

tividad de dinero bueno por una de las pruebas finas de la primera edición de una novela de Kipling —el ejemplar en el cual, en la página siete, Smith está escrito Smiht; esto es menos noble que coleccionar timbres, pues los timbres al menos llevan bellas ilustraciones diminutas y les enseñan a los jóvenes que existen lugares como Sokotra, Cyrenaica y el reino de Bután (capital, Punaja, una sólida fortaleza natural; gobernante, Maharajá Jik-me Wangchuk). No, coleccionar libros por su rareza equivale a coleccionar bastones, álbumes de bodas, o las camisas de los héroes del cine.

Pero coleccionar libros que destacan por ellos mismos, que son un gusto para el tacto lo mismo que para la vista, que son una obra maestra por su papel, por su encuadernación, por la composición de la página, no es muy distinto a coleccionar grandes pinturas —y es cien veces o algo así más posible para bolsillos no muy grandes.

Pero hasta esos libros, lo oigo a amigos que tienen mucho más dinero que yo, se les hacen muy caros a ellos. En fin, esa gente se gasta dos mil o tres mil dólares en un automóvil; tres o cuatrocientos dólares en un radio; cuatrocientos dólares mensuales de renta, y no le duele —y una magnífica colección de buenos libros se puede formar, y lo sé porque yo lo he hecho, por medio de The Limited Editions Club, por no más de diez dólares el ejemplar—. Creo que así como mi padre me dejó su Milton, prefiero dejarles a mis dos hijos algo así como un centenar de libros, cada uno de los cuales sea un deleite que perdure unos cien años, ien lugar de los restos de un Rolls Royce de diez años, el gabinete de un radio obsoleto y un puñado de recibos de la renta!

Creo que así como mi padre me dejó su Milton, prefiero dejarles a mis dos hijos algo así como un centenar de libros, cada uno de los cuales sea un deleite que perdure unos cien años

Orozco en Nueva Inglaterra

Lewis Mumford

Este ensayo apareció originalmente en la entrega del 10 de octubre de 1934 de la revista *The New Republic* (vol. LXXX, núm. 1036). Vicente Rojo Cama dio con él mientras trabajaba en una exposición de Orozco caricaturista en el Museo Nacional de Arte y Carlos Monsi-

váis me pidió que lo tradujera para *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* He corregido esa traducción (publicada el 23 de diciembre de 1983) con las páginas de *The New Republic* en la mano, por el sólo deseo de circular nuevamente entre nosotros este ensayo, toda vez que Mumford no lo recogió en libro, en primer lugar, y enseguida porque también quedó fuera de la útil antología *Mumford on Modern Art in the 1930s* (University of California Press, 2007), preparada por Robert Wojtowicz, quien es sin duda el gran conocedor de la obra de Mumford. (Antonio Saborit)

I. El nuevo despertar regional

¿Quién es capaz decir en qué momento está muerto un árbol? Después de que las tormentas destrozaron su copa, después de que la enfermedad se encargó de atacar las hojas restantes, acaso siga habiendo fuerza en las raíces. Así es como ahora vuelven los nogales; así también, quién sabe, nuestras culturas regionales —arrasadas por una industrialización brutal y aceleradísima y minadas por los ataques de la “prosperidad” metropolitana— tal vez ahora estén dando brotes frescos de sus profundas raíces vitales. Por todo el país hay señales de lo anterior, y no es la excepción Nueva Inglaterra, sede de la cultura humanista más antigua y persistente con la que contamos en el país. Quizá la señal más prometedora se encuentre en los dominios del espíritu: los frescos de Orozco en Darmouth College.

II. Un colegio de Nueva Inglaterra

Hanover está seis millas adentro del Valle de Connecticut, partiendo del entronque de White River. Aquí, con el sueño de convertir a los indios en ciudadanos racionales del Cielo, Eleazar Wheelock sembró algo que el granjero de Nueva Inglaterra alguna vez valoró tanto como la piedad y la frugalidad y el trabajo duro: un colegio. Esta gente no esperó a que llegaran la prosperidad y los números para ocuparse de las cosas de la mente. Antes de la Guerra Civil, según cálculos sobrios, sólo en Nueva Inglaterra había el mismo número de librerías que existían en todo el país.

