

JUSTINO FERNÁNDEZ Y JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Por Jorge Alberto Manrique

“Podría decirse que no hay gran crítico sin un gran pintor que lo emocione y sacuda al grado de hacerlo emprender tareas de envergadura; y podría decirse también, quizá, que sin un gran crítico que dé los elementos para leerlo, para entenderlo, no se advierte al gran pintor.”¹ Estas afirmaciones, que me atreví a hacer recientemente, pueden parecer desorbitadas o por lo menos exageradas a primera vista. De hecho no ha faltado quien me reclame especialmente por la segunda, viendo ahí quizá un intento de exaltar la labor del crítico (de algún modo trabajando *pro domo mea*, por el gremio) a costillas del artista que resultaría, así, disminuido, pendiente del juicio que lo haga valer. Tal vez la exageración no sea tanta si se tiene la oportunidad de explicitar un poco las afirmaciones: oportunidad que se me da aquí, al hablar de Justino Fernández, crítico e historiador del arte, y de José Clemente Orozco, pintor.

Y vale la pena empezar diciendo que si bien Justino Fernández no suscribiría la frase que contiene las dos afirmaciones, no lo haría por una manera de ser suya, ajena a lo escandaloso y a todo lo que pudiera sonar a baladronada; pero tengo la convicción de que la frase no está muy lejos de las líneas generales de su pensamiento.

La primera afirmación o primer término de la frase, que se refiere a la existencia de la gran crítica, ofrece menos problema y parece más fácilmente justificarse por sí misma. Que la gran crítica aparece ahí donde tiene que habérsela con una obra de verdadero peso resulta aceptable. Con mayor o menor precisión todos tenemos en la cabeza nombres de críticos que ligamos casi automáticamente con determinados artistas. Muchos como yo oímos a don Justino Fernández decir tales o parecidas cosas en clases o conferencias. Yo le recuerdo especialmente hablando de Ruskin, de cómo montó toda una gran obra teórica sobre la pintura del paisaje para terminar confesando que aquello no tenía más finalidad que permitirse a sí mismo y permitir a los demás el acceso a la obra de Turner (es decir, que no inició una gran obra sobre la pintura paisajista y *después* se encontró con que Turner era el punto y cifra de toda esa gloriosa historia, sino que *al inicio* estaba convencido del lugar de Turner

¹ *Ambigüedad histórica del arte mexicano*, discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia, antecedido del elogio a don Justino Fernández. Inédito, leído en la Academia el día 9 de octubre de 1973.

en la historia de la pintura e hizo la investigación para confirmar y analizar su opinión); y lo recuerdo hablando de cómo Baudelaire vierte el caudal de sus ideas teóricas y desata los relámpagos de su imaginación frente a la pintura de Delacroix y por ella, y cómo, pasado Delacroix, anda en busca de un pintor (¿Constantin Guy?) que pudiera ser objeto de su reflexión.

No recuerdo, en cambio, haber oído de Justino Fernández en forma explícita algo parecido al segundo término de la frase; pero en no pocos sitios de sus obras pueden encontrarse pasajes que nos permiten suponer, sin necesidad de forzar las cosas, algo cercano. En una de las primeras, *Orozco: forma e idea*, asienta que lo que le importa es decir “mi verdad sobre Orozco”, y ahí mismo sostiene: “creo haberlo sentido”, a pesar de que poco antes había aceptado que el pintor no estaría seguramente de acuerdo con muchas de sus afirmaciones². ¿Resulta aventurado deducir de eso que él —siempre tan comedido en la forma— estaba convencido de que ese “haber sentido” al pintor establecía, más allá del mismo artista-persona, una liga entre él y la obra misma (y de él hacia los demás), y de que esa “su verdad” adquiriría valor propio, aun a pesar del artista?

Una obra, ciertamente, está formada por datos concretos, físicos, que la constituyen. Sin esos datos, éstos precisamente, la obra no sería lo que es. Tal afirmación se nos presenta como incontestable e ineluctable. De ahí parecería seguirse que ninguna labor de crítico, por erudito, clarividente o inteligente que se le suponga, podría agregar (o quitar) nada a la obra. Lo cual no es cierto sino a medias. Ni quita ni agrega nada a la obra como ente físico (colores, líneas, formas, texturas ...o en otro terreno, palabras, ritmos), pero la obra es más que su estructura mensurable; de hecho es eso, *más* la percepción que de ella se tiene. No existe en verdad como obra artística sino en el momento en que es aceptada y calificada como tal por algunos hombres. Y esto es tan cierto para la *Coatlicue* (tan acuciosamente hurgada por don Justino), que un tiempo fue pura y simplemente objeto de culto, después dato arqueológico y sólo ahora, porque nosotros de ella así lo predicamos, obra de arte, como cierto es de cualquier obra actual sedicente artística. Orozco mismo fue un tiempo sedicente artista, mientras no hubo otros hombres que lo reconocieron como tal. Porque la obra, ya sea una en particular, ya sea toda la de un artista, no es artística hasta que no penetra como tal en la conciencia de otro. Y las grandes obras y los grandes artistas

