



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

***EL ACRÓBATA DE CARLOS OROZCO ROMERO: UNA VENTANA A  
LA CORPORALIDAD, LA PERFORMATIVIDAD Y LA REPRESENTACIÓN  
PLÁSTICA DEL CIRCO EN MÉXICO***

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

**ANA SOFÍA LAGUNES CASTILLO**

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TUTORES:  
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A Sofía Isabel e Iker Gabriel***

## **Agradecimientos**

*A mis padres y hermanos por acompañarme y apoyarme en la travesía profesional y académica que he elegido.*

*Al Dr. Renato González Mello por su conducción a lo largo de la investigación, sus atinadas observaciones y sugerentes propuestas interpretativas.*

*Al Mtro. Fausto Ramírez, por el tiempo concedido, las recomendaciones y amabilidad de siempre.*

*A la Dra. Julieta Ortiz Gaitán por su disponibilidad, consejos y sugerencias en beneficio de esta investigación.*

*A Luis Alberto Navarro Calderón por compartir conmigo material bibliográfico, documental y fotográfico perteneciente a su archivo personal.*

*A mi colega y amigo Tonalli López Meza por sus sugerencias bibliográficas.*

*A mi colega y amigo Víctor Rodríguez por las facilidades concedidas para acceder al acervo documental y obras albergadas por el Museo Nacional de Arte. También agradezco las atenciones de Ana Celia Villagómez.*

*A mi colega y amigo Luis Conde por el apoyo bibliográfico.*

*A la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM por la beca otorgada para cursar la maestría.*

*A todos en la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, por su disponibilidad y orientación.*

## Índice

Introducción.....	4
I. <i>El Acróbata</i> de Carlos Orozco Romero.....	9
II. Tras las rutas del primitivismo.....	31
III. Teratologías ilusorias y performatividades circenses.....	59
IV. El Circo Beas Modelo, posible fuente visual para la concepción de <i>El Acróbata</i> .....	77
Consideraciones finales.....	94
Bibliografía.....	97

## Introducción

El medio artístico europeo fue sensible a los estímulos estéticos emitidos por el espectáculo circense desde el siglo XIX. Los payasos, con sus muecas y extravagantes atuendos de resonancias carnavalescas, así como las virtuosas interpretaciones de los saltimbanquis, aquellos individuos de cuerpos dúctiles y disciplinados, entregados con estoicismo y arrojo al ejercicio de una arriesgada actividad que estremece de emoción y temor a los espectadores; avivaron el universo creativo de una copiosa lista de autores, entre los que se encuentran: Renoir, Degas, Chagall, Rouault, Macke, Picasso, Seurat, Van Dongen, Goncharova, Daumier, Toulouse-Lautrec, Dufy, Metzinger, Bonnard, Dix, Nolde y Kirchner. Por tanto, la animada y colorida escenificación constituyó un indefectible venero sin importar la técnica, la tendencia visual elegida o los valores semánticos planteados.<sup>1</sup>

En el escenario plástico mexicano habría que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que los artistas convirtieran el artificio de la maroma, en un asunto

---

<sup>1</sup> Al reflexionar acerca de la representación plástica del circo, el nombre de Pablo Picasso, los arlequines y saltimbanquis presentes en las composiciones realizadas durante las épocas azul y rosa de su producción, son evocados con naturalidad. En estas obras, la meditación taciturna sobre el sentido de la vida es expresada en la condición marginal y solitaria de los personajes. En los individuos vinculados con el medio circense, especialmente con el arlequín –la comedia del arte es una forma de escenificación que mantiene analogías con el circo– el autor español encuentra su álter ego. Así, el transcurrir ambulante de los actores de circo, cuya situación vivencial los colocaba en una realidad distinta a la impuesta por las normas sociales, suscitaba en Picasso semejanzas con el mundo del artista plástico en los albores del siglo XX. En México, la pintora María Izquierdo también se identificó con la gente dedicada a la disciplina circense, pues además de posiblemente dotar con sus atributos faciales a algún acróbata; descubría en las osadas interpretaciones, el reflejo de la plasticidad, el ritmo y la armonía requeridas en el ejercicio de las artes visuales. Ver: Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* (México D.F: Fomento Cultural Banamex, 1999), 330-331.

digno de advertir. Las décadas de 1930 y 1940 marcarán el momento clímax, la etapa más prolífica de producción con temática circense. El lienzo de Carlos Orozco Romero titulado *El Acróbata* o *El Cirquero*<sup>2</sup> realizado en 1929, además de representar el presagio del inminente auge de un motivo que se manifestará tan caro a pintores como María Izquierdo o Raúl Anguiano; será el acicate, la piedra angular que propicie las reflexiones desarrolladas en el presente estudio.

En realidad es reducida la literatura, las investigaciones destinadas al análisis del proceder artístico de Carlos Orozco Romero durante los años veinte y e inicios de los treinta. A partir de la labor de inspección en la prensa de la época y del reconocimiento de las características exhibidas en las composiciones pictóricas, mediante su reproducción fotográfica; resolví optar por alguna de las escasas obras localizadas del periodo. En efecto, como todo lo sugería, la bibliografía sobre la pieza seleccionada resultó ser en extremo lacónica. Así pues, como el lector podrá advertirlo, la interpretación del cuadro *El Acróbata*, favorecerá la comprensión a grandes rasgos, de las directrices formales y técnicas seguidas por el tapatío en el paso de la década de 1920 a la siguiente. Sin embargo, será el tópico expresado en la tela, es decir el ámbito del circo llevado al lenguaje de la plástica, la columna vertebral que articule las disertaciones contenidas en el ensayo, el cual no seguirá una secuencia cronológica estricta en las obras referidas, en virtud de los requerimientos del mismo.

---

<sup>2</sup> El lienzo ingresó al Museo Nacional de Arte en 1992 con el título de *El Acróbata*, no obstante, también fue llamado *El Cirquero*, como lo prueba el escrito de Carlos Mérida aparecido en el catálogo de la muestra individual de Carlos Orozco Romero, efectuada en el Teatro Nacional en 1930. El texto fue transcrito el 8 de marzo de 1930 en *El Nacional*.

De tal modo, la escena desplegada por el artista jalisciense, inspirada por la sugerente atmósfera del circo, me introdujo en las implicaciones del tema en la fase postrevolucionaria y en la examinación de los fundamentos estéticos subyacentes en la manera de abordarlo. En la minuciosa exploración formal de *El Cirquero*, la rueda de la fortuna fue un componente iconográfico medular, que condujo a establecer similitudes entre el aparato mecánico y la ejecución del volatinero. Como veremos, en los decenios iniciales del siglo XX, la concepción del cuerpo mecanizado certero y eficaz en sus movimientos, fue un ideal difundido a través de determinadas vanguardias artísticas, así como de los potentes y virtuosos cuerpos de deportistas, bailarines y acróbatas. Además, las connotaciones de la máquina ferial en el *Retrato de Adolfo Best Maugard* pintado por Diego Rivera, en conjunción con los indiferenciados rostros del público asistente al acto del contorsionista, generaron consideraciones acerca de los enfoques apologéticos o refractarios derivados de los cambios en la forma de vida proyectada por la modernidad.

Más adelante, el término de primitivismo se torna en uno de los ejes rectores del ensayo, debido a que la existencia trashumante inherente al oficio de los actores de circo encierra evocaciones primitivas, pues es inevitable equipararla con los “poco civilizados” grupos nómadas. Apartados del progreso industrial e indiferentes a los asentamientos urbanos, los volatineros reservan la transmisión de sus conocimientos a los integrantes de la familia o allegados. Así, los esquemas vivenciales y costumbres de esta gente, fueron comprendidos por los artistas mexicanos como expresiones sinceras y genuinas de las tradiciones de



corte vernáculo. Sin duda, el circo fue un género recreativo vinculado habitualmente con la delectación de las clases populares.

Pero el primitivismo es tratado partiendo de múltiples dimensiones. La conformación de un vocabulario plástico revitalizado, debía estribar en las manifestaciones auténticamente mexicanas, de manera que el discurso cultural postrevolucionario elevó las artes y usanzas populares, a más del legado material de la época prehispánica, al nivel de arquetipos. Entonces, al igual que los artistas europeos, sus congéneres mexicanos encontraron en la irradiación primitivista de la producción material folclórica y de las civilizaciones antiguas, fuentes visuales en estado puro desprovistas de métodos académicos.

La complejidad de los matices en la lectura de la noción de primitivismo, facultará el entendimiento de la mirada ingenua atribuida a un cuadro de argumentación circense en el periodo postrevolucionario. Asimismo, contribuirá a la inteligibilidad del tratamiento espontáneo y burdo del lienzo de Orozco Romero, el complejo ideológico y estético detrás de la obra, la asimilación y el discernimiento de referentes visuales originados en el entorno nacional o extranjero.

En efecto, el circo adquirió un papel destacado al interior del repertorio figurativo de los autores mexicanos, sin embargo, únicamente me ocupó del trabajo de aquellos cuyo impulso creativo guarda proximidades con el seguido por Carlos Orozco Romero. Por lo tanto, no pretendo efectuar la revisión iconográfica exhaustiva del tópico, sino valerme de un conjunto de imágenes que contribuyan a dilucidar el significado de *El Acróbata*.

En el tercer apartado, la construcción deforme del cuerpo, reflejada en la caprichosa posición del contorsionista, da pie a recurrir al concepto de lo grotesco como categoría estética. Transitando brevemente a través de la caricatura, instrumento de alteración de la realidad donde la apariencia de lo grotesco cobra vida, determino el punto de contacto entre los entramados imaginarios de Orozco Romero y José Clemente Orozco. En particular, indago en la representación corpórea alterada exteriorizada en dos grabados de Orozco, los cuales exhiben una pareja de cirqueros. Del mismo modo, sus dibujos de la serie *La verdad*, elaborados en 1945, encarnan la perspectiva corporal teratológica llevada a su máxima expresión.

Las evoluciones acrobáticas constituyen al igual que la danza o el teatro, una modalidad de las artes escénicas. El lienzo de Orozco Romero es el escenario donde tiene lugar la acción del contorsionista, registra el efímero instante de un cuerpo en transición, que sugiere la imagen de movimiento y cambio. Siendo la entidad corpórea el utensilio primordial en su incesante y potencial devenir, acudo a teorías interpretativas de las artes escénicas y el performance con el objeto de dar sentido a su actividad desde una óptica metodológica contemporánea.

Por último, el capítulo final fue reservado a la historia de la empresa circense mexicana más sobresaliente durante la década de 1920 y principios de los años treinta: El Circo Beas Modelo. Al ser el único circo que comprendía en su oferta recreativa atracciones mecánicas feriales y pequeñas carpas de exhibición adicionales a la gran carpa levantada sobre siete mástiles; pudo haber incidido, entre otros referentes, en la construcción de la aproximación mental de circo-feria desplegada por Orozco Romero en el cuadro objeto de este estudio.

I. *El Acróbata* de Carlos Orozco Romero



1. Carlos Orozco Romero, *El Acróbata*, 1929, óleo sobre tela, 45.5x36 cm, Museo Nacional de Arte

En 1929, el artista Carlos Orozco Romero pinta un cuadro al óleo de pequeñas dimensiones llamado *El Acróbata* o *El Cirquero*, en la actualidad albergado por el Museo Nacional de Arte. Al año siguiente, siendo director junto con Carlos Mérida de la Galería de Arte Moderno del Museo Cívico comprendido dentro del Teatro Nacional<sup>3</sup> —hoy Palacio de Bellas Artes—, tiene lugar en dichas instalaciones, la exhibición individual que marcaría el momento cuando el tapatío es asumido por sí mismo y por la crítica como pintor; pues había logrado enfilarse hacia una ruta pictórica definida. Por fin, su popular desempeño como dibujante y caricaturista era eclipsado en favor de lo que parecía el comienzo de una producción de altos



*Figura en el río*, Mexican Life, mayo de 1930.

vuelos. En la muestra, al lado de *El Cirquero*, convivieron *La Bañista*, *Figura en el río*, *Autorretrato*, *Cabeza de mujer* y *La Bailarina*.<sup>4</sup> El paradero de gran parte de estas obras es desconocido.

<sup>3</sup> Carlos Mérida, “Exposición”, *El Nacional*, secc. Sociales, 8 de marzo, 1930, 6.

<sup>4</sup> *Idem* y s/a, “Exposición de un fauve mexicano”, *Gráfico*, 10 de marzo, 1930, 2.