Dan'l Webster estudió en Darmouth; también George Perkins Marsh, un alumno más importante; y a la Escuela de Medicina de Darmouth, la primera en su tipo en Estados Unidos, llegó de joven el abogado más decidido del control de la natalidad que tuvo el país, cargando en su carreta un cadáver en avanzado estado de descomposición para costear los gastos de su educación. En el lado este del edificio rectangular están los

blancos edificios austeros del colegio original, atractivos tan sólo en razón de sus limpias fachadas, y porque se ajustan con sensatez a las proporciones, testimoniando el sentido estético de la primera república. Este sentido, claro, fue destrozado a lo largo del siglo XIX; y no se puede decir que lo haya agudizado el más culto renacimiento georgiano —en el que la construcción y la expresión pertenecen a dos sistemas de pensamiento que no se relacionan entre sí— que ahora tomó su lugar.

III. Contrastes sociales

El entronque de White River: un deprimente nudo de vías de ferrocarril, dos ríos y un agresivo barrio industrial. Hanover: una ciudad radiante, con una forma definida y conservada por cañadas poco profundas cubiertas de pasto que tienden hacia el centro. Ambos representan dos polos de nuestra moderna civilización capitalista, tan claramente diferenciados como Homestead y Park Avenue.

Pero las hermosas construcciones nuevas del colegio en Hanover poseen un significado quizá tan ominoso como el desaliñado desorden de nuestras ciudades industriales, mal construidas y mal planeadas. Las señales son tan llanas como los rascacielos del periodo de expansión. A la sabiduría se le ubicó en un escenario de lujuria sensual: los donadores y arquitectos de los nuevos edificios no escatimaron gasto alguno en cosas que a su vez mostrarían lo que se gastó en ellas. Comparados con las enormidades extravagantes de Yale y Princeton y Harvard, los edificios de Darmouth, es verdad, salen bastante bien librados. Lamentablemente, los que pensaron favorecer a estas universidades se olvidaron de Mark Hopkins y del tronco de árbol; o tal vez haya que decir que pensaron que Mark Hopkins habría sido un maestro más efectivo si el tronco de árbol hubiera sido una columna decorada.

Sin embargo, este falso ambiente académico, estas formas arquitectónicas muertas y disociadas, cumplieron una función. Con sus lujosos adornos sirvieron para preparar al estudiante para el éxito en el nivel suburbano alto, un éxito como el que indican las estadísticas de Princeton: un ingreso promedio de casi cinco mil dólares anuales a los diez años de haber salido de la escuela. Crear tal esfera material de nobleza suburbana —además de los placeres que puedan acarrear los automóviles rápidos y los exclusivos clubes campestres y las vacaciones en el trópico— fue darle cuerpo al fin último de las clases propietarias en la década en la que más confianza tuvieron de sus propiedades. Este ideal corrompe incluso a los que rechazan las exclusivas premisas de casta del viejo orden. Lo



Esta “debilidad” fue precisamente el aspecto más fuerte del viejo orden: dejó aberturas para que surgieran ideas no capitalistas, así como para que los modelos de vida más genuinos pudieran recabar silenciosamente su fuerza y para que se perpetuasen. (Con estupidez suicida, el fascismo intenta clausurar todas las aberturas.)

anterior probablemente explica el énfasis del señor Stuart Chase y de los más ingenuos tecnócratas en cuanto a las posibilidades de que todo el mundo tenga, digamos, un ingreso anual de doce mil dólares... ¿Seguramente eso sería la dicha?

IV. La levadura en la masa

Cada fragmento de nuestra civilización reproduce con mayor o menor fidelidad el todo. Sin embargo, aun en su época de mayor poderío, el capitalismo fue incapaz de criar junto a la oveja sólo al lobo y al puerco. Llegaron otras especies provenientes de épocas distintas, o, bajo la cobertura de una coloración protectora, mantuvieron una existencia independiente. El capitalismo dominó pero no —para emplear los modismos de nuestro tiempo— fue totalitario. Aunque se vanagloriaba de haber creado un nuevo cielo y una nueva tierra, había agotado su imaginación y su osadía ya antes de arrasar los vestigios remanentes de los antiguos paraísos. Esta “debilidad” fue precisamente el aspecto más fuerte del viejo orden: dejó aberturas para que surgieran ideas no capitalistas, así como para que los modelos de vida más genuinos pudieran recabar silenciosamente su fuerza y para que se perpetuasen. (Con estupidez suicida, el fascismo intenta clausurar todas las aberturas.)

