

ANA SOFÍA RODRÍGUEZ EVERAERT*

Orozco: ¿pintor sin ideología?

Orozco: a painter with no ideology?

Resumen

Este artículo busca evaluar la opinión que expresa Octavio Paz en diversos escritos sobre la pintura de José Clemente Orozco como una pintura carente de ideología. Para ello, se analiza el concepto de ideología en Paz y se contrasta con diversos fragmentos que dedica el poeta a la obra de Orozco. Ambas cuestiones se vinculan con elementos de la estética del pintor, que permiten aseverar que su obra efectivamente incorpora una manera particular de ver al mundo y el quehacer artístico, que pueden entenderse como ideológicas, incluso según la noción que tiene Paz del concepto.

Palabras clave: Octavio Paz, José Clemente Orozco, ideología, arte, muralismo

Abstract

This article seeks to analyze the opinion that Octavio Paz reveals to have in several writings about José Clemente Orozco's painting as one lacking of ideology. In order to do so, the concept of ideology stated by Paz is revisited, as well as various opinions that the poet expresses concerning Orozco's work. Both matters are bound together with elements of the painter's aesthetics that allow us to affirm that his work shows a particular understanding of the world and the artistic duty that can be seen as ideological even in Paz's notion of the concept.

Key words: Octavio Paz, José Clemente Orozco, ideology, art, muralism

Fuentes Humanísticas > Año 27 > Número 53 > II Semestre 2016 > pp. 165-174

Fecha de recepción 21/01/15 > Fecha de aceptación 04/02/16

anasofia.re@gmail.com

* Revista Nexos.

La posibilidad que la creación artística ofrece para transmitir ideas –considerando simultánea y críticamente las implicaciones que éstas puedan tener en su alcance estético– es un tema que atañe no sólo a las artes, sino también a la literatura y al quehacer intelectual en general. Cualquier discusión alrededor de los entrecruzamientos entre el arte y su dimensión ideológica, en particular cuando tiene fines políticos, ha de preocuparse por esta compleja aunque fructífera relación. Estoy consciente de que este trabajo se hubiera nutrido al revisar los testimonios del propio Orozco sobre su arte e intenciones. Sin embargo, el interés fundamental está en la visión que tiene Octavio Paz respecto al pintor, por lo que las fuentes consultadas se centran en esto.

La tensión entre estas dos cuestiones fue una preocupación constante en la reflexión de Octavio Paz, que la vivió incluso en relación con su propia obra. Dice en “El ogro filantrópico”, tantas veces citado, en el que piensa las condiciones del autoritarismo de Estado:

[...] lo que me prohíbe adherirme a la dudosa y confusa doctrina del ‘arte comprometido’ no es tanto una reserva de orden estético como una repugnancia moral: en el siglo xx la expresión ‘arte comprometido’ ha designado con frecuencia a un arte oficial y a una literatura de propaganda.¹

Esta aversión al arte comprometido no era cosa menor. Llevó a Paz a pelearse con Pablo Neruda, quien por otro lado había inspirado diversos aspectos de su poesía. Margarito Cuéllar recuerda la propuesta

de Edward Stanton acerca del distanciamiento entre estos personajes: “la distancia entre ambos poetas nunca fue la poesía, sino la política y su visión acerca del arte y la ideología”².

Para adentrarse y problematizar la compleja relación que existe entre el arte y la ideología según la visión de Paz, pueden ser esclarecedoras las ideas que tiene sobre el muralista José Clemente Orozco en particular. En diversos escritos dedicados a este pintor, el poeta defendió la idea de que la pintura de Orozco carecía de ideología y consideraba que justamente en ello residía su valor. Lo que retrataba Orozco, según Paz, se burlaba de las ideas; cosa que era muy distinta a lo que hacían sus pares muralistas Siqueiros y Rivera, que necesitaron siempre “de una filosofía que justificara sus pretensiones artísticas”³.