*La Bañista*, Mexican Life, mayo de 1930.



Carlos Orozco - Autorretrato

*Autorretrato*, Bandera de Provincias, primera quincena de marzo de 1930.



2. *Cabeza de mujer*, 1929, óleo sobre cartón, 40x40 cm, Col. Particular.

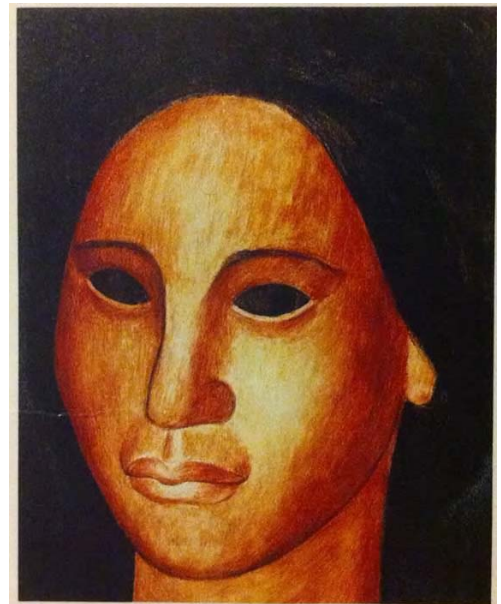
En cuanto a *El Cirquero*, en un primer plano rotundo, Orozco Romero revela al personaje principal del acontecimiento representado. Se trata de un hombre dedicado a la actividad circense, más específicamente, de un contorsionista. De frente al observador, produce sobre una angosta plataforma, el característico acto consistente en doblar el tronco hacia atrás hasta que los pies se encuentren a la misma altura de la cabeza. Viste mallas en una tonalidad roja clara que cubren todo su cuerpo, de manera que la piel morena del individuo sólo es perceptible en el rostro y las manos. Porta además un calzoncillo marrón como factor de contraste y zapatillas de ensayo que le permiten mantener dobladas las puntas de los pies. Por tanto, ostenta un atuendo sencillo dispuesto a partir de una mezcla cromática llamativa, pero sin brillos o elementos decorativos que adicionen dramatismo a la interpretación.

El semblante del cirquero es inexpresivo, semejante en su aspecto a la rigidez de una máscara. Las cuencas de los ojos, por completo negras, no exhiben algún indicio de detalles como el iris o la esclerótica, cualidad de síntesis primitivista practicada por el artista en su obra pictórica de estos años. Como se advierte en los almendrados espacios oculares del rostro de mujer reproducido en el diario jalisciense *Bandera de Provincias*, la segunda quincena de septiembre de 1929; así como en la *Cabeza de mujer* de 1932, en posesión del INBA, donde las propiedades volumétricas de la figura adquirieron un sentido preponderante; o en la *Naturaleza Muerta* del mismo año, evocación de la pintura metafísica, perteneciente a la Colección Blaisten. En los casos mencionados, las cavidades oculares son oscuras, o es casi inapreciable el iris, efecto que provee un soplo de

misterio inanimado a los seres, quienes parecen residir en un estrato situado entre el ámbito de los objetos y las formas orgánicas.<sup>5</sup>



*Bandera de Provincias*, segunda quincena de septiembre de 1929



3. *Cabeza de mujer*, 1932, acuarela sobre papel, 26.5x22 cm, Col. INBA.



4. *Naturaleza Muerta*, 1932, óleo sobre tela, 51x41 cm, Col. Blaisten.

---

<sup>5</sup> El empleo de las órbitas negras es visible en gran parte de los peculiares personajes de extremidades largas y estructura anatómica geometrizable que poblarán la ruta visual de Orozco Romero a partir de la década de 1940.

Ahora bien, el contorsionista realiza la ejecución escénica sobre una sólida plataforma de textura similar al concreto o cemento. Su colocación sobre el basamento lo traslada con ímpetu a un primer término, de tal modo que el espectador presencia la singular posición corporal de frente, desde una perspectiva óptima, a diferencia del público localizado al interior del lienzo que concurre al suceso mirándolo a partir de un ángulo posterior. El foco de luz que hace resplandecer las piernas del hombre de circo y la sección frontal del tablero, lugar reservado para el plato donde serán recaudadas las monedas del público; se ubica en la parte superior central del cuadro. La impresión lumínica que genera en la superficie de los cuerpos se origina de una fuente artificial en virtud del entorno nocturno del evento. La refulgencia de las extremidades y la plataforma enfatizan el papel primario del actor, en contraposición al resto de los componentes, dominados por matices apagados, a excepción de la blanquecina carpa a lo lejos y ciertos centelleos despedidos por la rueda de la fortuna.

Detrás del contorsionista, en un segundo plano, los asistentes son entes indiferenciados, la mayoría de ellos no poseen rostro, son únicamente una profusión de figuras ovoides de tez morena, algunas con esbozos de apariencia corpórea, más allá de la escueta cabeza. La aceleración del ritmo de vida ocasionado por el crecimiento de las ciudades y las incesantes transformaciones derivadas del statu quo proyectado por la modernidad, podían provocar en ciertas mentalidades la sensación de ausencia de identidad. Encuentro que la noción de disolución de la personalidad es perceptible en el cuadro mediante el exiguo interés por la individuación al interior del conjunto de sujetos plasmados. Con todo, el trabajo de sombreado en los semblantes transmite la impresión de un sutil



movimiento de las cabezas en dirección del saltimbanqui, de suerte que a manera de autómatas, en un acto reflejo, miran sin atender.

Es cierto que en el contexto mexicano, el desarrollo industrial seguía un proceso marcadamente moderado y pausado en comparación con la pujanza capitalista de las grandes potencias económicas mundiales. Con índices de pobreza elevados y un predominante medio rural —por cierto a la sazón levantado en armas debido al conflicto cristero—, México experimentaba “las contradicciones propias de la modernidad en un país en general poco industrializado y con enormes diferencias sociales”.<sup>6</sup> De cualquier modo, el atavismo de las familias circenses, tenaces cultivadoras de destrezas transmitidas y perfeccionadas de generación en generación; acostumbradas al perenne traslado de paraje en el cual se asentaban brevemente a entretener y conseguir el sustento económico; contravenía el *modus vivendi* planteado por la modernidad.

Como lo señalaba líneas arriba, el grupo de testigos de la actuación del artista de la maroma adolece de energía vital. Es factible parangonarlos con muñecos o marionetas que han perdido el sustento que los mantenía orientados en el orbe, entregados a un estado de distanciamiento respecto a lo que acontece delante de sus ojos, captan la experiencia escénica partiendo de una conducta pasiva, alejada de la disposición al entusiasmo o la reflexión. Considerando a la obra pictórica como un escenario donde tiene lugar la faena del contorsionista, quien al tomar su propio cuerpo a modo de utensilio expresivo elemental, colinda con otras manifestaciones escénicas como el teatro o el performance, cuestión en la que me

---

<sup>6</sup>Ana Isabel Pérez Gavilán, “Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960* (México, D.F: CONACULTA-INBA, 1991), 106.

detendré en páginas posteriores; los asistentes son títeres que interpretan el rol de espectadores dentro del gigantesco teatro repleto de múltiples matices y cortes transversales que es el mundo.

La presencia del público, ausente en su cualidad especulativa, coincide con la condición ontológica de los muñecos-máscara de James Ensor, sujetos provenientes de otras dimensiones existenciales: "...la máscara no encubre un rostro vivo y que respira sino que ella misma se ha convertido en rostro del hombre. Si se la arrancara, se vería la mueca del cráneo desnudo. Los hombres de Ensor han nacido junto con su careta".<sup>7</sup> En el mismo sentido, los maniqués de faz ovalada de Carlo Carrà y Giorgio de Chirico, son esencias físicas que emblemizan la deshumanización y la carencia de sensibilidad de los individuos en la era moderna.<sup>8</sup>

Las referencias de soslayo a la pintura metafísica, de ningún modo encierran el seguimiento ideológico puntual de aquella escuela figurativa eclosionada en Italia. En *El Cirquero*, la dimensión temporal no ha sido paralizada —por el contrario, se expresa la potencialidad de la acción fugaz en su infinito suceder— ante un clima solitario y nostálgico que invoca esplendores pretéritos en oposición al abrumador impulso tecnológico del presente. Incluso la única mención mecánica en el lienzo, la rueda de la fortuna de tamaño reducido y líneas primitivistas, se ostenta poco amenazadora. No percibo de manera categórica la zozobra, el malestar, el sentimiento de vacío e incertidumbre de las plazas ideadas por Giorgio de Chirico. En palabras de Luis-Marín Lozano "...una de las razones que puede explicar el

---

<sup>7</sup> Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en literatura y pintura* (Buenos Aires: Nova, 1964), 224.

<sup>8</sup> Dafne Cruz, et al., *Guía del Museo Nacional de Arte* (México, D.F.: Offset Rebosán, 2006), 243.

que mayormente haya sido la metafísica italiana, y no el surrealismo, el que influyó formalmente en los lenguajes de muchos pintores mexicanos fue el factor de la empatía visual con las formas de De Chirico y Carrà, si bien no así con sus postulados de revaloración de lo clásico”.<sup>9</sup>

Por otro lado, la perspectiva propuesta por Carlos Orozco Romero en *El Acróbata*, fue proyectada desde un punto de fuga central y emerge del calzoncillo del cirquero. Asimismo, señala las piernas como dos unidades básicas para la construcción de líneas de fuga que resultan medulares en la estructuración compositiva general. No obstante, el pintor no profesa con plena convicción los fundamentos espaciales de tradición académica, pues el plano del grupo de personas asistentes se entrevera con el destinado a la rueda de la fortuna, descubriendo desproporciones intencionales entre la longitud de los individuos y la atracción ferial, la cual luce diminuta y en extremo cercana al volatinero. La fusión de los planos de profundidad acorta la distancia entre las figuras y tiende a destacar la bidimensionalidad de la tela.

Además de la absurda pequeñez, debido a su forma octagonal, la rueda de la fortuna imita en los ángulos que constituyen su silueta, al generado por las extremidades inferiores del intérprete circense. Sucede que el pintor ideó el artefacto a escala humana, con la finalidad de establecer una conexión entre la marcha automatizada del aparato y los movimientos precisos y eficaces del cirquero. La facultad y corrección en la realización de los procesos operativos de ambos es confrontada.

---

<sup>9</sup> Luis-Martín Lozano, *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones* (México, D.F: INBA, 1996), 24.

La analogía del cuerpo humano con la máquina procede del siglo XVI, cuando siendo trascendidos los orígenes divinos de la entidad corpórea, fue convertida en materia de estudio científico susceptible de escrutinio en las complejidades de su funcionamiento interno. La contextura material del cuerpo permitía medirlo, compararlo y diseccionarlo, esto es, desarmarlo: separarlo en piezas como si se tratase de un artefacto. Entonces la corporalidad fue cosificándose, entendida como un objeto separado del individuo, puesto que el alma y el intelecto ya no estaban albergados en el cuerpo. El razonamiento es producto del cerebro, porción cardinal que distingue la condición humana del resto de la creación, por ello le será concedida la primacía sobre los demás órganos y componentes corpóreos. La visión antitética entre pensamiento y cuerpo expuesta por Descartes en el siglo XVII, consolida la concepción del cuerpo como objeto.<sup>10</sup>

De acuerdo con lo anterior, como cualquier aparato mecánico, el cuerpo precisa mantenimiento y cuidados para preservarse en buen estado. Desde el enfoque de la ciencia médica, el deterioro físico y las afecciones pueden ser equiparadas a las averías o el desgaste que sufre una máquina en la práctica de sus tareas. La enfermedad implica una anomalía en la operación del cuerpo, mismo que visto como objeto requerirá de la reparación, sustitución o alteración de alguna pieza para continuar siendo productivo.<sup>11</sup>

El cuerpo mecanizado fue un arquetipo difundido y enaltecido durante las primeras décadas del siglo XX por posturas vanguardistas como el futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y la Bauhaus. El dinamismo y la admirable manera

---

<sup>10</sup> Tonalli López Meza, "Ultra-corpus. El cuerpo fragmentado en el cine de la nueva carne" (Tesis de licenciatura en Antropología Social, ENAH, 2009), 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 25.

de verificar las funciones para las que fueron creadas, invenciones sofisticadas como el automóvil, el avión o la rueda de la fortuna, condujeron a imaginarlas como modelos de eficiencia y perfección técnica, a las que el cuerpo humano como instrumento de acción motriz podía asemejarse.

