historia del arte y tan exactamente presente al presente. Desde este punto de vista, la de Orozco no es el tipo de la pintura original; pues su originalidad consiste en una capacidad de ponerse “a la altura del tiempo” y adquirir la velocidad de su paso; consiste en la inercia individual de su destino.<sup>47</sup>

Las ideas respecto a la originalidad que plantea Jorge Cuesta en esta larga cita, nos hace volver a nuestra propuesta inicial: por qué la pintura del muralista ha sido menos estudiada en comparación con la obra de Rivera. Ahora quizá tenemos una respuesta más definida: en el caso de Orozco, no podemos despreciar la observación de que la cercanía de la obra de Rivera fue lo que vivificó en la suya la pasión por oponérsele y la obsesión de su

<sup>46</sup> Jorge Cuesta, poeta y ensayista perteneciente al grupo de los Contemporáneos.

<sup>47</sup> CUESTA, 1994b, p. 271.

propiedad. Tampoco podemos despreciar la observación de su repugnancia por los gustos y las tolerancias del vulgo. Digamos —apropiándonos de las palabras que Adolfo Caicedo empleó en uno de sus ensayos para referirse a Jorge Cuesta— que Orozco es un autor clásico, es decir, un artista de espíritu libre, exento de dogmas retóricos e ideológicos. Pero también son clásicos los autores que, como el pintor, reconocen y practican la autonomía del arte, los que cincelan y depuran al máximo su materia a costa, tal vez, de sacrificar sus afectos, sus fantasías inmediatas.

A la muerte del pintor, Siqueiros expresó: “es el más portentoso ejemplo de lo que significa un arte destinado a la entera ciudadanía, y no sólo a un sector minoritario de pseudo-oligarcas. Conocedores de la marcha social del mundo —concluyó— no me cabe la menor duda de que el nombre de José Clemente Orozco resonará muy pronto en los países de la tierra”.<sup>48</sup> Nosotros deseamos, junto con Siqueiros, que la obra de Orozco se divulgue para dignificar al hombre. Pero también deseamos que su obra se estudie con la seriedad que merece y deje de usarse para enarbolar nuestro nacionalismo ramplón.

## BIBLIOGRAFÍA

### AUTOR ANÓNIMO

- 1982 “Un caricaturista notable”, en *J. C. Orozco. Antología crítica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 13-14.

### AMBERES, Juan

- 1982 “Exposición de José Clemente Orozco”, en *J. C. Orozco. Antología crítica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 9-10.

### CAMPO, Ángel de

- 1999 *La Rumba*, 15a. ed., pról. de María del Carmen Millán, col. Escritores Mexicanos, núm. 76, Porrúa, México, 341 pp.

### CARDOZA Y ARAGÓN

- 1974 *Orozco*, 2a. ed., col. Arte, núm. 24, UNAM, México, 182 pp.

<sup>48</sup> RIVERA y SIQUEIROS, 1983, p. 96.

- CUESTA, Jorge  
 1994a "Conceptos de arte", en *Obras I*, Ediciones del Equilibrista, México, pp.183-185.  
 1994b "La pintura de José Clemente Orozco", en *Obras I*, Ediciones del Equilibrista, México, pp. 271-274.
- DIJKSTRA, Bram  
 1994 *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trad. del inglés por Vicente Campos González, pról. de Bram Dijkstra, col. Círculo de Lectores, Debate, Madrid, 430 pp.
- FERNÁNDEZ, Justino  
 1942 *José Clemente Orozco. Forma e Idea*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Porrúa, México, 209 pp.
- GAMBOA, Federico  
 1992 *Santa*, col. Clásicos, Grijalbo, México, 327 pp.
- GELLNER, Ernest  
 1988 *Naciones y nacionalismo*, trad. del inglés por Javier Setó, col. Los Noventa, núm. 53, Conaculta/Alianza, México, 189 pp.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato  
 1982a "Comentario al texto 'Exposición de José Clemente Orozco'", en *J. C. Orozco. Antología crítica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 11-12.  
 1982b "Comentario al texto 'José Clemente Orozco, un pintor de la mujer'", en *J. C. Orozco. Antología crítica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 7-8.  
 1997 *José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana*, col. Círculo de Arte, Conaculta, México, 79 pp.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique  
 1972 "Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)", en Erwin Panofsky, *Estudios en Iconología*, Alianza, Madrid, pp. IX-XI.
- MOYSSÉN, Xavier  
 1983 "El dibujo y la obra gráfica de Orozco", en Luis Cardoza y Aragón *et al.*, *Orozco: una relectura*, presentación del Dr. Octavio Rivero Serrano, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 256 pp.
- OROZCO, José Clemente  
 1970 *Autobiografía de José Clemente Orozco*, Era, México, 112 pp.
- PELLICER, Carlos  
 1975 "Introducción a la pintura mural de la Revolución Mexicana", en *La pintura mural de la Revolución Mexicana 1921-1960*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, pp. 70-86.

- PRAZ, Mario  
1979 *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 261 pp.
- REED, Alma  
1955 *Orozco*, trad. del inglés por Jesús Amaya Topete, FCE, México, 349 pp.
- RIVERA, Diego y David Alfaro SIQUEIROS  
1983 "Orozco, juzgado por Diego Rivera y por Siqueiros", en *Textos de Orozco*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 95-97.
- TABLADA, José Juan  
1924 *Orozco, the mexican Goya*.  
1982 "Un pintor de la mujer", en *J. C. Orozco. Antología crítica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 2-6.
- ZEA, Leopoldo  
1985 *El positivismo y la circunstancia mexicana*, col. *Lecturas Mexicanas*, núm. 81, FCE/SEP, México, 191 pp.