La interpretación de Paz sobre la obra de uno de los “tres grandes”, como se conoce a esta triada de pintores, parecería absolutamente descabellada a primera vista. ¿Cómo decir que detrás de la representación de un Cristo que destruye su cruz, de un grupo de estudiosos sepulcrales que atestiguan el nacimiento de un monstruo y de Miguel Hidalgo en pie de lucha independentista, no hay ideas firmes que buscan ser defendidas?⁴ Un vistazo rápido a estas evocadoras imágenes parece suficiente para negar contundentemente la opinión de Octavio Paz. Sin embargo, como nos recuerda Leonard

² Margarita Cuéllas, “Paz y Neruda: poetas combatientes”.

³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 246.

⁴ Se hace referencia a las obras: *Cristo destruyendo su cruz* (1943), *The epic of American civilization* (1932-34) y los murales en el Palacio de Gobierno de Guadalajara realizados entre 1936 y 1939.

¹ Octavio Paz, “El ogro filantrópico”, p. 7.

Folgarait en su estudio sobre el muralismo y la revolución social, el propio Orozco decía que el arte no debería contener opiniones en materia de religión, política o sociedad. Según el pintor, en las creaciones artísticas no debía haber nada que estuviera fuera del producto plástico en sí mismo, aseveración que en principio demostraría que la lectura de Paz habría sido correcta.⁵

No obstante, el mismo Folgarait encuentra una válida contradicción entre estas aseveraciones y lo que Orozco pintó, y aunque sumarnos a su preocupación para buscar probar el contenido ideológico de la obra del jalisciense sería ciertamente interesante, no es lo que este texto pretende hacer.⁶ Lo que aquí se busca es tratar de entender mejor cuál es la noción de ideología que está presente en la obra de Orozco, mediante un diálogo con las impresiones que ésta causó en la sensibilidad entrenada y los ojos conocedores de la historia del arte que fueron los de Octavio Paz.⁷

⁵ Leonard Folgarait, *Mural painting and social revolution in Mexico. 1920-1940*, p. 53.

⁶ Al respecto, en un trabajo de Renato González Mello vemos que hay distintos momentos en la producción de Orozco que se relacionan estrechamente con sus ideas: un primer momento de clasicismo mexicano, en el que se buscaba usar símbolos propios y originales para temas universales, y en 1924, con *La Trinidad revolucionaria*, que se propondría pintar más bien una "pintura agresiva y violenta, una pintura de combate como debe ser la de nuestra época". Renato González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, pp. 51 y 52.

⁷ Muestra de esto es la exposición que estuvo de septiembre de 2014 a enero de 2015 en el Palacio de Bellas Artes: "En eso ver aquello. Octavio Paz y el arte", en la cual se retomaron las ideas sobre el arte del poeta.

Condena al dogma

Para empezar a discutir la opinión que le merece a Paz la pintura de Orozco es importante buscar esclarecer el concepto de ideología que tiene el primero. No es una tarea fácil pues, como muchos de los conceptos presentes en su obra, éste parece definirse más claramente a partir de aquello que no es, que de lo que es.⁸ Siguiendo el estudio que hace de la Revolución Mexicana en *El laberinto de la soledad* —fundamental considerarlo, además, por los vínculos que existen entre el proceso histórico de la Revolución y el muralismo— podemos decir que para este autor la ideología sería lo opuesto a las manifestaciones instintivas y espontáneas del propio ser, en este caso, del ser mexicano. Esto se puede deducir del estudio crítico que hace el poeta de la ideología detrás de la Independencia y de la Reforma en el siglo XIX como una expresión falsa del ser mexicano.⁹ En *El laberinto de la soledad*, Paz afirma tajantemente:

[...] la Revolución [por su parte] apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire de muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser.¹⁰

⁸ J. Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*.

⁹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, Postada y Vuelta al laberinto de la soledad*, p. 181. A diferencia de la Independencia y de la Reforma, a principios del siglo XX las ideologías no encontrarían los querer particulares y anhelos universales del mexicano, por lo que la Revolución sería una verdadera expresión de éstos.