Eventos como los primeros Juegos Olímpicos de la era moderna celebrados en 1896 y el interés por la exhibición con fines mercantilistas de contiendas deportivas destinadas a un público poseedor de mayor tiempo libre, propició el surgimiento de los nuevos semidioses: atletas y deportistas. En realidad, la admiración que suscitaron llegaría a su clímax en el periodo de entreguerras.<sup>12</sup> Portentos con habilidades extraordinarias, dotados de una estructura física superior a la del individuo promedio, su musculatura y proezas los convertían en prototipos de cuerpos mecanizados. El ámbito del espectáculo proveía asimismo de bailarines y acróbatas, figuras gráciles, certeras y estéticas que contribuyeron a la diseminación del cuerpo disciplinado, cinético y potente como una máquina. El hombre moderno es "...el hombre mecánico, el hombre normalizado, el hombre de Rodchenko o de Schlemmer, el bailarín del ballet mecánico, el ingeniero del mundo nuevo o el constructor del futuro".<sup>13</sup> Cabe mencionar que Orozco Romero fue miembro directivo de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública a partir de 1932, mismo año en el que pinta una dupla masculina de bailarines a gouache, portando un vestuario muy similar al de *El Acróbata*.

---

<sup>12</sup> Ophélie Ferlier, "Desnudos heroicos", en *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800* (México, D.F: CONACULTA-INBA, 2014), 98.

<sup>13</sup> Yves Michaud, "Cuerpo mecanizado, cuerpo desfigurado, cuerpo bello", en *Historia del cuerpo. El siglo XX*, t. III, (España: Taurus, 2006), 406.

Retomaré más adelante la obra *Los Bailarines*, amén del contacto institucional del autor con la danza, modalidad de las artes escénicas al igual que el circo.<sup>14</sup>

Por lo que toca a *El Cirquero*, sin duda su corporalidad funge como metáfora de la máquina. De hecho, la utopía de una realidad mecanizada en grado sumo, cuyos engranajes harían girar la existencia hacia el perfeccionamiento y dominio del orbe; así como la otra cara de la moneda, el temor a la deshumanización y el enajenamiento a consecuencia de la supremacía tecnológica, fueron discursos con frecuencia discutidos a lo largo del siglo XX. En particular, cuando Carlos Orozco Romero pintó el lienzo en cuestión, las disertaciones sobre la noción de máquina y los arrebatos por una sociedad articulada técnicamente estaban

---

<sup>14</sup> Carlos Mérida asumió el puesto de director de la Escuela de Danza e invitó a su amigo y cercano colaborador, Carlos Orozco Romero, a formar parte del proyecto. A principios de 1934, Mérida redacta su *Proyecto de Acción*, desde el que expone las actividades de la institución para ese ciclo anual escolar. En el escrito, propone la implantación del método rítmico de Jaques Dalcroze en la formación de los profesores de educación física que difundirían el sistema entre los niños de educación primaria. La rítmica de Dalcroze destinada en sus inicios a la enseñanza de la música, mediante el traslado del sonido al movimiento del cuerpo, fue una fuente de innovación de las disciplinas teatrales y dancísticas. El método consistía en “establecer una comunicación rápida entre el cerebro, agente de concepción y de análisis del pensamiento, y el cuerpo, el agente de ejecución; crear numerosos automatismos que debían asegurar la integralidad del funcionamiento muscular y también establecer comunicaciones rápidas y seguras entre los dos polos del ser y favorecer la expansión de los ritmos naturales”. Rosalía Ruiz Santoyo, “1932-1935. La Escuela de Danza en México y el método Dalcroze” (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2006), 59.

Mérida insistía en la funcionalidad del sistema en materia de educación física, es decir en colectividades, más no lo encontraba útil en el desarrollo de la expresión plástica individual del bailarín. “El aspirante a bailarín se encontraría en una situación de perfección de oficio, de técnica tan inútil que le sería preciso olvidarla para comenzar a crear según su propia personalidad. El método Dalcroze es, en consecuencia, inaplicable como técnica a la danza. Sin que esto quiera decir que no sea aplicable como gimnasia rítmica al cultivo del espíritu rítmico de los niños de las escuelas”. Texto de Carlos Mérida “La danza y el teatro” en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, (México, D.F: CENIDIAP-INBA, 1990), 137.

En el método Dalcroze, los patrones de repetición motriz, conducían a generar hábitos en la conducción del cuerpo, “automatismos definitivos”. Por tanto la mecanización de los movimientos planteada por el sistema, recuerda la noción del cuerpo mecánico encarnado en la figura del cirquero plasmado por Orozco Romero; sin embargo, Mérida escribe el *Proyecto de Acción* cinco años después de la aparición del cuadro, motivo por el cual pienso que el tapatío desconocía la rítmica de Jaques Dalcroze en el momento de la concepción de la obra. Cabe mencionar que el método a la postre aspiraba a la espontaneidad de los desplazamientos corpóreos, “adquirible después de haber sobrepasado el dominio de todos los automatismos que se hayan cultivado primeramente en cada individuo. Se trataba de adquirir primero los automatismos sin volverse esclavo de ellos...” (Ruiz Santoyo, 2006, 71).

orientadas en dirección de un materialismo metafísico. “La civilización industrial construyó una suerte de teología de los mecanismos en un mundo desacralizado. El materialismo moderno recurre, por la fuerza de los protocolos retóricos, a la máquina como metáfora, incluso como metáfora que se refiere a sí misma”.<sup>15</sup>



5. Diego Rivera  
*Retrato de Adolfo Best Maugard*  
1913  
óleo sobre tela  
227.5x161.5 cm.  
Col. INBA

La rueda de la fortuna fue configurada por el artista jalisciense mediante pinceladas pastosas y distinguibles con nitidez. Presenta un interesante abanico de gradaciones cromáticas dimanadas de la oscuridad del cielo en combinación

<sup>15</sup> Renato González Mello, *La Máquina de Pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres* (México, D.F.: IIE-UNAM, 2008), 19.

con los destellos de la luz eléctrica. El ambiente nocturno que anima la composición plástica es contrario al horizonte diurno en el que Diego Rivera retratará a Adolfo Best Maugard con la imponente rueda de la fortuna de Montmartre al fondo. En esta tela, la máquina giratoria también mantiene una relación simbólica con el sujeto representado en referencia a la modernidad y el progreso material vertiginoso acaecido durante los decenios iniciales del siglo XX. *La Belle Époque* estaba por terminar, ya que transcurría el año de 1913 cuando Rivera realizó la obra enmarcada por la vista desde su estudio en el barrio de Montparnasse.

El pintor Best Maugard, es un elegante varón de estampa estilizada ataviado con abrigo, lustrosos zapatos, guantes y bastón. A través del balcón en el que posa altivo, se desvela la estación de ferrocarril de Montparnasse, así como altos edificios y fábricas que despiden humo, el cual se fusiona con el generado por las veloces locomotoras, formándose una densa masa gaseosa desplazada por el espacio mediante contornos circulares que ocultan las edificaciones. Más atrás, la gran rueda de la fortuna —a diferencia de la mostrada en *El Acróbata* de reducidas proporciones— instalada con motivo de la exposición Universal de 1900, ejecuta la marcha incesante de la industria y los avances técnicos que modifican el estilo de vida, los usos y costumbres de los individuos. La renovación cíclica de la producción tecnológica se expresa en la rotación del artefacto. Rivera emplea el recurso futurista de la post-imagen o la repetición de la misma para indicar el movimiento del enorme almacén férreo y de los furgones del tren. En realidad



desde el taller del artista no era visible la máquina ferial<sup>16</sup>, fue una licencia o capricho que completaba su percepción moderna del paisaje urbano parisino.

El refinado dandi Adolfo Best Maugard señala la rueda de la fortuna. El dedo índice situado al centro del aparato parece hacerlo girar, ordenar y controlar su funcionamiento. Desde la terraza, el hombre acaudalado e instruido dirige la poderosa sociedad tecnificada: ferrocarriles, fábricas y mecanismos complejos permanecen a sus pies. Rivera no mostró las tensiones y la dicotomía entre el crecimiento de la metrópolis y las regiones en las que prevalecían los sembradíos y la vegetación al margen de los adelantos industriales. Montparnasse “como todo barrio nuevo, conservaba en 1910 —a imagen de Montmartre— aspectos campiranos: ahí, una granja; allá, una distribuidora de leche”.<sup>17</sup>

Por lo tanto Rivera vuelca en este cuadro expuesto en el Salón de los Independientes de 1913 “su interés en el carácter épico de la transformación tecnológica del mundo moderno”<sup>18</sup>. Proclama una reflexión apologética del desarrollo maquinista y científico al servicio y potestad del hombre, mente autora de la prosperidad económica así como material alcanzada.

Pero volviendo a *El Cirquero* de Orozco Romero, a la derecha de la rueda de la fortuna, en un término ligeramente más lejano, sobresale una carpa blanca coronada por la bandera mexicana y el mástil que eleva otra en color café. Dichas carpas implican la secuencia del triángulo generado por la pierna izquierda del contorsionista, ya que reproducen su anguloso aspecto. De hecho, la figura

---

<sup>16</sup> Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984), 53.

<sup>17</sup> Olivier Debroise, “París-Montparnasse: Rivera en la batalla del cubismo”, en *Homenaje a los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera* (México, D.F: Museo Dolores Olmedo, 1998), 23.

<sup>18</sup> (Ramón Favela 1984, 52).

triangular aparece en numerosas ocasiones dentro del cuadro: sirviendo de contorno a todos los miembros del saltimbanqui, e incluso a su rostro y calzoncillo; así como a cada una de las ocho secciones que integran la rueda de la fortuna. Finalmente, el triángulo mayor, presenta una orientación invertida cuya base se apuntala en las rodillas y tiene como vértice principal la barbilla del cirquero.

Ninguno de los polígonos es geoméricamente perfecto y simétrico, —por ejemplo la pierna derecha es más corta— a consecuencia de los bordes irregulares y el procedimiento de ejecución veloz, con una manifiesta voluntad de utilizar recursos del arte ingenuo; sin embargo el artista logra por medio de la multiplicación de triángulos, imprimir estabilidad y equilibrio a una sugerente composición.<sup>19</sup>

Por otro lado, el juego de texturas obtenido mediante la aplicación de una densa capa de pintura es una característica distintiva del lienzo. Las zonas que concentran los empastes más abundantes y atrayentes son las extremidades inferiores del acróbata, la rueda de la fortuna y la carpa blanca. En las piernas se observa una marcada diferencia entre las regiones inundadas por la claridad y la oscuridad. El fragmento sometido a la potente iluminación se adelanta visualmente, es decir, se aprecia con mayor proximidad al receptor, sensación acentuada por los nutridos grumos y la intensa sombra rojiza sin volumen ni matices, formada por una delgada cubierta de pigmento. En la rueda de la fortuna es visible la impronta del pincel, dejando a su paso el rastro de diversas tonalidades y materia pictórica. Finalmente, en la carpa se divisa una amalgama

---

<sup>19</sup> Recordemos la importancia que confiere Kandinsky al triángulo místico en su célebre escrito *De lo espiritual en el arte*, como la figura geométrica que representa la perfección.

de amarillos pastel, amén de azules claros y oscuros para la porción sumergida en la penumbra. Descuellan los esgrafiados con espátula a fin de indicar los distintos planos del brillante toldo.

En cuanto a la paleta empleada, en los primeros términos imperan los colores cálidos: marrones y rojos, mientras en el telón de fondo se imponen las tonalidades frías originadas por el opaco azul de la bóveda celeste. En consecuencia, al delimitar con precisión las áreas de matices cálidos y fríos, el pintor logra cimentar un armonioso equilibrio cromático en el cuadro, el cual es reforzado por la introducción de pequeños toques de la gama contraria, como por ejemplo la carpa marrón en lontananza.

En realidad la escena en su totalidad fue ejecutada acudiendo a trazos ágiles y resueltos, una manera de proceder representativa de las construcciones pictóricas de Carlos Orozco Romero durante su etapa inicial, cuando el predominio de la línea exhibida a través del dibujo y la caricatura cede terreno ante los requerimientos expresivos de la pintura. Así, sin tratarse de bocetos o piezas inconclusas, es evidente el propósito de fabricar una imagen alterada del mundo, sin atender a la descripción escrupulosa del hecho plasmado.