² José Clemente Orozco. *Forma e idea*. México, Porrúa, 1942. Introducción.

son grandes porque están en la conciencia de muchos, no independientemente de sus cualidades intrínsecas, pero sí además de ellas. Ni Ver Meer ni el Greco fueron grandes artistas, a pesar de que sus obras estaban ahí, hasta que no se les descubrió; ni la pintura mural mexicana habría sido grande si no se le descubre. No hay grandes obras de arte ocultas: hay, sí, infinitas posibilidades de obras artísticas que esperan quizá, no se sabe cuanto tiempo, que haya percepciones capaces de aceptarlas como tales. Y la labor de reconocer en ciertas obras su condición de artísticas es labor que hace, con calidad de excelencia —y por eso con posibilidad de incidir en la conciencia de amplios grupos— el gran crítico de arte.

La imagen que tenemos de un artista, la conciencia histórica que de él se guarda, es en última instancia la de quienes han dicho “su verdad” acerca de él; verdad que resulta del enfrentamiento de la contextura anímica e intelectual del espectador, y de su circunstancia histórica, con los datos físicos que la obra ofrece. Todos somos espectadores y todos tenemos acceso a la obra que se nos ofrece, pero parece incuestionable que hay ciertos espectadores de excepción: aquellos que solemos llamar críticos. Ellos, o aquéllos de entre ellos que tienen el valor y la capacidad de examinarse a sí mismos y a su momento a partir de una obra de arte, son los que conforman la imagen de un artista. “No hay más estética de las obras de arte que la suma de las ideas estéticas acerca de las obras”,³ asienta Justino Fernández en el texto (casi manifiesto) introductorio a su *Estética del arte mexicano*. Aun sin aceptar el relativismo extremo que se desliza en el “no hay más” inicial, parece indudable que, por lo menos, las ideas acerca de las obras, en tanto que resultado de diferentes percepciones posibles, la conforman: aunque ciertamente no la constituyan del todo.

Y ya en este terreno puede destacarse un principio de prioridad: los primeros que hablaron o dijeron algo acerca de una obra o un artista han dejado su palabra o su dicho indisolublemente ligado a la obra misma. Los ejemplos, otra vez, se agolpan: el Miguel Ángel de Vasari, el Bernini de Bellori, el Caravaggio de Mancini, el Turner de Ruskin... La nueva imagen, o las sucesivas imágenes históricas del artista siempre jugarán, de necesidad, en contrapunto con aquella piedra miliar.

Y bien: tengo para mí que la imagen nuestra de José Clemente Orozco está ligada indisolublemente a la idea que de él se forjó y que

³ *Estética del arte mexicano*. México, UNAM, IIE, 1972.

de él expresó Justino Fernández. Para quien arguya en contrario podría concederse: para bien o para mal, la conciencia que de Orozco tenemos está ligada a la idea de Justino Fernández.

Justino Fernández no fue ni ha sido, obviamente, el único que ha escrito sobre Orozco. No fue tampoco el primero. Pero sus escritos sobre el pintor están entre los dos o tres que más han contribuido a nuestra idea del trágico artista. Su *José Clemente Orozco. Forma e idea*, editado en 1942, es la primera gran monografía acerca de él. Antes existía el libro de Alma Reed publicado en 1932 en Nueva York, los artículos u opúsculos de Charlot, Cuesta o Villaurrutia (y los numerosos del mismo Fernández), y referencias abundantes en algunas obras generales, como en *La nube y el reloj* de Cardoza y Aragón. Su primer gran trabajo sobre Orozco (De la Maza diría en una ocasión que Orozco se había acomodado desde temprano en la silla turca de don Justino)⁴ cobra a nuestros ojos una importancia mayor si sólo consideramos que es el primer libro serio y con cuerpo que en México se escribiera, en cualquier época, sobre un pintor, y el primer gran libro escrito sobre un pintor mexicano. Dijo en aquel 1942 José Rojas Garcidueñas: “Acercarse a una gran obra artística para hablar o escribir de ella es en verdad, si consciente, audaz. Acercarse a la obra de Orozco y escribir sobre ella doscientas páginas es casi temerario...”,⁵ y eso sigue siendo cierto. Justino Fernández se ocuparía del artista jalisciense mil veces más, en conferencias, artículos, cursos, cursillos, pero especialmente en importantes capítulos de sus propios libros, como *Prometeo: ensayo sobre pintura contemporánea*, *El arte moderno y contemporáneo de México* y, especialmente, su *Estética del arte mexicano*,⁶ amplia visión que se cierra y culmina —y cobra sentido pleno— con el análisis de una obra orozquiana. Una dedicación continua, durante muchos años, a la obra del artista, que abarca aún la edición de los escritos que dejó (*Textos de Orozco*).⁷ Baste pensar que a muchos de los murales de Orozco seguimos llamándolos con los nombres que Fernández propuso para ellos: y eso no es ni tan superficial ni tan accidental como pudiera suponerse, porque —volviendo a la idea anterior— forma parte de nuestra imagen y nuestra conciencia sobre el