¹⁰ *Ibid.*, p. 146. Es interesante notar que en otra de las interpretaciones clásicas de la historiografía

Es justamente por esta razón que el autor ve en el zapatismo la mejor y más auténtica expresión revolucionaria, “no como ideología sino como un movimiento instintivo”¹¹. Si se parte de este principio conceptual para hacer una lectura cuidadosa de lo que dice Paz sobre el trabajo de Orozco en escritos de distintos momentos, es posible matizar en diversos sentidos su impresión de que la obra del jalisciense es absolutamente desideologizada.

Dice, por ejemplo, que frente a Rivera y Siqueiros, Orozco era el menos “dogmático”¹², o que dentro de la muerte del muralismo por lo que él denomina “infección ideológica”, Orozco habría sido la excepción¹³. Estas aseveraciones, más que hablar de la carencia de ideología en la pintura de Orozco, parecen proponer que su apego ideológico no fue tan extremo y por eso contraproducente como en los dos casos citados. Por otro lado, también se anuncia que la inconformidad de Paz con la presencia de ideas entre los símbolos no era necesariamente por su protagonismo en el muralismo sino porque éste,

que había sido un movimiento legítimo, en última instancia se hubiera establecido como una nueva academia impositora de cánones que ahogaban a los artistas más jóvenes, según queda de manifiesto en otros ensayos de su autoría¹⁴.

Finalmente, es una crítica que tiene también un fundamento moral pues, según el autor, en las defensas que se hacían del muralismo había mucho de hipocresía. Paz reprueba la complicidad que se estableció entre esos “artistas marxistas” que pintaban con una libertad impensable en la Rusia comunista, y el gobierno que se disfrazaba con ellos, pretendiendo una “fisonomía progresista y revolucionaria” que no existía por ningún lado.¹⁵

Sin embargo, es posible resumir la opinión y críticas que Paz hizo al muralismo por su “dogmatismo” diciendo que, más allá de su reprobable relación con el gobierno, lo que le molestaba era de hecho su infalibilidad e incongruencia ideológica. El muralismo se había aferrado a una serie de ideas tan rígidas y de algún modo inauténticas, que no permitía ya la nueva exploración del sentir de los artistas y, en este sentido, era fácil que se quedara atrapado entre los preceptos gubernamentales. El poeta dice claramente que en su segunda etapa, el muralismo había dejado de expresar imágenes o convicciones que concernieran al pueblo mexicano y lo trai-

sobre la Revolución Mexicana, *La ideología de la Revolución Mexicana* de Arnaldo Córdova, el autor coincide con Paz en la ausencia de un programa ideológico en el movimiento armado. Sin embargo, esto que Paz ve como una virtud, Córdova lo interpreta como parte del fracaso de la Revolución en tanto revolución social. El último define a la ideología como un “movimiento colectivo de ideas y valores o creencias, que de alguna manera inspira, define o dirige la conducta o acción de esa clase social”. Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana. Formación de un nuevo régimen*, p. 35. El trabajo de Córdova es definitivamente útil para pensar hasta qué punto podían expresar los murales una serie de ideas que fueran inherentes a la Revolución Mexicana.

¹¹ *Ibid.*, p. 333. Sobre este tema véase Ana Sofía Rodríguez y Luciano Concheiro, “La Revolución Mexicana de Octavio Paz” en *Nexos*.

¹² Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. I, p. 23.

¹³ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. II, p. 65.

¹⁴ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. I, p. 35.

¹⁵ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. II, p. 201. A esto debe referirse en el reproche que hace a Luis Cardoza y Aragón y su crítica de arte. Según Paz, éste nunca fue duro con la nociva influencia moral y artística de la ideología comunista en la pintura de Rivera y Siqueiros. Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. I, p. 22.

cionaba como lo había traicionado la Colonia o el positivismo.¹⁶

Si se toma en cuenta lo anterior, las razones por las cuales el poeta rescata la obra de Orozco de las críticas que hace a los otros dos famosos muralistas no son del todo claras. Sin embargo, a grandes rasgos parecería que se explican según dos cuestiones. Primero, en el hecho de que Orozco no se adhirió tan definidamente al marxismo –corpus ideológico específico que resalta Paz en sucesivas críticas, aunque no siempre es explícito con ello– y, segundo, que cuando lo hizo en alguna ocasión, no fue de ninguna manera tan ortodoxo como sí lo fueron Rivera y Siqueiros, quienes incluso habrían militado en el Partido Comunista Mexicano.