En su momento, cuando el pintor jalisciense mostró *El Acróbata* en la exhibición individual efectuada en el Teatro Nacional, la prensa lo llamó “fauve mexicano”.<sup>20</sup> En efecto, en los trazos sucintos y la intención de representar la realidad sin profundizar en datos nimios, elaborando una versión que reduce los atributos del medio material en aras de una propuesta más lírica; Orozco Romero demuestra su conocimiento del fauvismo y el expresionismo alemán. Es cierto que

---

<sup>20</sup> s/a, “Exposición de un fauve mexicano”, *Gráfico*, 10 de marzo, 1930, 2.

su propósito no es revelar la motivación endógena que despierta un estado espiritual en la obra, no persigue el arte visionario y emotivo a partir de la deformación de la realidad proclamado por los artistas europeos; únicamente se sirve de los aportes formales a fin de ofrecer un derrotero visual comprometido con la lectura más inmediata del entorno físico, en oposición al muralismo. A saber, “sus concepciones tienen ya esa libertad (...) que es tan necesaria a la pintura nacional aherrojada hasta ahora por el 'pintoresco' y tiranizada por la idea temática”.



6. Franz Marc, *Toro Rojo*, 1912, óleo sobre tela

La frase anterior pertenece a Carlos Mérida, quien tuvo a su cargo la exégesis del trabajo de Orozco Romero en el catálogo-invitación de la exposición mencionada.<sup>21</sup> En atinencia con el comentario transcrito, el guatemalteco añade: “La obra que nos muestra es una obra sana, seria, plena de lirismo, en la cual el

---

<sup>21</sup> El texto fue reproducido el 8 de marzo de 1930 en *El Nacional*. Es exactamente el mismo que Luis-Martín Lozano asegura aparece en el catálogo original. Ver: Luis-Martín Lozano, *Carlos Orozco Romero. Propuestas y Variaciones*, p.21.

tema está ya supeditado a la calidad plástica y al verdadero sentido pictórico (...) hay un acoplamiento muy felizmente resuelto entre la idea generatriz y la técnica, sin ser ésta ni ampulosa ni virtuosista”.<sup>22</sup>

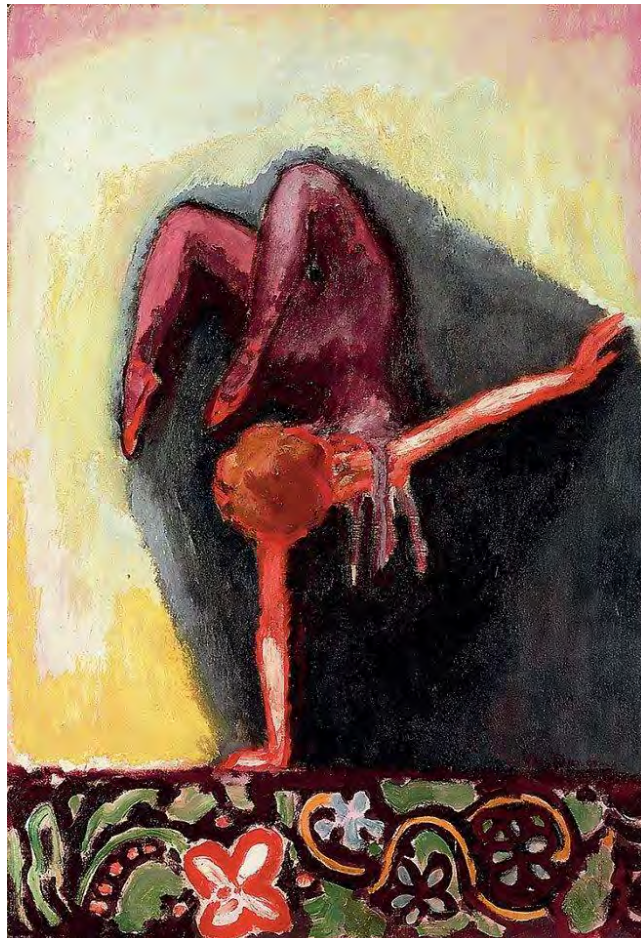


7. August Macke, *Equilibristas*, 1910, óleo sobre tela

Ahora bien, la factura del cuadro recuerda, sin asumir el exaltado colorido cultivado por el expresionismo, las propuestas de los artistas reunidos en *Der Blaue Reiter*. La continuidad y fluidez de los contornos redondeados de las figuras es cercano a la expresión objetiva practicada por Franz Marc, no así en las composiciones donde su universo animal se articula mediante rasgos geometrizarantes. Con August Macke el vínculo es más diáfano, pues fue proclive a

<sup>22</sup> Carlos Mérida, "Exposición", *El Nacional*, secc. Sociales, 8 de marzo, 1930, 6.

los estímulos emitidos por el espectáculo circense, como se advierte en *Equilibristas* de 1910; el tratamiento *naïve*, espontáneo, un tanto burdo, colinda con el método plástico empleado por el pintor mexicano. Otro artista interesado en el lenguaje y las imágenes móviles irradiadas por la disciplina corporal del circo, fue Kees Van Dongen, vinculado con el fauvismo y la agrupación expresionista El Punte. La atención en el fluir y el desplazamiento corpóreo captado en sus contorsionistas, al igual que la creación libre y esquemática de las formas, sin duda guardan afinidades con el lienzo objeto de estudio.



8. Kees Van Dongen, *La Acróbata*, 1909, óleo sobre tela





9. Kees Van Dongen, *La Contorsionista*, 1907, óleo sobre tela

Así pues, la asimilación de los programas estéticos de las vanguardias de principios de siglo XX enfocadas en la distorsión de los modelos físicos, por parte de Carlos Orozco Romero, es signo indicativo de las alternativas formales que los pintores mexicanos tenían a su disposición en aras de cimentar el andamiaje de un código gráfico consagrado al arte por el arte mismo.

En suma, aunque las divisiones no son tan antitéticas como la historiografía tradicional del arte mexicano se había empeñado en señalar, *El Cirquero*, ilustra la renovación visual en el sendero del arte puro. Por tanto, frente a los ideales políticos y sociales reflejados en las imágenes desarrolladas en los muros de los

edificios públicos, aquel discurso de epopeyas nacionales, el autor jalisciense expone en esta pequeña obra actores menos gloriosos, pero no por ello carentes de un rol significativo en la vida política y social del momento.



## II. Tras las rutas del primitivismo

La escenificación circense atrae al público debido a la extravagancia que envuelve al espectáculo. Partiendo de la sorpresa, transitando a través del estremecimiento y llegando al paroxismo; las peligrosas acrobacias, los animales amaestrados y los gestos exagerados del payaso, sumergen al espectador en un ambiente multicolor y fantasioso, donde lo anormal y lo maravilloso se tornan posibles. Pero la singularidad del circo radica de igual modo, como lo apunta Alfonso Morales, en “la propia vida de la gente de la maroma, que ha fusionado hogar y trabajo para emprender una errancia sin fin (...). Desde nuestra condición sedentaria, previsible en sus trayectos, envidiamos el nomadismo aventurero de magos, payasos y acróbatas”.<sup>23</sup> Existe cierto sentido romántico, un aura de percepción mítica, en la habitual valoración que efectuamos acerca del estilo de vida de los artistas dedicados al circo.

En todo caso, la trashumancia como mecanismo esencial para proporcionar el sostén económico de los volatineros, encierra reminiscencias de las “incipientemente civilizadas” tribus nómadas. Es decir, el sistema de subsistencia circense, transcurría a contracorriente de los asentamientos en las ciudades y su incremento poblacional. Parecían mantenerse rodeados por un tradicionalismo rústico, aislados del proceso industrial y tecnificado suscitado por la cultura contemporánea. Sus rutinas vivenciales no habían sido mancilladas por las novedosas costumbres de la sociedad urbana moderna. En consecuencia, el hálito primitivo transmitido por el circo alimentó el pensamiento visual de los artistas

---

<sup>23</sup> Alfonso Morales, “Introducción a La lona rota. Circo Aztlán”, *Luna Córnea*, no. 29 (2005): 293.

mexicanos, debido a que encontraban en las recreativas interpretaciones, una declaración de raigambre popular, de las usanzas y aficiones de inclinación vernácula.<sup>24</sup> Así, la imagen volátil y en constante cambio proyectada por acróbatas y payasos podría representar una especie de arte popular en movimiento, de patrimonio cultural intangible, referido a los conocimientos y prácticas heredadas por los antecesores; las cuales se hallan determinadas por la acción corporal en el espacio y en función de la secuencia temporal.

Sin embargo, la idealización del circo, convertido por la intervención estética del imaginario de los autores plásticos en un escenario primitivo particularmente poético, no contemplaba la inserción del fenómeno dentro de la industria del entretenimiento; pues adherido a los cauces del capitalismo, fue un negocio muy redituable no para las familias de saltimbanquis que llevaban sus pequeñas carpas de pueblo en pueblo; sino para los empresarios que si bien carecían de vínculos sanguíneos con gente de circo, poseían la visión y el talento para generar sólidas ganancias a partir de las destrezas de los actores que integraban la compañía. En México el Circo Beas Modelo, propiedad de Francisco Beas, fue prueba de la implantación y el funcionamiento del modelo corporativo estadounidense, explotado en firmas tan afamadas como el Ringling Brothers o el que se hacía llamar “el más maravilloso espectáculo sobre la tierra”, el Barnum and Bailey.

---

<sup>24</sup> En efecto, el espectáculo circense es una actividad cosmopolita, no pertenece a costumbres originadas en México, empero, el discurso oficial tomó las aficiones populares dentro del plano de los aspectos que facultarían la unificación del país tras la conclusión de la etapa revolucionaria. Pese a que la práctica de la escenificación circense traspasa las fronteras nacionales, pienso que fue un elemento internacional empleado para reforzar el proyecto nacionalista. Asimismo, considero que no es casual que María Izquierdo y Raúl Anguiano –los artistas más representativos de la temática circense–, además de Carlos Orozco Romero, fuesen originarios de Jalisco, pues como lo señala Renato González Mello: “Los tapatíos no dieron la batalla en el campo del nacionalismo; buscaron cambiar el sitio del encuentro: mover el centro, trasladar la disputa a un ámbito universal. (...) La verdadera cultura no debía inventarse regional ni nacionalmente, sino en términos más vastos. (González Mello, *La máquina de pintar...* 2008, 275).

La tradición de prosapia circense bajo la administración y usufructo de compañías como la de Francisco Beas, conllevó la expansión del carácter popular del espectáculo a estamentos de mayor poder adquisitivo. De hecho el empresario

**GRAN CIRCO TEATRO MODELO**  
Carpas impermeables, instaladas frente al Café "Colón".

---

HOY, DOS EXTRAORDINARIAS FUNCIONES.  
TARDE 5.30. NOCHE 9.30. (HORA OFICIAL.)



D. FRANCISCO BEAS  
EMPRESARIO Y PROPIETARIO  
DEL GRAN CIRCO MODELO

---

Por la NOCHE Suntuoso Beneficio del PROPIETARIO y EMPRESARIO de este CIRCO,  
**SR. FRANCISCO BEAS**

Quien tiene el honor de dedicarlo a las colonias Española, Francesa y Americana; a la prensa metropolitana y al público que ha favorecido con su asistencia a este espectáculo.

---

¡¡Profusa Iluminación!! ¡¡Regio Ornato!!  
Los mejores actos de la Compañía.

---

Son invitados de honor, el Primer Magistrado de la Nación, SEÑOR GENERAL DON ALVARO OBREGÓN, y el señor Secretario de Guerra y Marina, GENERAL ENRIQUE ESTRADA.

---

Tomarán parte los siguientes artistas, que bondadosamente han prestado su contingente:  
Señorita Eva Pérez, señor Fernando Areu, señor Jesús Grau, señor Angel Soto, señor Salvador Quiroz, señor Muñoz, y la pareja de halles internacionales, "Los Sotoverch".

---

El beneficiado entrará a la jaula de los terribles LEONES AFRICANOS.  
LUNETAS, \$1.60. GRADA, \$0.75.