Esto es precisamente lo que sucede en este colegio de Nueva Inglaterra. Una atmósfera de liberalismo descendió vagamente sobre este lugar y pasó por inercia del presidente Tucker al presidente Hopkins. Tal vez la mejor parte de la tradición liberal, su experimentalismo y su fe en el intelecto, se podría localizar aquí. Ningún cambio arrollador; ningún anuncio repentino de un nuevo plan de estudios; ningún falso amanecer del Nuevo Mundo. En lugar de eso, el bosque muerto fue desplazado, con amabilidad, con ternura; se llevó a cabo una reforestación. Dentro de las formas de la sociedad actual, Darmouth muestra muchas de sus mejores características, y no al revés. Inteligencia suficiente para captar las responsabilidades de la inteligencia. Todo esto, desde luego, dentro del modelo que le facilitara al mundo, en un número suficiente, sus ejecutivos financieros, sus funcionarios, su más amplia casta profesional que piensa y siente en el mismo plano. Pedir algo más que esto antes de 1930 era pedir una generación de inadaptados y de mártires.

La visita de un importante artista revolucionario, José Clemente Orozco, a Darmouth College fue el resultado de la compleja tradición cuyos hilos he tratado de juntar. Ni un hombre solo ni un acontecimiento único lo hicieron posible; o más aún, la tradición de Nueva Inglaterra moldeó a los hombres y a los hechos. Gracias al agudo instinto para la realidad del presi-

dente Hopkins, el Departamento de Arte se había reestructurado por completo. Aquí, bajo la égida del profesor Artemas Packard se expuso una concepción fresca del arte —fresca aunque fuera tan vieja como Herder, Taine, Ruskin—, según la cual el arte no es el vacío pasatiempo de ricos y ociosos, sino una expresión necesaria de la vida emocional e imaginativa e ideológica de las comunidades, tan importante para su existencia como el pan de cada día.

Sin ostentación, sin reportajes especiales ni fotografías prematuras en las secciones de rotograbado, Orozco llegó al colegio en 1932 como miembro del nuevo Departamento de Arte, con el salario modesto de un profesor adjunto y con el cargo de profesor visitante. No se pasó el sombrero entre los ricos donadores para conseguir los acostumbrados miles de dólares junto con los acostumbrados compromisos visibles e invisibles. Los nuevos murales fueron estrictamente un proyecto interno del Departamento de Arte: una demostración del proceso del fresco, y una demostración de las posibilidades de crear, hasta en un medio tradicionalmente hostil hacia la imagen, una interpretación gráfica del mundo contemporáneo, en una forma tan permanente que las futuras generaciones fueran capaces de leer, de comprender y de sacar sus propias conclusiones. Esto sucedió en un momento en el que la mayoría de las grandes universidades y bibliotecas y ciudades, revolcándose en la depresión, arrojaban por la borda, con ansiedad cobarde, todos los vestigios de nuestra vida cultural de los que se pudieron deshacer, dejando tan sólo sus pretenciosos edificios vacíos como recuerdos. Un acto así requería valor y, en el mejor sentido de la palabra, la habilidad de un estadista. Recordó ese gran momento al comienzo de la Gran Guerra en el que Foch informó que un sector estaba amenazado seriamente y que el otro iba en retirada: “La situación es excelente: procederé a atacar”. Hasta en un naufragio una canción puede contribuir en la supervivencia física de la tripulación, lo mismo que un galón de agua. Esa es, si se desea, una de las sanciones pragmáticas del arte para aquellos que las necesitan.

Pero ¿dónde iba a trabajar Orozco? La respuesta tiene algo más que un toque de ironía. El único muro amplio estaba en la nueva Biblioteca Baker. En la planta baja, la enorme plataforma del edificio forma una sala con ventanas altas; debajo de esta planta, con ventanas en la parte alta, hay otra sala igualmente grande. Cuando los constructores llegaron a esta segunda sala, pensada nada más como un espacio de estudio para los estudiantes que hubiesen pedido libros para consultarlos ahí mismo, el dinero ya casi se había acabado. Por fortuna, esta sala no era “para ser mostrada”: de ahí que pudiera quedar sin decoración alguna. El muro pelón, que tan bien expre-