Es posible, empero, aventurar una tercera hipótesis sobre por qué la pintura de Orozco ocupa un lugar especial, decididamente superior, en el gusto estético de Paz en relación con la de sus pares. Esta hipótesis estaría, más que en la concepción del poeta sobre lo ideologizada que pudiera ser la obra del jalisciense, en la idea que tiene Paz del arte como la expresión del más íntimo sentir de su creador. Por la forma en que el noble se refiere a su pintura, Orozco sería muy parecido al mexicano descrito en *El laberinto de la soledad*: un hombre encerrado en lo nacional pero cuyas paredes no doman su capacidad de buscar una expresión universal.¹⁷ El estilo emocional, trágico e irónico que también

reconocen otros autores y críticos en la obra de Orozco, es lo que hace de su arte una expresión genuina, verdaderamente artística según la describiría Paz. Sin embargo, eso no significa que esta forma de expresión no sea ideológica. Quizás a disgusto del autor de *Piedra de sol*, esto es lo que a continuación buscaremos demostrar.

El poder de lo real

Alma Reed dice que la definición que Orozco tenía del arte estaba primeramente relacionada con la transmisión de la emoción.¹⁸ Es importante enfatizar el tema de la emoción pues, aunque parecería contrario a un arte ideológico que es discípulo de manuales con indicaciones precisas sobre lo que el arte tendría que transmitir al pueblo, mantiene relación con otras tendencias artísticas que complejizan y se identifican con el arte de Orozco. El realismo, el simbolismo y el expresionismo se cruzan con el concepto de ideología logrando que el arte de este muralista transmita emociones con ciertas convicciones que parecerían estar lejos de ser tan inocentes como sugiere Paz.

Para el poeta, el realismo de un artista radica en su capacidad para mostrar una visión “intensamente moderna del hombre y del tiempo”¹⁹. Según él, Orozco logra esto de una manera singular. No busca penetrar la realidad a través o “con el arma” de una ideología, sino que “arremete contra ella y sus encarnaciones”²⁰. Sin embargo, si se repara en lo que plantea

¹⁶Ésta es la conclusión principal de *El Laberinto de la soledad*.

¹⁷Esta interpretación del arte mexicano de finales del siglo XIX y del siglo XX como un movimiento entre expresar el ser nacional pero con alcances universales es también recuperada por Jorge Alberto Manrique. Manrique, “Las contracorrientes de la pintura mexicana”, pp. 256-267.

¹⁸Alma Reed, “Orozco y la pintura mexicana”.

¹⁹Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. I, p. 86.

²⁰Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 250.

Folgarait, esta acción de confrontación con la realidad sería, de hecho, profundamente ideológica. Este autor describe la ideología como un cuerpo de valores que da propósito a la acción y al pensamiento humano mediante prácticas simbólicas que puedan ser aprehensibles pública y concretamente—entre las cuales estaría la pintura—²¹. Para Folgarait, el realismo es parte de una ideología invisible que implica tener el poder para controlar, al pretender justamente no controlar. El realismo da poder, pero no a lo real, sino a aquellos que han construido lo real.²² Paz admite que el máximo logro de Orozco sería haber alcanzado la veracidad, pero sobre todo la comprensión²³. Sugiere que el pintor tenía en sus manos los secretos del mundo, que sólo así podía pintar y, de este modo, se acerca al concepto de realismo que describe Folgarait. Este último revela una dimensión mucho más compleja de la noción de ideología al verla en relación con el poder. La pintura ideologizada, siguiendo a Folgarait, es una pintura que entiende el poder y Orozco habría comprendido ese poder según Paz, aun si asumimos que se trata de un poder más bien relacionado con los secretos y dinámicas de la emoción humana.