Anuncio del  
Circo Beas Modelo,  
*El Demócrata*,  
8 de julio de 1921

entabló convenientes relaciones con encumbrados políticos como Abelardo Rodríguez, Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas. Sirva de ejemplo la publicidad del Circo Beas publicada en *El Demócrata* el 8 de julio de 1921, la cual menciona que el presidente Álvaro Obregón y el Secretario de Guerra y Marina Enrique Estrada, son invitados de honor a la función nocturna del día. En realidad al grupo Sonora y a la clase política postrevolucionaria, era habitual encontrarla “en el teatro, en los toros y en algunos otros espectáculos a los que asistían como cualquier hijo de vecino”.<sup>25</sup>

El majestuoso Circo Orrin de la época porfiriana ya había recibido en sus instalaciones asistentes de disímolos orígenes sociales, pues el deleite por las acrobacias y malabares no era privativo de un sector poblacional, sin embargo, el talante, la naturaleza popular del circo es inobjetable. La gradual secularización de la existencia trajo consigo celebraciones cívicas y profanas; así como diversas modalidades de esparcimiento, desde la ópera, el teatro o el ballet, —las cuales obedecían a delectaciones refinadas, a públicos instruidos— hasta atracciones como el circo o la feria, donde “el triunfo de lo festivo popular sobre la solemnidad pedante”<sup>26</sup>, alcanzaba su máximo esplendor.

Desde la década de los años veinte, la estimación motivada por el arte popular cristalizó en una moda que permeó a todas las esferas sociales. La afición por los objetos de procedencia local, guardaba correspondencia con la tendencia al encomio nacionalista que imperó en la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX. No por nada, durante la gestión presidencial de Álvaro Obregón, con la

---

<sup>25</sup> Alejandro Rosas, *200 años del espectáculo. Ciudad de México* (México, D.F: Trilce Ediciones, 2011), 274.

<sup>26</sup> Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* (México D.F: Fomento Cultural Banamex, 1999), 330.

finalidad de conmemorar el centenario de la consumación de la Independencia en 1921, fue montada una exhibición de artes populares al cuidado de Roberto Montenegro y Jorge Enciso, que contó además con el apoyo del Dr. Atl.

La política cultural enaltecía la producción artesanal como insignia de una expresión auténticamente mexicana. Los colores, diseños y materiales utilizados en la manufactura de los objetos populares, eran testimonio de la habilidad y capacidad inventiva que distinguían a la nación del resto del mundo. El mismo sitio eminente fue reservado para las manifestaciones prehispánicas. Entonces el ingenio y las facultades técnicas de los indígenas de antaño y hogaño fueron reconocidos como un copioso venero idóneo para suministrar los atributos requeridos en el sendero de la revitalización plástica del país. “Así parece haberse querido resolver el predicamento en que se encontraron los regímenes postrevolucionarios: ante la imposibilidad de renunciar a los proyectos modernizadores, se idealizaba aquellas manifestaciones destinadas a desaparecer, y se hacía del arte popular el paradigma del gusto...”<sup>27</sup>

Las corrientes vanguardistas europeas ya habían hecho ostensible el entusiasmo por el encuentro y revisión de las imágenes de periodos históricos anteriores como el medioevo, reparando así en las hieráticas y espirituales esculturas románicas o las pinturas sobre tabla de artífices infundidos por una energía “arcaizante” como Cimabue o Giotto. Simultáneamente, las emanaciones “primitivas” de las culturas periféricas: máscaras africanas, ídolos de Oceanía o estampas japonesas; lo mismo que los trabajos manuales de índole folclórico, es decir, los artefactos de origen regional derivados de las enseñanzas de oficios

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, 307.

tradicionales; constituyeron fuentes visuales que fomentaron la ampliación y demolición de las fronteras propuestas por las formas artísticas convencionales.

Los objetos culturales calificados como primitivos por la mirada occidental, interesaron a los artistas europeos y ulteriormente a los mexicanos porque descubrían en ellos la sencillez de la esencia de las formas en estado puro. En los impulsos de autonomía del arte con respecto a la reproducción verista de la naturaleza, la simplicidad y espontaneidad del estilo no intervenido por las enseñanzas canónicas, inspiraba planteamientos estéticos experimentales e innovadores identificados con la expresión íntima del artista.

Por ende, al tenor de la argumentación vanguardista postrevolucionaria, el circo propiciaba "...la valoración de lo primitivo, como un antídoto contra la complejidad y banalización de la vida urbana moderna y la tentativa de recobrar la pureza originaria de la mirada infantil".<sup>28</sup> Pero en México, los artistas sucumbirían ante los encantos del ojo cándido e inocente del ámbito circense a partir de la década de 1930. Son escasas las alusiones al tema en periodos anteriores, no puede hablarse durante el siglo XIX de una tradición y profusión iconográfica entregada a éste género acrobático, como si sucediera en Europa. El antecedente más remoto del que tenemos testimonio fue realizado hacia 1910.<sup>29</sup> Se trata del lienzo de gran formato designado *Los Saltimbanquis*, fruto del pincel de Sóstenes Ortega. En un patio de vecindad, víctima de una ejecución fallida, yace sobre el piso en estado inconsciente el niño cirquero. Algunas mujeres se acercan a auxiliarlo mientras el hermano menor lamenta con intensidad el infortunado evento. La descripción de la

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, 330.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 325.

miseria y la desgracia es la tónica dominante del encuadre pictórico, mismo que entronca con el realismo social y el decadentismo, en virtud de la reflexión patética y pesimista acerca de las circunstancias vivenciales desplegadas por estos seres desvalidos y menesterosos.



10. Sóstenes Ortega, *Los Saltimbanquis*, 1910, óleo sobre tela, Fomento Cultural Banamex

De acuerdo con Fausto Ramírez, a *Los Saltimbanquis* de Ortega, le sucedería en 1915, *El Circo* de Ángel Zárraga, pieza que mantiene afinidades con el cubismo, corriente absorbida de primera mano por el pintor en el viejo continente, lugar en el que echaría raíces por treinta largos años. Continuaría la línea de descendencia circense *El Acrobata* de Orozco Romero, aparecida en 1929. En todo caso, la composición de Zárraga emerge del contexto cultural parisino,

acostumbrado a la representación de los volatineros en el ejercicio de sus saberes, asimismo la prolongada estadía del duranguense le permitió obtener aceptación y notoriedad dentro los círculos artísticos; por lo tanto, considero el cuadro de Orozco Romero, quien viajó a Europa en 1921 y retornó al año siguiente, un sucesor más legítimo de *Los Saltimbanquis*, dado que se inserta con mayor precisión en las directrices generadas por la realidad plástica mexicana.

De tal suerte, Carlos Orozco Romero antecedió en poco tiempo a la más asidua exponente de los motivos circenses en México: María Izquierdo, quien expusiera de manera individual, al igual que Tamayo, en la Galería de Arte Moderno, encabezada por Orozco Romero y Mérida.<sup>30</sup> En 1931, Izquierdo da inicio a su recurrente encuentro con el arte de la maroma, al presentarse públicamente en su segunda exhibición individual en la capital del país. En esta ocasión elige la acuarela como el medio expresivo para plasmar caballos e intérpretes de carpa. Trascendiendo la propensión a los estímulos de vena popular palmarios en su producción en conjunto, a la temática del circo "...la pintora volvería en numerosas ocasiones, dado que le significó no sólo una buena acogida de la crítica, sino un ingreso económico seguro".<sup>31</sup>

Es mi interés tomar como muestra dos cuadros efectuados por María Izquierdo a principios de los años treinta, pues son éstos y no los producidos a fines de la misma década o durante la siguiente, los que denuncian una relación formal próxima con *El Acróbata* de Orozco Romero. En *La artista ecuestre*, de 1932,

---

<sup>30</sup> Ver: Luis-Martín Lozano, *Carlos Orozco Romero. Propuestas y Variaciones*, p.22 y Adriana Zavala, *Un arte nuevo: El aporte de María Izquierdo* (México, D.F: UNAM, 2008), 29. La muestra de Izquierdo fue abierta en noviembre de 1929 y se trató de la primera individual dedicada a la pintora.

<sup>31</sup> Luis-Martín Lozano, "Sobre la moderna pintura mexicana: María Izquierdo", en *María Izquierdo, 1902-1955* (Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996), 33.

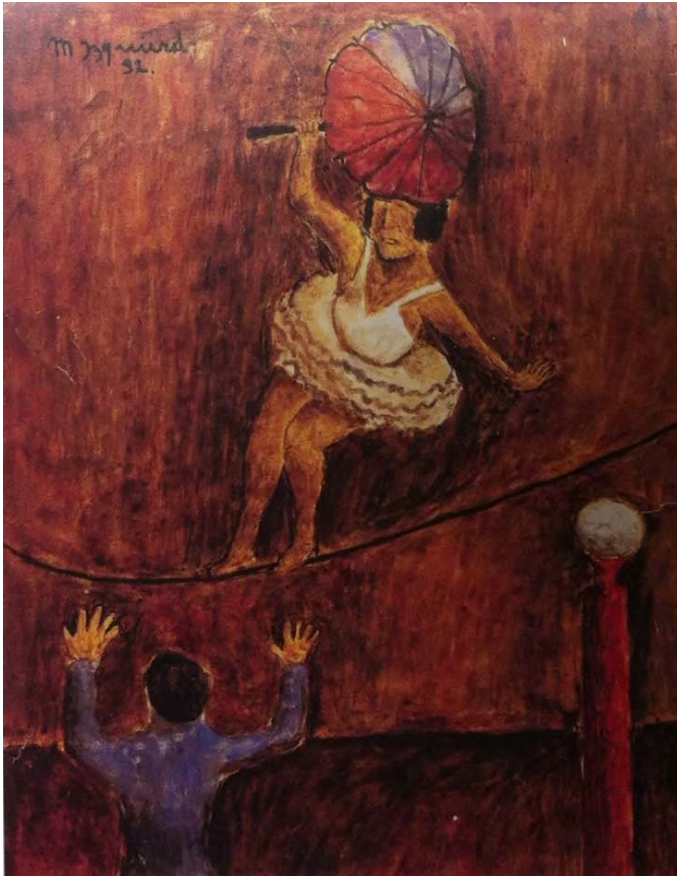


evidenciando gracia y pericia, la mujer acróbata emprende el acto de equilibrio sostenida en una sola extremidad y encaramada sobre el caballo. Porta un vestido blanco que deja sus piernas al descubierto y si bien el cuerpo se muestra de frente, el rostro gira hacia la derecha. Lo cierto es que en la posición corporal, la pintora explora dos ángulos simultáneos, el frontal y otro punto focal situado por encima de la ejecutante, aspecto que alude a la dimensión espacio-tiempo, a la intención de insinuar la corporeidad en desplazamiento y las cualidades performativas de la imagen. Por lo que al equino respecta, es pequeño, de actitud pasiva y estable, sus patas permanecen cimentadas en el suelo, tal como el barril



colocado a la derecha; no así el poliedro colocado al fondo, el cual parece flotar en el área pictórica.

11. María Izquierdo  
*La artista ecuestre*  
1932  
acuarela sobre papel



12. María Izquierdo  
*La equilibrista*  
1932  
acuarela sobre papel  
Col. INBA

*La equilibrista*, también pintada en 1932, retrata una cirquera de atuendo blanco ocupada en desafiar la fuerza de gravedad en la tentativa de cruzar a través de la cuerda floja. A pesar de la sombrilla, elemento del que se valen los funámbulos para mantener el cuerpo erguido y estable, la manifiesta inclinación y flexión de la mujer en dirección a nosotros, conduce a pensar que se encuentra a punto de fracasar y desplomarse inexorablemente. Bajo de la cuerda, a nivel de piso y de espaldas al espectador, ha sido emplazado otro actor del circo, quien con los brazos levantados sugiere estar alarmado debido al probable desenlace fatídico de la ejecución.

Ahora bien, las obras de Izquierdo reflejan una paleta sobria, similar a la empleada en *El Cirquero* de Orozco Romero, pues las integran tonalidades ocres y terrosas en conjunción con blancos parduzcos, y en *La equilibrista* fue incluido

además el azul. En realidad, las pinceladas cortas, yuxtapuestas y distinguibles con facilidad que atienden a los valores matéricos y perceptuales de los pigmentos, así como los matices cromáticos que construyen los volúmenes de las sintéticas figuras, la soltura y desenfado en la ejecución; y sin ir más lejos, la reducida profundidad, son análogas en todas las composiciones. La imbricación de planos es patente en los espectadores que se entremezclan con la rueda de la fortuna del lienzo del jalisciense, igualmente, en *La equilibrista*, el espacio y los personajes se funden, con el objeto de insinuar relaciones de distancia entre las formas aun habiendo sido diseñadas en el mismo plano. Ciertamente, los dos autores estaban versados en los aportes de Picasso a la representación dimensional.