sa a la arquitectura moderna, apareció por *default* en esta pieza georgiana de museo. Al acabarse el dinero, fue posible quitarse de encima las superficialidades y contradicciones de una cultura estéril, imitativa, pecuniaria; y llegó el arte. Nada de decoración, nada de nobleza, nada de la corrección georgiana; en lugar de eso, las realidades de la mente y de la pasión humanas, las realidades del mundo en el que tenemos que vivir y soñar y trazar proyectos y actuar. En la sala en la que el colegio confesó su pobreza halló su riqueza. Cuando Orozco acabó de pintarla, no tan sólo había realizado el más impresionante de los murales en Estados Unidos: Orozco había añadido una nueva materia al plan de estudios.

V. Los murales de Orozco

La amplia sala en la que se encuentran los murales de Orozco está dividida por una proyección del muro a ambos lados de la mesa de préstamo y por el baño opuesto. En el extremo oriente una serie de columnas rompe y enmarca los paneles que quedan detrás. El tono más fuerte de amarillo y naranja está reservado para estos paneles distantes; pero la pintura da comienzo con una nota sombría, grave y resonante como las notas de una viola.

La mitad poniente de la sala contiene la antigua civilización de los toltecas y los aztecas. Las morenas figuras hercúleas de las tribus migrantes sobre el lado derecho, según se entra a la sala, consignan el poder primitivo y la confianza física de la antigua raza. Del otro lado de la puerta de acceso, se observa el anual sacrificio sacerdotal que consiste en la extracción de las entrañas de un joven que representa a la deidad: la siniestra deshumanización de una religión que busca aplacar a los crueles dioses. Ahora, sobre el muro amplio, en una serie de hermosas imágenes, se ve el amanecer de las artes pacíficas: el tallado de la piedra, la cultura del maíz y la ciencia física, la astronomía de un modo notable —esta última es un hombre con los ojos cerrados que con un brazo extendido alcanza la oscuridad desconocida—. Sobre esta escena se incubaba la primera nota clara: el rostro benigno, a la manera de Blake, de Quetzalcóatl, el dios blanco que le enseñó a esta gente las artes más pacíficas y humanizantes. En el mismo plano están los dioses más antiguos y feroces. ¿Será que uno nada más imagina que uno de estos dioses se parece al hombre de negocios de Estados Unidos? Se trata, de hecho, del dios mexicano de la avaricia, vestido con la piel desollada de una víctima humana. Quetzalcóatl desaparece en el mar, sobre una balsa de serpientes, denunciado y desafiado por los sacerdotes de la re-



ligión antigua. Quetzalcóatl señala proféticamente el regreso fatal de los conquistadores blancos al cabo de quinientos años, una profecía cuyo extraño cumplimiento desarmó a los mexicanos cuando apareció Cortés.

La pintura en este lado de la sala es serena; su movimiento es lento. En estos paneles vive el ritmo apacible de una civilización agrícola. El efecto general es tranquilo, deliberado, en tono menor; los colores más cálidos son los rojos pompeyanos y los rosas tostados, mientras que el verde del maíz es casi metálico. En la mente, sobre los niveles superiores, continúan operando fuerzas espantosas; más abajo, bajo la influencia de las artes pacíficas y de una vida social más cooperativa y feminizada, vive una humanidad más profunda. El conflicto entre estos dos niveles es tal vez el conflicto dominante de las antiguas civilizaciones.

En la composición de los alfareros y de los sembradores de maíz, Orozco logra acaso el momento más sublime de este muro —y no menos por el hecho de haber incorporado deliberadamente la parrilla metálica de la refrigeración—. Cuando Orozco se dio cuenta que no se podía quitar la parrilla que estaba en la pared, dijo: “Muy bien. Es asunto mío trabajar dentro del marco arquitectónico. Este panel lo pondré de tal forma que si ustedes quitaran la parrilla echarían a perder la composición”.

Cuando Orozco se dio cuenta que no se podía quitar la parrilla que estaba en la pared, dijo: “Muy bien. Es asunto mío trabajar dentro del marco arquitectónico. Este panel lo pondré de tal forma que si ustedes quitaran la parrilla echarían a perder la composición”.