En otro momento, Paz dice que la misión del artista era para Orozco una misión espiritual o religiosa, y en este sentido plantea que el muralista habría sido también afín al expresionismo.²⁴ Esto coincide con lo que sugiere Fausto Ramírez sobre la intrincada correspondencia de tendencias dentro de la obra orozquiana. En ella

se mezclarían la tradición de la Academia, al expresar ideas, con el simbolismo que adopta fuertemente durante su estancia en Estados Unidos²⁵. Para este autor, lo característico del arte de Orozco es su pertenencia al grupo de simbolistas, en el que también ubica a José Vasconcelos y a Alfonso Caso, entre otros, cuya preocupación era recobrar la dimensión metafísica del quehacer filosófico y artístico.²⁶ Orozco asumiría estos preceptos para sí mismo, a partir del trabajo realizado de la mano de Vasconcelos, pensando que el artista tiene el deber y autoridad de recordarle a la humanidad los fines a los que está destinada, dándole de este modo una perspectiva de proyección universal.²⁷ Denunciando la realidad, entendiéndola y adoptando la misión espiritual de expresarla—como bien dice Paz—, Orozco no necesitaba de un cuerpo preexistente y articulado de ideas que seguir, pero no por eso renunciaba a adquirir con el mundo un compromiso y en este sentido su acción artística bien podría considerarse ideológica.

Tragedia, ironía e indignación

Además de su adhesión a ciertos postulados estéticos, el color y las figuras presentes en sus obras también descubren el espíritu e intenciones que tenía Orozco al pintar. Paz supo ver esto, si bien no lo identificó con su noción de ideología. El pri-

²¹Leonard Folgarait, *op. cit.*, p. 11.

²²*Ibid.*, p. 199.

²³Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. II, p. 230.

²⁴*Ibid.*, p. 67.

²⁵F. Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", pp. 417-419.

²⁶González Mello también identifica el acercamiento de Orozco a la realidad a través de símbolos, producto de la influencia que había recibido de la teosofía. González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, p. 78.

²⁷F. Ramírez, *loc. cit.*, pp. 409-414.

mero de los rasgos que sale a relucir en la pintura de José Clemente Orozco, según el poeta, es el de un cierto sentido trágico. "Como Siqueiros, Orozco ama el movimiento y como Rivera, es también monumental, pero Orozco es además, trágico."²⁸ A este reconocimiento le sigue la impresión que causa en el espectador esta forma de pintar. La pintura del más grande de los muralistas no produce pasmo, según Paz, sino que está interesada en el destino mexicano y su grandeza reside en su conciencia de soledad.²⁹

Lo anterior nos recuerda la interpretación del premio nobel sobre la Revolución Mexicana, pues cuando dice sobre Orozco que "en pocos artistas ha encarnado con tal violencia la voluntad de México, que si es voluntad de romper con la madre, también lo es de trascender nuestra situación de orfandad"³⁰, esta "voluntad de México" habría alcanzado su punto culminante —único en su historia de movilizaciones sociales— durante la Revolución, como ya se vio antes. La búsqueda que ve Paz en Orozco por realizar una pintura que trascienda, junto con el uso que hace también del humor en la misma, como se verá a continuación, promueve la impresión de que el pintor se sentía poseedor de una misión importante como artista, y sobre todo como artista mexicano. Esto alcanza mayor relevancia cuando se contrasta con la visión trágica que, según Paz, Orozco habría tenido del devenir de la historia. En un recuento que hace el poeta de la pintura del siglo xx dice que Orozco jamás deificó la historia en su pintura, no

pensó que ésta se dirigiera a ningún paraíso, sino todo lo contrario.³¹ Renato González Mello coincide con esto cuando sugiere que "las figuras deformes y objetos aguerridos" en la pintura del muralista nos llevan a "un mundo paranoico en donde la mutua destrucción de las cosas es argumento estético"³².