13. Carlos Orozco Romero

*Los Peregrinos*

1931

gouache sobre papel

Col. Blaisten

A las semejanzas entre los estilos de los artistas, habría que añadir que Orozco Romero también cultiva el uso de la acuarela y el gouache en el arranque de los

años treinta, aunque la acentuación en las definidas siluetas de los personajes es una característica exclusiva del jalisciense, rasgo observado en *Los Peregrinos* de 1931.<sup>32</sup> Seguramente a raíz de la muestra de Izquierdo en la galería a su cargo, Orozco Romero siguió manteniendo contacto, o estuvo informado del trabajo de la pintora. A fin de cuentas, la ruta visual emprendida por ambos, descubría conexiones con los esquemas artísticos desarrollados por Rufino Tamayo.

Es natural hallar consonancias en los vocabularios plásticos de Izquierdo y Tamayo en este periodo, pues mantuvieron una relación sentimental y compartieron estudio de 1929 a 1933.<sup>33</sup> Paralelamente, al igual que Orozco Romero y Mérida, estuvieron vinculados con los intelectuales de la revista *Contemporáneos*, plataforma donde eran discutidas y difundidas las teorías artísticas europeas en boga, los postulados figurativos de “la vuelta al orden” tras la conclusión de la Primera Guerra Mundial, y en general, una dirección cosmopolita de la cultura en detrimento de los aspectos vernáculos. Junto a las obras de Picasso, Chirico, Matisse, Chagall, Man Ray o Braque, eran reproducidas las de los artistas mexicanos asociados con las tesis estéticas de la publicación.

La eclosión del “nuevo clasicismo” como secuela de la primera gran guerra de alcances internacionales del siglo XX, significó observar el camino de la figuración como un mecanismo legítimo para encontrar las respuestas a las interrogantes

---

<sup>32</sup> A decir verdad, desde la década de 1920, Carlos Orozco Romero se ejercita en el procedimiento plástico de la acuarela, pero la coincidencia con María Izquierdo en el tema del circo y en la técnica practicada a principios del siguiente decenio, no es una casualidad. Margarita Nelken, en la monografía que dedica al artista, habla de la transición del caricaturista al pintor, menciona que a su llegada a la capital del país continuará realizando caricaturas, «pero ya no lineales, sino “de volúmenes”, o a la acuarela; muchas directamente descendientes de Daumier». Ver: Margarita Nelken, *Carlos Orozco Romero* (México D.F: Ediciones Mexicanas, 1951), 8.

<sup>33</sup> Adriana Zavala, “Las mujeres de Tamayo: figuras de un arte moderno alternativo”, en *Tamayo reinterpretado* (Santa Bárbara, California: Santa Barbara Museum of Art, 2007), 212.

artísticas que el contexto social y cultural de la posguerra planteaba. De tal modo, el método figurativo fue el estandarte de autores como Modigliani, Balthus, Picasso, Chirico, Carrá, Morandi, Léger, Otto Dix y George Grosz; quienes no rechazaron las contribuciones de las vanguardias sino por el contrario, establecieron una empresa visual que fusionaba artificios académicos como la perspectiva —sin un apego ortodoxo a ella— con soluciones provistas por las corrientes de avanzada, como podría ser la simplificación y el sintetismo en la consecución de las figuras.

En definitiva, del llamado al orden europeo, Tamayo y por supuesto Orozco Romero, asimilarían de forma selectiva los aportes, los cuales marcarían decisivamente su quehacer pictórico de los años veinte y treinta. La obra de Giorgio de Chirico es un referente diáfano en la pintura de Tamayo, así como en la de los jaliscienses Orozco Romero e Izquierdo. Además de la difusión de los cuadros de Chirico en el medio mexicano a través de *Contemporáneos*, Tamayo viajó y expuso en Nueva York en este tiempo; incluso lo acompañó en alguna ocasión María, por consiguiente, recorrieron espacios expositivos, galerías y museos como el recién inaugurado Museo de Arte Moderno, abrevando en las fuentes visuales de invención reciente, entre ellas, la pintura metafísica.

Por su parte, no olvidemos que Orozco Romero fue becado en 1921 por el gobierno de Jalisco para adiestrarse en la práctica de la pintura en Europa. Si bien en especial se estableció en España participando en el Salón de Otoño de Madrid, también se trasladó a París,<sup>34</sup> el aún centro artístico por excelencia. Allí, tuvo con

---

<sup>34</sup> Esperanza Zetina, “Homenaje a Carlos Orozco Romero”, *El Sol de México*, México, D.F., 31 de agosto de 1968.

seguridad la oportunidad de conocer directamente las propuestas *avant-garde* originadas a principios de siglo y convocadas en *El Cirquero*, es decir, el fauvismo y el expresionismo, e incluso el trabajo de Chirico.

Asimismo, en el Centro Bohemio, cenáculo cultural al que ingresó en su natal Guadalajara hacia 1916,<sup>35</sup> eran analizadas las novedosas vertientes artísticas concebidas del otro lado del Atlántico. Los ejercicios plásticos realizados por Orozco Romero y sus compañeros correligionarios, reflejan la absorción del impresionismo, el postimpresionismo y fauvismo. De acuerdo con Arturo Camacho: “el conjunto de la obra pictórica producida por Amado de la Cueva, José Luis Figueroa, Ixca Farías, Carlos Orozco Romero, Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros y Carlos Sthal, en los años del Centro Bohemio, representa una versión de las vanguardias artísticas”.<sup>36</sup> Décadas después, Siqueiros comentaría en relación al grupo que “...de esas reuniones salieron las primeras promulgaciones teóricas que habrían de servir más tarde de soporte ideológico, de principio doctrinario, a toda nuestra posterior producción muralista y pictórica en general”.<sup>37</sup>

Pero retomando la cuestión de la influencia de la pintura metafísica en los territorios pictóricos de Tamayo, Izquierdo y Orozco Romero, ya habíamos apuntado que Luis-Martín Lozano, percibía que los autores mexicanos se decantaron preferentemente en términos formales por ésta tendencia y no por el surrealismo. El investigador añade que “...la asimilación visual de las estructuras

---

<sup>35</sup> José Guadalupe Zuno, *Reminiscencias de una vida* (Guadalajara: Biblioteca de autores jaliscienses modernos, 1958) tomo II, 20.

<sup>36</sup> Guillermina Sánchez y Arturo Camacho, “El Centro Bohemio”, *ARM*, 13 de octubre, 1996, 6-7.

<sup>37</sup> José Guadalupe Zuno, *Reminiscencias de una vida* (Guadalajara: R. Rodríguez Lomeli, 1971) tomo III, 156. Carta de Siqueiros del 19 de mayo de 1955, dirigida al Dr. Ramón Córdova.



espaciales de De Chirico, se debió hasta cierto punto porque resultaban intuitivas plásticamente hablando y sin duda mejor accesibles en vez de las complejas teorías del surrealismo, que se planteaba más como una filosofía de vida que como un lenguaje preciso de expresión estilística”<sup>38</sup>.



14. Rufino Tamayo, *El Circo*, 1938, óleo sobre tela, 44.8x60 cm.

En efecto, en el diálogo entre Orozco Romero y Tamayo, no podíamos dejar de lado el óleo sobre tela de 1938 elaborado por el oaxaqueño y titulado *El Circo*; pues además del asunto tratado, acusa aproximaciones con los impulsos ingenuos en el tratamiento de las formas y la estructuración espacial presentes en *El Acróbata*. En la argumentación circense de Tamayo “la cultivación de un estilo pictórico deliberadamente torpe confronta el espectador con la materialidad y el

---

<sup>38</sup> (Lozano, *Carlos Orozco Romero...* 1996, 24).

aspecto procesual de la pintura, así como con la naturaleza construida de la ilusión pictórica”.<sup>39</sup>

Así pues, en un primer término, Tamayo colocó dos personajes de aspecto clownesco representados de perfil, cuya configuración corporal cortada a la altura de los hombros por los lindes del lienzo, enfatiza las cabezas, y los acerca demasiado al espectador, de forma que parecen estar a poco de abandonar la dimensión pictórica y transportarse al espacio real desde el que los observamos.<sup>40</sup> Delante de ellos, en la pista del circo tiene lugar la evolución acrobática de la écuyère. Un cortinaje enmarca y divide el plano habitado por la cirquera y su caballo del ocupado por los observadores. Deliberadamente, el pintor dispuso grandes zonas en blanco, con el objetivo de la crear la sensación de cuadro inconcluso, de tal modo, la acción de la artista ecuestre y el telón ostentan un colorido limitado y aparentan pertenecer a una esfera fantasiosa, surgida de las ensoñaciones de los sujetos situados en la sección inferior derecha.

Cuadros como *El Circo*, se adscriben a la intención de Rufino Tamayo a lo largo los años treinta por proponer escenas a partir de las cuales resulta intrincado instrumentar una interpretación narrativa. “Estas obras pueden entenderse como una suerte de metapintura, hermética en sus referencias específicas al mundo del arte (...) y más conceptual que poética en sus intenciones comunicativas y de significación”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Karen Cordero, *Construyendo Tamayo 1922-1937* (México, D.F: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2013), 43.

<sup>40</sup> Las cabezas en primeros planos rotundos es un recurso visual frecuente en la obra de Tamayo de la década de 1930.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 66.



Si bien es cierto que *El Circo*, fue ejecutado con casi una década de diferencia con respecto a *El Acróbata* de Orozco Romero, es factible descubrir ciertos paralelismos en la intencional manera burda y primitivista de pintar. Sin embargo, es la noción de espacialidad el terreno en el que advierto confluencias más evidentes. La simultaneidad de planos que se superponen y amalgaman, en un artificio que conjuga representaciones bidimensionales y tridimensionales es manifiesto en las dos composiciones. En el caso de *El Circo*, el asistente de tez morena se fusiona con el término de la pista circense, mientras la pelota azul en el escenario, se adelanta ópticamente a una dimensión más próxima. Por lo que toca a *El Acróbata*, ya hemos apuntado la mezcla del público con el plano de la rueda de la fortuna. Asimismo, el contorsionista y la plataforma sobre la que ejecuta la evolución corpórea, sobresalen en volumen en relación al resto de los elementos compositivos, mismos que dada su planimetría podrían funcionar como ambientación escenográfica.

Por otra parte, las Escuelas de Pintura al Aire Libre desplegaron otro de los cauces de expresión artística emancipada de las normas académicas que con seguridad incidió en las formas visuales exploradas por Orozco Romero en *El Acróbata*. Pese a que el jalisciense no pretendió indagar a través de la composición en las simientes de la raza mexicana, como lo plantearan las enseñanzas dirigidas por estas instituciones a los niños; es palpable su pretensión de contravenir los cánones figurativos convencionales, aventurándose por tratamientos pictóricos henchidos de ingenuidad y frescura.

Desde 1920, las Escuelas conformaron un proyecto impulsado desde las instancias gubernamentales para proveer de educación plástica a los sectores

medios y principalmente bajos de la población. Los fundamentos de instrucción constituyeron una alternativa encaminada a favorecer las cualidades de expresión libre de los alumnos, sin tomar en cuenta aquellos paradigmas conservadores propagados en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Así, el programa de arte nacional orientado por esta vía popular, solidificó en pinturas de manufactura infantil que desafiaron las apreciaciones plásticas y apostaron por renovar los modelos estéticos. El manejo de colores brillantes y planos, el empleo de la perspectiva en un sentido intuitivo antes que científico, la soltura y espontaneidad en la apariencia “primitivista” de las figuras y el predominio de la emoción por encima del referente objetual; dieron como resultado expresiones evocadoras del fauvismo.

En todo caso, Carlos Orozco Romero fue participe de una empresa semejante a las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En 1923, impartió cátedra de grabado en madera a un grupo integrado por niños y adolescentes que asistían a la Escuela Preparatoria de Jalisco. La técnica de la xilografía, la aprendió del peruano José Sabogal, quien “había tenido que permanecer un mes en Guadalajara, pues el barco que iba a abordar en Manzanillo demoraría ese tiempo en zarpar”<sup>42</sup>. El resultado de meses de trabajo con los jóvenes en el taller, fue publicado con la anuencia y apoyo de su amigo José Guadalupe Zuno, gobernador de Jalisco en aquel momento.<sup>43</sup> El álbum fue ilustrado por una selección de 30 grabados y el prólogo se debió a la pluma de Jean Charlot, entusiasta promotor del redescubrimiento y la revaloración del grabado en madera en México, quien

---

<sup>42</sup> Alberto Beltrán, “Perfiles de México. Carlos Orozco Romero”, *El Día*, 6 de enero, 1979.