VI. El holocausto de la civilización occidental

La segunda mitad de la sala interpreta a la América inglesa y los triunfos de la civilización occidental. Da comienzo con el heroico desembarco de Cortés y el incendio de su flota: un gesto capaz de dignificar a ejércitos peores que el de los invasores. Un sacerdote encapuchado abraza una cruz enorme: por encima de él destaca la figura en mallas de Cortés, de rostro blanco, nariz grande, un rostro casi intelectual, semejante hasta cierto punto a los *nobles* de El Greco. A sus pies se arremolinan los cuerpos del pueblo que ha conquistado. Sigue entonces uno de esos soberbios saltos ideológicos que colocan a los símbolos de Orozco en un plano mucho más alto que el de cualquier otro muralista contemporáneo: al militarismo triunfante del primer periodo de explotación, Orozco suma la maquinización triunfante de la primera época: las dos se conectan gráficamente —*como lo estuvieron en la historia*— por medio de las figuras postradas de los cautivos de Cortés, los cuales están representados como si estuviesen alimentando las fauces de la máquina, con los brazos convertidos en muñones al

ser atrapados por el acero. Orozco demuestra el parentesco fundamental de los dos tipos de control y de fuerza de producción, el del soldado y el del nuevo capitalista.

El panel del triunfo de la máquina muestra la diferencia, otra vez, entre la ilustración y una idea orgánica que existe por derecho propio; el panel muestra del mismo modo el empleo efectivo de la abstracción. Un ilustrador habría buscado por ahí máquinas verdaderas: convertidores y grúas y lanzadoras eléctricas y máquinas de vapor reconocibles. Orozco se concentra en la idea de la máquina: le da su brillo, su masa, su automatismo, la supresión de la personalidad, y en las afiladas formas mecánicas ofrece hasta el zumbido y los quejidos penetrantes de las máquinas en funcionamiento. No hay un solo artefacto identificable en todo el modelo: se trata únicamente del frío infierno de metal.

Después: la civilización angloamericana. Su orden y su racionalidad: el nítido granero campestre, la reunión del pueblo, la escuela local, el grupo vital fundamentalmente cooperativo, hecho posible gracias al aplacamiento del impulso desenfrenado. La maestra de escuela aparece dominando el conjunto de la escena: una desvaída mujer nada entrañable, una pionera poseída por las virtudes masculinas más acendradas. Aquí aparecen las instituciones fundamentales de nuestro antiguo país, junto con el ánimo más mecanizado del nuevo: aquí, también, se percibe el peligro de semejante disciplina. Los niños agrupados alrededor de la maestra son exactamente del mismo molde, y éste moldea a un estúpido. Uno alcanza a escuchar la cantaleta de perico del *Prometo venerar a mi bandera y a la república a la que representa*. En oposición a esta idea norteña de la civilización está el instinto de la América hispana por la vida a sus niveles orgánicos más primitivos: mejor un campesino sencillo, medrando con unas cuantas tortillas y un poco de *pulque*, que el operador de una máquina muerto de hambre a resultas de los bienes que ha producido. Si el hermoso campesino bien formado de Orozco contrasta con la maestra de escuela del norte, en el siguiente panel contrasta todavía más con las rapaces caras distorsionadas de los generales, los almirantes, los gánsteres diplomáticos, los financieros dedicados a esclavizar a la multitud desde sus pilas de oro. A la izquierda de la avaricia de sus explotadores, esta civilización que convierte su dorado trigo en montañas de oro metálico inasimilable —o que cambia el papel por algo que no es trigo, mientras sus millones mueren de hambre— está obligada a morir finalmente de sus propias negaciones. En la parte superior del fondo están en desorden las rotas columnas de bancos y capitolios, las fábricas abandonadas con sus ventanas rotas.



VII. Los reinos de los muertos y los vivos

El último panel en este muro muestra el esqueleto tendido de una mujer en la agonía posterior al trabajo de parto: un girón de carne y una maraña de pelos cuelgan aún de los huesos blancos. Con ternura, con reverencia, un esqueleto ataviado con la toga académica muestra a un recién nacido a su madre: se trata de un feto muerto. En el primer plano aparecen otros fetos muertos, muy bien acomodados en botellas; mientras que por encima del esqueleto se alinean los dioses del mundo moderno con toda la gala académica, con los rostros verdosos de los cadáveres descompuestos, testimoniando benevolentemente este aborto. Sus espaldas están firmemente vueltas a un mundo en llamas. Contra el poder brutal del imperialismo y sus enormes armas —nótese cómo las armas se convierten en los libros sobre los que yace el esqueleto de la educación— sólo está la impotencia y la esterilidad de nuestro abstracto sistema educativo: un soporte de (más que un desafío a) este imperialismo.