Sin embargo, a pesar de esta visión trágica del destino del hombre, Orozco también se caracterizó por incluir cierto humor en su obra, cosa que reconoce nuestro poeta. Sobre la cuestión de la risa en la obra de Orozco, Paz plantea que ésta se presenta como manifestación de la conciencia moderna, "la única filosofía crítica porque es la única que de verdad disuelve los valores"³³. En otro lugar argumenta que esta burla de las ideas, el humor negro que Orozco recupera de José Guadalupe Posada según el poeta, transforma en idea lo que se vuelve obstáculo.³⁴ Aquí parecería existir una contradicción mucho más evidente en las impresiones del poeta sobre la obra orozquiana, no sólo en relación con lo que dice sobre la visión negativa que tiene el pintor del hombre moderno y del porvenir, sino porque habla directamente de la transmisión de ideas en sus pinturas. Esto despierta una serie de preguntas que nos sirven para complejizar una vez más la intención ideológica en Orozco que en un principio Paz habría negado. ¿Puede ser dogmática la expresión del humor cuando ésta es "anárquica", como la describe nuestro poeta?³⁵ ¿Realmente buscaba Orozco imponer una

²⁸Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, pp. 250 y 251.

²⁹*Ibid.*, p. 250.

³⁰*Ibid.*

³¹Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. II, p. 67.

³²Renato González Mello, *op. cit.*, p. 87.

³³Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. II, pp. 129 y 130.

³⁴*Ibid.*, p. 87.

³⁵*Ibid.*, p. 200.

visión particular o, en su misión espiritual de recordarle al mundo sus fines superiores, quiso hacerlo de la manera más crítica posible, combinando tragedia y humor para suscitar la reflexión en su público?

No hay que olvidar que Orozco pinta en un contexto muy particular, el México postrevolucionario, que es un momento de ajuste y negociaciones con el fin de crear una nueva cultura mexicana. Al respecto, hablando específicamente de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria, Alejo Carpentier dice que Orozco trazaba el movimiento patético y complejo de la vida mexicana de ese momento con figuras que "adquieren un extraño carácter, trágico y a la vez burlón". Para el escritor cubano, Orozco no era como Holbein, que comunicaba unidad ideológica en sus frescos, sino que con las contradicciones expresaba su indignación ante las injusticias sociales y supersticiones, contra las cuales "los pinceles del artista se rebelan en un vasto clamor de protesta que se traduce en escenas de una crudeza contundente"³⁶. Octavio Paz coincide con esto cuando dice que Orozco encarna ese segundo momento de la Revolución Mexicana al cual lo caracterizan la desilusión, el sarcasmo y la búsqueda.³⁷ Una explicación sobre el escepticismo del pintor frente a la Revolución Mexicana la provee González Mello, quien dice que a Orozco ésta le parecía desastrosa, además de que lo había afectado en más de un sentido por el complicado entramado político y su relación con los funcionarios del régimen.³⁸

Podríamos decir que el desencanto de Orozco frente al movimiento revolu-

cionario, más que volverlo indiferente, habría contribuido a que asumiera con responsabilidad su papel de crítico para concientizar a la sociedad mexicana sobre lo intrincado de la situación en que vivía. Sin embargo, esto tampoco habría evitado que Orozco se formara una idea particular de las revoluciones que quedaría de manifiesto en su obra. Si se atiende al ensayo de John Hutton sobre la obra pintada en 1930, *Zapata*, vemos que con ella Orozco propone una idea de revolución que se aleja de la interpretación de que éstas tienen lugar a partir de la elección o la cooperación de los pobres peleando por un mejor futuro, sino sencillamente porque las condiciones las demandan. Por esa razón, no están necesariamente a favor de algo, sino que son negaciones de lo que existe en ese momento: un presente inaceptable.³⁹ Si se atiende esto, más allá del futuro positivo o negativo que pudiera vislumbrar el pintor para el México revolucionario, éste admite que la Revolución irrumpió en la realidad, interpretación que sin duda alguna coincide con la visión que expresa Paz sobre el espíritu del movimiento armado mexicano y que comprueba que detrás de la pintura de Orozco sí hay una serie de nociones y conceptos perfectamente formulados y articulados, que entrarían incluso en los explicados por el autor de *El laberinto*...