⁴ *Homenaje a J. F. México*, 1965.

⁵ Solapa del forro de *José Clemente Orozco. Forma e idea*.

⁶ *Prometeo: ensayo de pintura contemporánea*. México, Porrúa, 1945. *El arte moderno y contemporáneo de México*. México, UNAM, IIE, 1952.

⁷ *Textos de Orozco*. México, UNAM, IIE, 1955.

artista y marca el punto de partida para las interpretaciones que podrán hacerse y que se han hecho.

En este punto parece necesario aclarar que la relación entre Fernández y Orozco no es, ni remotamente, la de dos almas gemelas. De parte del primero hay una admiración inmensa hacia el segundo, pero no una coincidencia. Pocos temperamentos, quizá, tan contrarios como los de estos dos hombres. Más todavía, Fernández hace una lectura de la obra de Orozco que sabe de antemano que Orozco no puede aceptar totalmente, y así lo dice en forma explícita.⁸ Orozco decía y se quejaba de que el público se rehusara a *ver* la pintura y sólo quisiera *oír* la pintura (*to write a story and to say that it is actually "told" by a painting is wrong and untrue*).⁹ Sin embargo, Fernández siente la necesidad de decir aquella su verdad, como lo sienten otros muchos, y confía en que otros coincidan al menos en parte con él: "Si coincido en el modo de ver a Orozco con algunos o si para otros mis puntos de vista les despiertan interés... me daré por satisfecho..."¹⁰

Y en este punto podemos volver a reflexionar sobre la frase primera que dio pie a estos párrafos. El artista, en este caso Orozco, permite al crítico manifestarse sobre su obra, pero al mismo tiempo se manifiesta sobre muchas cosas más allá de su obra. Así, Justino Fernández tiene la ocasión de darnos esa apretada y magistral visión del México que vio nacer la pintura mural, y tiene, también, la posibilidad de ensayar y establecer un método y de desarrollar una teoría del arte.¹¹ El método de don Justino es al mismo tiempo reflejo de su personalidad y de su postura frente al fenómeno artístico: sus análisis de obras de arte importantes parten de una primera impresión, donde se trata de dejar a salvo esa percepción libre y —hasta donde es posible— desprejuiciada; siguen con una descripción que califica las partes formalmente y en relación al todo; avanza con un parangón que establece juicios relativos frente a otras obras del artista y a obras de otros artistas, y termina con una reflexión general, de carácter otra vez muy personal pero que incluye el enriquecimiento de los sucesivos pasos anteriores.

En la obra de Justino Fernández acerca del arte de Orozco podemos encontrar a cada paso el prurito por desentrañar la "filosofía" del pintor,

⁸ Orozco..., pp. 19 y 20

⁹ *Textos de Orozco*. México, UNAM, IIE, p. 50.

¹⁰ Orozco..., p. 20.

¹¹ *Estética...* Introducción. Y recuérdense los párrafos de la Introducción del Orozco, donde describe el México cambiante entre 1910 y 1920, que están entre los mejores trozos salidos de su pluma.

su preocupación por ver en él la aparición de un nuevo gran arte de carácter filosófico. Según él, Orozco, en la Universidad de Guadalajara “expresa una antropología filosófica explícitamente, suceso no visto aparecer hasta entonces en la pintura moderna”.¹²

Hay también, muy claramente manifestado, el interés por situar su obra artística en un contexto general, sabedor de que era ésa la única manera de poder acercarse a algo que, si no propiamente juicio, sí nos dé alguna certeza sobre las cualidades de su obra.

Dijo Justino Fernández en la introducción a su *Prometeo* que la característica específica de la pintura de nuestro siglo y de los artistas es su conciencia sobre su quehacer artístico. Por su parte, él se caracteriza en su obra escrita, y especialmente en sus trabajos sobre Orozco, que ocupan en ella lugar central, como el escritor consciente en alto grado de su quehacer crítico. De algún modo sabía que su labor crítica sobre el gran muralista afectaría en mayor o menor medida todo posible acercamiento a él.

¹² Orozco . . . , p. 76.