La culminación de este culto a los muertos aparece en los paneles que uno ve a la distancia al ingresar a la sala. El fragor y la propaganda de la guerra moderna: la celebración del Soldado Desconocido, cuyas enormes botas destacan en el primer plano bajo la bandera veteada que contiene todos los colores de todos los agita-banderas y de los “patriotas”; encima de él, un monumento que muestra a un gángster en uniforme al atacar a bayoneta calada. Al fondo de la sala este soldado masacrado mira a la víctima del orden sacerdotal de los sacrificios: nada ha cambiado salvo que los dioses de la muerte adoptaron la producción en masa. La figura de un Cristo resurrecto, con rostro semejante al de un icono bizantino, aparece de pie en el siguiente panel, desafiante, con las piernas separadas y la mirada penetrante, sosteniendo un hacha con la que ha talado su propia cruz. A su espalda están los ídolos despedazados de las antiguas religiones y los añicos de los instrumentos de las guerras, reliquias sagradas de la moderna religión del nacionalismo. En el panel lateral, unos buitres clericales sostienen las llaves del cielo. Aquí da inicio una nueva migración del espíritu.

Tal vez Orozco se sintiera un tanto insatisfecho con la imagen de Cristo, por iconoclasta que fuera. Con todo y que este Cristo con el pecho inflamado es el más antiguo Mitras, dios de la luz, la referencia sigue siendo a una negación del presente en términos del pretérito. Como haya sido, Orozco incorporó una idea diferente en los últimos muros que pintó, del otro lado de la mesa de préstamos a la mitad del salón. El armazón rojo de un edificio acabado de levantar; la sincronía de los trabajadores en sus tareas: máquinas que no son más grandes que los hombres que las

Contra el poder brutal del imperialismo y sus enormes armas —nótese cómo las armas se convierten en los libros sobre los que yace el esqueleto de la educación— sólo está la impotencia y la esterilidad de nuestro abstracto sistema educativo: un soporte de (más que un desafío a) este imperialismo.

trabajan; y finalmente, un panel horizontal con un obrero del acero, todavía con los guantes de algodón puestos y el martillo a su lado, leyendo un libro con una sonrisa en cierta forma enigmática. (Este último es diferente al esqueleto de la educación, prostrado sobre una pila de libros, divorciado de la vida, del trabajo, de las responsabilidades sociales.) Nada en estos paneles ilustra el coraje, la energía, la confianza, la esperanza; ahí está, creo yo, el impacto directo de la pintura. Aquí, de un brochazo seguro al que está deliberadamente ausente de las imágenes desmoronadas del capitalismo, Orozco construye la imagen del mundo de los trabajadores. No faltan los peligros: la viga de acero pasa sobre las cabezas de los obreros como la espada de Damocles. Pero el espíritu de construcción, la voluntad de crear, está ahí: el equivalente de la confianza humana y de la enorme energía que hoy uno encuentra en la Unión Soviética. Orozco no ofrece una barata salvación grandilocuente. Se da cuenta, acaso, que los amos de nuestra actual civilización preferirían verla derrumbarse debido a su decadencia interna, que reconstruirla por medio de medidas racionales que quitasen las oportunidades para el tipo de “triumfo” y “poder” y “liderazgo” de los amos.

VIII. La obra de arte

La crítica a estos frescos se respalda por lo general en uno de estos tres terrenos; a veces en los tres. Las pinturas no son ornamentales y no van con la sala, o en lugar de eso, no van con la arquitectura. Los temas son terribles, y aun cuando representen una verdad, imágenes así no deberían perturbar a los esperanzados adolescentes que todavía viven la abrigada existencia académica. Por último, estos frescos, estos temas y este artista no pertenecen a la tradición de Nueva Inglaterra.