<sup>43</sup> *Idem* y s/a, “Nota bibliográfica. Los pequeños grabadores en Madera”, *Excelsior*, 1925.

encontrara en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán el reducto perfecto para inquirir en las propiedades expresivas de aquella antigua técnica de impresión.<sup>44</sup>

En el texto de *Los pequeños grabadores en madera*, Charlot refiere que las estampas reproducidas "...resumen el esfuerzo de un grupo de jóvenes artesanos (algunos de ellos no llegan a los once años), que trabajan bajo la dirección de Carlos Orozco".<sup>45</sup> Se trata de obras de arte auténticas pues los autores "...lejos de querer forzar la materia y hacerla dar más de lo posible, gustaron de someterse a ella con humildad complacida".<sup>46</sup>

Charlot sostiene que el acicate por la reivindicación de la técnica en Europa "se produjo, hace ya unos diez años (...). Las casas editoriales emplearon y hasta abusaron de ese medio de ilustración"<sup>47</sup>. Posteriormente, retorna a las láminas de los pequeños grabadores y las inserta en las tendencias de arte actuales, al interior de

"...ese gran movimiento del arte moderno que hace pedazos, que aniquila las viejas fórmulas académicas. Ya expliqué en un artículo que el abuso de las fórmulas y de las recetas en pintura (sobre todo desde el punto de vista óptico, siendo la fórmula de oficio siempre respetable) dieron como resultado, por contraste, el rechazar todo lo que no era espontaneidad pura, y condujo a la busca admirativa de las formas de arte consideradas como las de menos

---

<sup>44</sup> Francisco Reyes Palma, "Vanguardia: Año cero", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960* (México, D.F: CONACULTA-INBA, 1991), 43.

<sup>45</sup> Jean Charlot, *Los Pequeños grabadores en madera* (Guadalajara, Jal: 1925), 1. Agradezco a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán y al Mtro. Fausto Ramírez el haberme proporcionado este material.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 3.

<sup>47</sup> *Ibidem*, 4.

tradición: arte procedente de razas o de individuos sencillos: arte negro y arte infantil".<sup>48</sup>

Por ende, Carlos Orozco Romero estaba al tanto de la atracción que los ejercicios artísticos elaborados por niños suscitaban en el campo cultural internacional, del numen imaginativo y regenerador que la inocencia de su mirada sin prejuicios de fórmulas técnicas promovía en las iniciativas estéticas de vanguardia. De ahí que las Escuelas de Pintura al Aire Libre exhibieran con éxito



la producción de sus estudiantes en Europa y Estados Unidos; y los grabados de los alumnos de Orozco Romero, fuesen publicados en los medios norteamericanos *The Nation* y *The Art Center Bulletin*, además de recibir elogios del renombrado crítico de arte Walter Pach.<sup>49</sup>

Muebles de la Casa Zuno diseñados por Carlos Orozco Romero/Archivo Luis Alberto Navarro

---

<sup>48</sup> *Idem*

<sup>49</sup> Anita Brenner, "Carlos Orozco como retratista", *Forma. Revista de Artes Plásticas*, no. 3, 1927, 4 y 5.

Jean Charlot califica como artesanos a los infantes creadores de las xilografías. De hecho, *Revista de Revistas* de enero de 1929, apunta que Carlos Orozco Romero "...se ha formado un historial de artista por sus trabajos en pintura, dibujo y tallado fino de muebles...".<sup>50</sup> En efecto, el jalisciense había desarrollado destrezas artesanales y su intervención en la práctica del grabado en madera, no constituía su primer encuentro con el material, puesto que fue "director-gerente" en Guadalajara, de un negocio llamado: *Talleres Colonial. Carpintería, herrería y cerrajería artística*. Así lo testifica la hoja membretada en la que escribiera una carta a José Guadalupe Zuno el 15 de enero de 1929.<sup>51</sup> Aún es posible observar



Muebles de la Casa Zuno diseñados por Carlos Orozco Romero/Archivo Luis Alberto Navarro

<sup>50</sup> s/a, "Carlos Orozco, Caricaturista", *Revista de Revistas*, 6 de enero de 1929.

<sup>51</sup> Fondo Lic. José Guadalupe Zuno Hernández, *Serie literarias (correspondencia personal)*, caja 11, carpeta 9, 15 de enero de 1929. En la misiva comunica a Zuno que es caricaturista del *Excelsior* y que Ernesto García Cabral lo invitó a colaborar en su periódico *Fantoches*.

algunos muebles elaborados por Orozco Romero en la casa Zuno, establecida en 1925, cuando era gobernador de Jalisco.



Muebles de la Casa Zuno diseñados por Carlos Orozco Romero/Archivo Luis Alberto Navarro

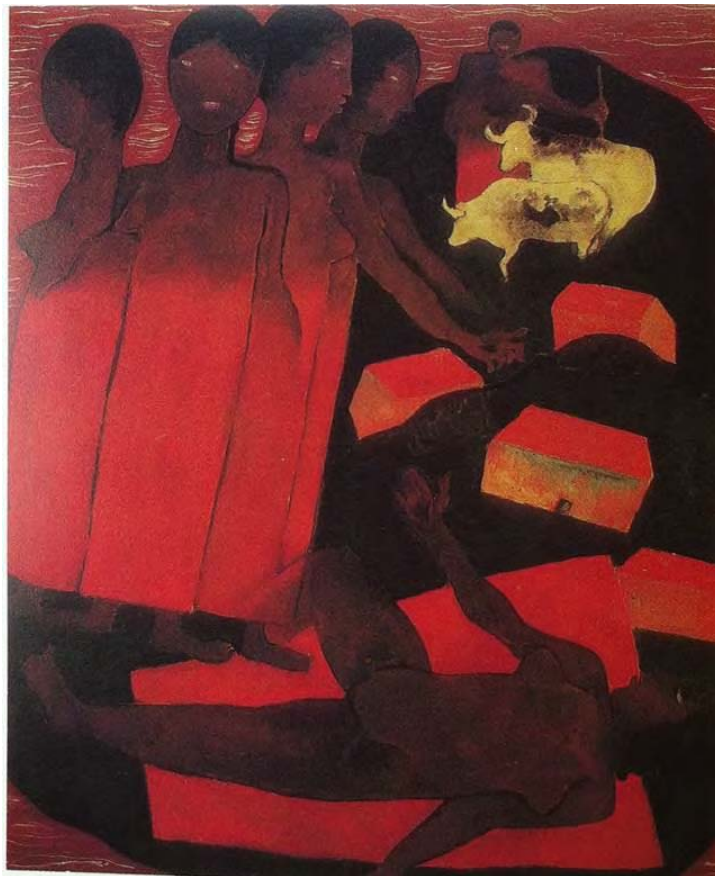
Dada la incursión del autor en la xilografía, en enero de 1929, fue invitado a participar junto con su esposa María Marín<sup>52</sup> en la exposición de grabados en madera del grupo ¡30-30!, técnica promovida por ellos como recurso de divulgación masiva<sup>53</sup>. El evento se efectuó en la carpa Amaro. En realidad, los “treintatreintistas” fueron adeptos al circo, como lo demuestra el singular

---

<sup>52</sup> María Marín fue parte del proyecto *Pequeños grabadores en madera*, también su hermano Francisco.

<sup>53</sup> (Lozano, *María Izquierdo...* 1996, 35).

performance realizado por un payaso montado en un elefante, personaje encargado de pronunciar el discurso inaugural de la muestra organizada por el colectivo, con los trabajos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura.<sup>54</sup>



15. Carlos Mérida, *Mujeres Durmiendo*, 1929, óleo sobre tela

Por último, quisiera detenerme en Carlos Mérida, pintor guatemalteco cuyo criterio visual tuvo injerencia en la disposición artística de Orozco Romero reflejada en esta época. Era un artista más experimentado que había viajado a Europa desde 1912, estudiando con Kees Van Dongen y Hermen Anglada

---

<sup>54</sup> (Fausto Ramírez 1999, 330).



Camarasa. Para 1917 ya había visitado Estados Unidos y en 1927 concreta su segunda travesía europea. En 1928, preside al lado de Orozco Romero la Galería de Arte Moderno, misma que funcionó hasta 1932. El espacio expositivo, en palabras de Margarita Nelken: “reveló al público modalidades pictóricas genuinamente mexicanas y carentes de facilidades de apariencias folklóricas, y aseguró, a unos cuantos de los que, a la vuelta de muy pocos lustros habían de ser los mejores exponentes de los estratos permanentes del arte vernáculo, en su ruta hacia una expresión nacional, superior a los costumbrismos al uso”.<sup>55</sup>



16. Carlos Mérida, *Paisaje*, 1929, óleo sobre tela

---

<sup>55</sup> Margarita Nelken, *Carlos Orozco Romero* (México D.F: Ediciones Mexicanas, 1951), 9.



Es verdad que Mérida externó mayor interés que el pintor jalisciense en el indigenismo, en la producción folclórica y artesanal; conducta que lo llevo a coleccionar objetos de origen vernáculo y fomentar las costumbres así como las industrias populares. Aspiraba a “crear una pintura rica en fuerza expresiva local, para llegar a lograr una inserción dentro de lo universal”.<sup>56</sup> Del mismo modo, su estilo pictórico decantó por sesgos más decorativos, sintéticos y geometrizarantes, con arreglo a estructuras lógicas y racionales, atendiendo a la aplicación plana del color y a ponderar la superficie en dos dimensiones del lienzo. Sin embargo, en la temporada que estuvieron al frente de la galería, sus obras descubren afinidades formales; Mérida manifiesta preocupación por la apariencia plástica y expresiva de



17. Carlos Mérida, *Fuga*, 1929, óleo sobre tela

la capa pictórica y cierta subjetividad en la ejecución, las formas se toman líricas, fluidas y ásperas en el trazo. Valgan como ejemplo las composiciones *Mujeres durmiendo*, *Paisaje* y *Fuga*. No conozco alguna pieza de asunto circense, por lo cual los puntos de contacto entre la producción de los artistas para efectos del presente estudio, se

mantendrán en este nivel.

<sup>56</sup> Alicia Sánchez, et al., *Homenaje nacional a Carlos Mérida 1891-1984. Americanismo y abstracción* (México, D.F: INBA, 1992), 72.

En 1932, Carlos Mérida fue nombrado director de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública. Dentro del programa de estudios con duración de tres años, se impartían las asignaturas de baile mexicano, ballet, baile griego, bailes populares extranjeros, baile teatral moderno —tap, acrobático, etc.— y plástica escénica. Carlos Orozco Romero y Agustín Lazo fueron los profesores titulares de ésta última, la cual “comprendía la enseñanza del dibujo en su relación con el arte de la danza, maquillaje, escenificación, proyectos de decoración y proyectos de trajes”.<sup>57</sup>



18. Carlos Orozco Romero, *Los Bailarines*, 1932, gouache sobre papel, 52x49 cm.

---

<sup>57</sup> Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, (México, D.F: CENIDIAP-INBA, 1990), 49.

De 1932 procede la obra *Los Bailarines*, seguramente motivada por la labor de Orozco Romero en la Escuela de Danza. Como lo había señalado, la indumentaria de los personajes es muy próxima a la que lleva *El Cirquero*. Por la naturaleza de los movimientos, desprovistos de los tecnicismos del ballet, infiero que realizan una rutina propia del “baile teatral moderno”, en su variante acrobática, de manera que es factible compararlos con intérpretes de otras disciplinas escénicas como la gimnasia o el circo. En la corporalidad abierta, de extremidades extendidas, los dos danzantes revelan una cadenciosa imagen transitoria y mudable. El fondo en matices neutros, simula un halo de vibraciones en torno a las cinéticas figuras que toman impulso para posiblemente ejecutar una vuelta de carro o pirueta. La escenificación pictórica denuncia un cambio en el lenguaje estético del pintor, ahora atraído por las formas rotundas y la volumetría de los cuerpos, en consonancia con el clasicismo picassiano.