Como ya se ha visto, el muralista buscaba expresar su más profundo sentir incorporando diversas visiones estéticas. Enemigo de las simplificaciones y escéptico de su circunstancia más inmediata, el

³⁶Alejo Carpentier, "El arte de Orozco".

³⁷Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, vol. II, p. 87.

³⁸Renato González Mello, *op. cit.*, p. 70.

³⁹John Hutton, "If I am to die tomorrow: Roots and meanings of Orozco's *Zapata entering a peasant's hut*", en *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 11, no. 1, pp.38-51.

pintor de Jalisco se habría comprometido a compartir su visión del mundo desde el rol que consideraba que le correspondía como artista. En todo esto, sin duda hay ideas y una visión enérgica y particular del quehacer artístico que perfectamente puede considerarse como ideológica e ideologizante. A pesar de sus reservas, Octavio Paz tendría que estar de acuerdo con esto, pues como se ha visto aquí, muchas de las expresiones del pintor en realidad coinciden con las ideas que tiene Paz sobre lo que corresponde al artista como actor social y a la Revolución como movimiento armado y también cultural. Sin embargo, lo que con razón anotó el poeta es que Orozco no buscaba imponerse con su arte, elemento que es crucial en la reflexión sobre los vínculos que existen entre el arte y la ideología y, sobre todo, entre el arte y la política, pero que no es condición para la efectiva transmisión de ideas y causas.

Efectivamente alejado del dogma, el pintor quiso más bien recrear para sus espectadores la disyuntiva que irremediablemente se nos presenta cuando nos plantamos frente a la tragedia, ya sea ésta coyuntural, previsible o inevitable en el futuro. Al enfrentarnos a ella, tenemos dos opciones que son en apariencia pasivas pero que, si se asumen plenamente, no pueden sino llevar a la acción. De cara a la tragedia, uno no sabe si reír o turbarse, pero cualquiera de las dos respuestas descubre al espíritu y lo deja sin posibilidad alguna de marcha atrás. Con un actuar ideológico mucho más complejo, Orozco deliberadamente buscó provocar de forma reflexiva y crítica con su pintura. Pocas ideas tan bien establecidas y fundadas como la potencialidad del arte cuando se le mira libremente.

Bibliografía

- Aguilar Mora, J. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México, Era, 1978.
- Folgarait, L. *Mural painting and social revolution in Mexico. 1920-1940*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- González Mello, R. *Orozco, ¿pintor revolucionario?* México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Manrique, J. A. "Las contracorrientes de la pintura mexicana", *El nacionalismo y el arte mexicano: IX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Nettel, G. *Octavio Paz. Las palabras en libertad*. México, Taurus, 2014.
- Paz, Octavio. "Tamayo en la pintura mexicana", *Las peras del olmo*. México, Seix Barral, 1977.
- _____. *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta al laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *Los privilegios de la vista*. Vol. I (edición del autor). Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.
- _____. *Los privilegios de la vista*. Vol. II (edición del autor). México, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores, 1994.
- Ramírez, F. "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Hemerografía

Carpentier, Alejo. "El arte de Orozco", *Nexos*, diciembre de 1983.

Paz, Octavio. "El ogro filantrópico", *Vuelta*, agosto de 1978.

Cibergrafía

Cuéllar, M. "Paz y Neruda: poetas combatientes". *Nexos*. Recuperado de: <http://www.nexos.com.mx/?p=15747> [2014].

Hutton, J. "If I am to die tomorrow: Roots and meanings of Orozco's *Zapata*

entering a peasant's hut", *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 11, núm. 1, pp. 38-51. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4115887>.

Reed, A. "Orozco y la pintura mexicana" en *Orozco visto por la crítica*. Sitio del Hospicio Cabañas. Patrimonio de la Humanidad. Recuperado de: <http://app.jalisco.gob.mx/srias/cultura/orozco/orozcovisto.html> [1930].

Rodríguez, A.S. y Concheiro L. "La Revolución mexicana de Octavio Paz", en *Nexos*. 15 noviembre. Recuperado de: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=5400> [2013].