Ahora bien, en pinturas así resulta casi imposible separar el simbolismo, esto es, la idea orgánica, del proceso técnico de la pintura: porque la idea vive hasta el punto de su ejecución visible. Para mí no hay duda de que aquí estamos frente a una gran obra de arte, y hasta la resistencia y la angustiosa oposición que provoca son la prueba de este hecho. Sin embargo, vale la pena aislar por un momento los aspectos técnicos de esta pintura. Primero: nótese la manera en que el mismo color se ha empleado para crear movimiento y progresión. Las notas iniciales son sombrías, pero los acordes finales de amarillo y rojo ya aparecen pegados en los paneles como polos-totem que enmarcan la abertura en el lado poniente de la sala. Incluso a la distancia, uno está preparado para ese último resonar de címbalos: la víctima envuelta en la bandera y el Cristo resurrecto. Igualmente admirable resulta la manera en que, desechando



la unidad formal de la perspectiva renacentista, Orozco crea una unidad más orgánica en términos de la idea gráfica subyacente. Las distintas partes del muro “La llegada de Quetzalcóatl” se unen y separan debido a la repetición hábil de la media cruz suástica; hasta uno de los motivos de la pirámide, comenzando con las mismas pirámides antiguas, se repite en el cuerpo inclinado del hombre con el azadón y en la composición triangular de los antiguos sacerdotes que profieren maldiciones en contra de Quetzalcóatl.

Las mismas observaciones son válidas para los paneles más poblados de “El regreso de Quetzalcóatl”. El rojo de las embarcaciones en llamas del primer panel se repite en el acero que aparece en el primer plano del siguiente panel, en el granero y en los edificios de la fábrica de los paneles subsiguientes, para alcanzar una intensidad mayor en el fondo encendido del último panel en este muro. Del mismo modo, también los grises van del panel de la máquina hacia el gris mecánicamente organizado de los sombreros de los hombres en la reunión del pueblo. Sin embargo, la división del tema sigue siendo tan clara como la unidad subyacente, aunque el efecto que provoca el muro moderno es el de estar ocupado por una multitud —ciertamente, rebosada de gente y máquinas, como las calles de la megalópolis—. Es extraordinario el uso creativo que le da Orozco a las dificultades, como puertas y aberturas; con qué habilidad, por ejemplo, emplea la forma vertical de la puerta para sostener al esqueleto de la educación. Hay fragmentos ocasionales de pintura débil; uno de ellos me parece el vestido azul de la maestra de escuela; pero la pintura en su totalidad se sostiene en un nivel superior, ya sea en las formas nobles del primitivo alfarero o en las magistrales caricaturas de los esqueléticos y galardonados agentes del imperialismo. Cuando hace falta una pintura atractiva para la expresión, Orozco se pone a la altura.

Al describir estas pinturas me he visto obligado a ofrecer significados y valores a la imagen visual; pero el lector debe recordar que una gran pintura posee multitud de significados, cada uno de los cuales es cierto para el observador individual, en su experiencia y tiempo particulares. Una explicación racional o intelectual del significado de estos frescos es tan sólo una pequeña parte del significado total, en la medida en que no sólo dan placer a la vista o que informan a la mente: crean un sacudimiento orgánico profundo en todas las partes de la personalidad. Para hallar el significado de la obra de Orozco, el lector debe regresar una y otra vez a las mismas pinturas; ni siquiera el pintor le podría decir lo que ellas significan, excepto por los mismos medios que ya utilizó. Tratándose de pinturas expresivas, y no de papel tapiz, los frescos no sirven a los propósitos de la “decoración”; lejos de ser un fondo inocuo, los

Es extraordinario el uso creativo que le da Orozco a las dificultades, como puertas y aberturas; con qué habilidad, por ejemplo, emplea la forma vertical de la puerta para sostener al esqueleto de la educación. Hay fragmentos ocasionales de pintura débil; uno de ellos me parece el vestido azul de la maestra de escuela; pero la pintura en su totalidad se sostiene en un nivel superior...

frescos son una parte vital del escenario, al igual que la gente que se encuentra en la sala.

En lo que respecta a los temas de estas pinturas, es cierto que con frecuencia resultan horribles: aquí, como en otras partes, Orozco muestra cierto parentesco con Goya, con el Goya de los *Caprichos* y los grabados de guerra. Pero no se puede discutir seriamente con quienes creen que la belleza de una pintura está en que el tema sea hermoso; si eso fuera verdad, en el arte no habría lugar para Grünewald o Rembrandt. Los males de la sociedad moderna son parte de la realidad que Orozco trató de expresar: mejor verlos a que nos tomen desprevenidos. Un baño en la realidad contemporánea, aun si se trata de un admonitorio baño de sangre como éste, es la preparación más respetable que puede tener un estudiante para enfrentar el mundo—un mundo que hasta para las clases propietarias ofrece muy dudosos prospectos ya sea para la vida, la libertad o la dicha—. Orozco le muestra al estudiante el complejo histórico que por honestidad está obligado a ver, y el mundo contemporáneo que debe tener la energía y el coraje y la visión para reconstruir. Es una medicina fuerte; pero el efecto último de estas pinturas, creo yo, no es el de acentuar los horrores de nuestra civilización, sino el de dar la feroz determinación necesaria para superarlos.

IX. Moraleja para los regionalistas

Por último, estas pinturas ¿qué tienen que ver con Nueva Inglaterra? ¿Cómo lucen entre blancas tablas y los olmos venerables? Las personas que lo preguntan, olvidan que existen dos Nueva Inglaterra. Una es la Nueva Inglaterra muerta y desecha por la polilla, la que florece en las tiendas de recuerdos y que se especializa en muebles rústicos, “ancestros por medio de la compra”, imitaciones de alfombras tejidas, hasta réplicas de jardines coloniales. La otra Nueva Inglaterra es la misma vital cultura regional que originalmente ayudó a nutrir a Emerson, Thoreau y Hawthorne.

Esta segunda Nueva Inglaterra, consciente de las raíces profundas en su propia tierra, nunca ha dudado en ir a otro sitio por elementos que no existen en la escena local. Su Motley escribió la historia clásica de Holanda; su Longfellow se apoyó en el folclor europeo, desde Finlandia hasta España; sus Prescott, Ticknor, Childe, Norton, eran conscientes de toda su herencia europea, al mismo tiempo que Emerson y Thoreau, aprovechando la pequeña biblioteca de clásicos orientales que habían sido importados a Concord, amalgamaron tan bien el pensamiento oriental y el pensamiento occidental hasta el extremo de que en la actualidad la India los tiene entre los grandes



iluminados. En sus hijos más imaginativos, esta Nueva Inglaterra siempre ha estado muy bien en el escenario del mundo, del mismo modo en que sus mercaderes estuvieron muy bien en Hong-Kong, Singapur y Río. Cuando llegan sus grandes momentos, estos hombres de Nueva Inglaterra piden el vino que “jamás salió del seno de la vid” y lo beben con el rostro impasible, como si fuera la última sidra del otoño.

La vitalidad espiritual de esta genuina Nueva Inglaterra está mejor representada en los murales de Orozco que en toda la historia local consignada tímidamente por los artistas locales. Un regionalismo reputadamente arraigado puede alcanzar aliento cosmopolita sin miedo de perder su integridad o su virtud; sólo un regionalismo enfermo y llorón es el que siempre se contempla su propia cara con ojos enamorados, elogiando sus verrugas y granos como señales de belleza. Pues una genuina tradición regional vive por dos principios. Uno es *cultiva lo que tengas*, sin importar lo pobre que sea; *al menos te pertenece*. El otro es *busca en otra parte lo que no tengas*: absorbe todo lo que sea bueno en el lugar en que lo encuentres; *hazlo tuyo*. Al buscar a este distinguido artista de México para pintar sus primeros murales, Darmouth honró la gran tradición de Nueva Inglaterra; mientras que con su fabulosa pintura, Orozco ha honrado esa hospitalidad, aun cuando ha hecho un precioso aporte a la tradición misma.

La vitalidad espiritual de esta genuina Nueva Inglaterra está mejor representada en los murales de Orozco que en toda la historia local consignada tímidamente por los artistas locales. Un regionalismo reputadamente arraigado puede alcanzar aliento cosmopolita sin miedo de perder su integridad o su virtud; sólo un regionalismo enfermo y llorón es el que siempre se contempla su propia cara con ojos enamorados, elogiando sus verrugas y granos como señales de belleza.

Génesis de la noción de *buen gobierno* y de las ideas ilustradas sobre un orden mundial cosmopolita

Anthony Pagden

Anthony Pagden ha publicado varios libros de historia de la teoría política y social del imperialismo europeo. En 1971 tradujo al inglés, editó y prologó las cartas de Hernán Cortés: *Letters from Mexico*, con un estudio introductorio de J. H. Elliott, y en 1986 dio a la imprenta una