Así pues, por un lado, en el panorama internacional el advenimiento de las vanguardias históricas y luego la figuración que convocaba al orden una vez finalizada la Primera Gran Guerra; y por el otro, el nacionalismo exacerbado de los regímenes postrevolucionarios que elevaban las producciones materiales y tradiciones autóctonas a la categoría de emblemas del país; fueron el caldo de cultivo, la coyuntura perfecta para que composiciones de inspiración “primitivista” como *El Acróbata* de Carlos Orozco Romero fueran concebidas. La valoración estética del arte pueril, representó el aire fresco y llano requerido en el propósito de generar posturas estéticas renovadas. El espectáculo circense despertaba en el imaginario de la época una percepción ingenua e inocente pues estaba dirigido, en gran medida, a al público infantil y evocaba formas de vida primitivas y deleites

populares. “Sólo en el cirquero la destreza es químicamente pura. Inocente, podríamos decir, con un toque infantil, y por eso, al fin plenamente visible”.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Hugo Hiriart, *Circo callejero* (México, D.F: Ediciones Era-CONACULTA, 2002), 12.

### III. Teratologías ilusorias y performatividades circenses

Producto del imaginario del pintor Carlos Orozco Romero, el cuadro *El Cirquero*, es el marco escenográfico donde se lleva a cabo el ejercicio de un acto de contorsionismo. Sin duda, toda evolución acrobática comprende en su suceder la teatralización, esto es, el circo forma parte de las artes escénicas y como tal, puede aproximarse en algunos aspectos o incluir dentro de sus recursos expositivos a sus congéneres: la danza, el teatro o la música. Asimismo, la iluminación, los decorados, el vestuario y el maquillaje, son componentes explotados para intensificar la experiencia estética.

En el ámbito circense, la acción del intérprete se encuentra íntimamente relacionada con las condicionantes del tiempo y el espacio reales, o bien, al tratarse de una pintura, virtuales; mismos que son expresados y representados en una dimensión de potencialidad sin confines, pues lejos de sugerir fijeza e inmovilidad, la imagen del contorsionista es la personificación de la infinitud de la realidad y el presente. Encontramos así, en *El Acróbata*, la manifestación de un modo interpretativo del aparecer que sale al encuentro de nuestros sentidos y revela una propuesta de “experimentación de los límites de la configuración, de la comprensibilidad y de la disponibilidad del mundo”.<sup>59</sup> En efecto, “el universo del circo es el espacio natural en donde lo real maravilloso se materializa en cuerpos y objetos en movimiento”.<sup>60</sup>

De acuerdo con el teórico Martin Seel, “la obra de arte es una forma especial de lo que aparece y no sólo aparece, se muestra en su aparecer. Presenta su

---

<sup>59</sup>Martin Seel, *Estética del aparecer* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 221.

<sup>60</sup>Julio Revolledo, *La fabulosa historia del circo en México* (México, D.F: Escenología, 2003), 18.

aparecer. Exige a quien la contempla el descubrir y explorar, el comprender e interpretar, el admirar y seguir la construcción de su aparición”.<sup>61</sup> Como explicaciones parciales y personales del entorno físico, los cuadros son sólo un atisbo de la inmensidad de alternativas y vías por las que es factible advertir y mostrar una naturaleza en permanente transformación, la cual acontece y desaparece frente a nosotros.

La figura del contorsionista instalado en el sitio principal del lienzo de Orozco Romero, emplea su cuerpo como el instrumento esencial para producir extravagantes ejecuciones. Alquimista del aparecer, de la presentación y la evanescencia, su entidad corpórea sufre la continua trasmutación en distintas posiciones que desafían los límites de las habilidades humanas. La percepción amorfa y deformada del cuerpo conducido a las fronteras de su capacidad de flexibilidad y adopción de posturas; es generada por la dislocación de huesos y articulaciones. Al adquirir formas caprichosas, la corporalidad muta e irradia imágenes alteradas de sí misma, de su composición o presentación habitual.

El cirquero del cuadro del autor jalisciense, efectúa la posición más característica de la práctica del contorsionismo. Consiste en doblar el dorso dirigiéndolo hacia atrás, las costillas salientes facultan el arqueamiento de la espalda, mientras el pecho y los brazos flexionados con las palmas hacia abajo permanecen a nivel de piso y la cabeza emerge entre las piernas flexionadas. Observamos al personaje de cara a nosotros, transfigurado en una antinatural y extraña postura que recuerda el aspecto de una araña o figura desmembrada. Por

---

<sup>61</sup> (Seel 2010, 230).

lo tanto el actuante transmite la estética del cuerpo dotado de extraordinaria elasticidad que transgrede la noción de serenidad y la línea vertical de pies a cabeza seguida por la estatuaria clásica y el arte de cepa académica. Aunque en el periodo helenístico la corporeidad se manifestó retorcida y dinámica, o la representación corporal manierista y barroca descubriera afectaciones y disposiciones forzadas y poco ortodoxas; la apariencia anatómica era claramente distinguible, se señalaba íntegra, no fragmentaria y anómala.

Entonces la presentación física del contorsionista encarna el rechazo al orden impuesto por la naturaleza, pareciese que estructuralmente fuese más pequeño, con el tronco menudo. Es una especie de monstruo derivado de formas humanas que a través de osadas posiciones pretende formular una estética fundamentada en la plasticidad y expresividad del cuerpo. La corporeidad grotesca “dramatiza un desgarramiento constitutivo. Al evidenciar el desequilibrio, la disformidad, la asimetría, la hibridez, remite a la inevitable corrupción de toda legalidad, a la transgresión como condición de posibilidad de la norma”.<sup>62</sup> Quizás en la representación de la peculiar fisonomía del cirquero, Orozco Romero encontró un eco de las distorsiones físicas a las que con asiduidad concediera forma material durante la década de 1920, en las múltiples caricaturas que realizó para periódicos capitalinos como *Excelsior*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*.

---

<sup>62</sup> Armando Bartra, “Los otros”, *Luna Córnea*, no.30 (2005): 60.

El sobrenombre de “Caricato” que recibiera en Guadalajara desde su afiliación al Centro Bohemio, agrupación presidida por el también caricaturista José Guadalupe Zuno; es prueba del conocimiento que el artista poseía sobre aquel lenguaje destinado a satirizar y exagerar los rasgos de los individuos. Un artículo de *Revista de Revistas* redactado en 1929 —justamente el mismo año cuando *El*



*Cirquero* vio la luz— sostiene que Orozco Romero exterioriza en sus caricaturas, entre ellas las de los muralistas José Clemente Orozco y Diego Rivera, el cuidado en la observación del modelo “...fijándolo en sus trazos, en sus líneas y en sus colores. Capta los gestos, las características y los ademanes del sujeto, ofreciendo todo él en una breve síntesis policromada”.<sup>63</sup>



*Caricaturas de José Clemente Orozco y  
Diego Rivera  
Revista de Revistas, 6 de enero de 1929*

<sup>63</sup> s/a, “Carlos Orozco, Caricaturista”, *Revista de Revistas*, 6 de enero de 1929. Ilustran la nota las fotografías de las caricaturas de Diego Rivera, José Clemente Orozco y Lupe Marín.



El arquetipo clásico se halla situado en las antípodas de la caricatura, así como de la concepción y revelación corporal alterada y deforme, la cual encuentra su correlato en los movimientos del contorsionista. Tanto el paradigma de origen grecorromano comprometido con la corrección de las irregularidades percibidas en la composición corpórea, como el resuelto impulso orientado a exaltar los tipos y morfologías disonantes; son posturas equidistantes de la realidad que “...editan lo natural e intensifican sus efectos para dar cuerpo a una verdad que reside dentro o más allá de las apariencias”.<sup>64</sup> De tal modo, en palabras de Robert Storr, lo grotesco y la caricatura exhiben al “gemelo diabólico del idealismo representacional”.<sup>65</sup>

La esencia entreverada del *grottesco*, quebranta la visión lógica y unívoca del mundo, franqueando el cauce a otras perspectivas cognitivas que se hallan fuera de los dominios del entendimiento. Así pues, ante un cuerpo que infringe cualquier pretensión racionalista, el observador del acto del volatinero mira a través de un espejo ubicado en el intersticio de la realidad y la irrealidad, de la familiaridad y la extrañeza. Empero, además de la subversión de los aspectos exteriores, lo grotesco abarca la percepción del espectador, o al menos incide en la impresión anímica de éste, quien experimenta estremecimiento y asombro al encuentro con el estímulo poco convencional.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Robert Storr, “Disparidades y deformaciones”, *Luna Córnea*, no.30 (2005): 170.

<sup>65</sup> *Idem*

<sup>66</sup> El término grotesco dimana de las pinturas murales encontradas durante el Renacimiento en el palacio del emperador romano Nerón, conocido como la *Domus Aurea*. Conformadas por excéntricos motivos ornamentales que combinan modelos fitomorfos, humanos y animales, avivaron la inventiva de los artífices imbuidos en los esquemas de pensamiento occidental.

A decir de Wolfgang Kayser en su estudio sobre lo grotesco en el arte y la literatura, existen dos ramificaciones por las que discurre la tendencia grotesca, la primera relacionada con lo cómico o satírico como podría ser la caricatura; en tanto la segunda emerge del horror y la monstruosidad. Estas directrices se entrecruzan continuamente, sin embargo es posible precisar la diferencia en la catadura de la que proceden. De hecho en el espectáculo circense convergen las dos orientaciones: la jocosa e irónica desplegada por antonomasia en la actuación del payaso; y la surgida del estupor y la atracción morbosa a consecuencia de las ejecuciones del trapecista, el contorsionista o el domador de fieras.

Asimismo Kayser afirma que el dibujo y el grabado son las técnicas que mejor se adaptan a la representación de lo grotesco. La genealogía de la imagen gráfica desde Agostino Veneziano, pasando por El Bosco, Callot y Goya —por mencionar algunos de los nombres señeros de este medio visual—, demuestra su eficacia para profundizar en la fantasía de las apariencias ridículas o repulsivas, pues “el trazado lineal expresa mejor que la pincelada aquello que intenta conjurar el artista de lo grotesco”.<sup>67</sup> El empleo del color “...implica un distanciamiento por llevarnos a un reino nuevo, a un mundo peculiar con contenidos, tensiones y principios propios. El trazado lineal, en cambio, tiene una expresividad más inmediata y al artista de lo grotesco le gusta crear sus obras con una actitud que desconoce la distancia y que es un 'sumergirse por completo' ”.<sup>68</sup>

En México notables ilustradores como José Guadalupe Posada o Julio Ruelas, plantearon su particular punto de vista sobre el carácter de lo grotesco, sin

---

<sup>67</sup> Wolfgang Kayser, *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires: Nova, 1964), 216.

<sup>68</sup> *Idem*

embargo, deseo detenerme en un autor que al igual que Carlos Orozco Romero abrevó en los incentivos visuales proporcionados por el circo. Me refiero a su coterráneo y también caricaturista, José Clemente Orozco, quien colaboró en diarios de inclinación política como *El Ahuizote*, *La Vanguardia* y *El Machete*. En *L'ABC* difundió dibujos colorados que dejó sin rubricar<sup>69</sup> y fue director e ilustrador de *El Malora*, publicación “de a cuartilla” desde donde ofreció caricaturas sociales, pues como acertadamente apunta Renato González Mello “...la vida privada y la sexualidad son abordadas en su obra satírica como asuntos de interés público”.<sup>70</sup> Cuestión atendida por demás en las acuarelas de “La casa de las lágrimas”, cuyo sentido tragicómico es innegable. A fin de cuentas, ya fueran llevadas al muro, el lienzo o el papel, es frecuente descubrir en las concepciones plásticas de Orozco el talante crítico y sardónico con que examinó los motivos. Escrupuloso observador de los defectos y excesos de la condición humana, fue un experimentado practicante de la tónica grotesca.

Son célebres los payasos utilizados por Orozco en *El carnaval de las ideologías*, muro oriental de la escalinata del Palacio de Gobierno en Guadalajara. Allí “...el regocijo de un circo demoniaco llega al absurdo. Presenciamos el triunfo de la locura, donde ni un solo símbolo se queda estable (...) swásticas, hoces y martillos vuelan por el aire...”.<sup>71</sup> Constituidos como dirigentes políticos que manipulan a las multitudes para beneficio de intereses mezquinos, los payasos son asimismo, insignias del desconcierto ideológico que imperaba en Europa y la Unión Soviética durante el decenio de 1930. Hacia el final de su vida, en 1944, el

---

<sup>69</sup> (González Mello 2008, 29).

<sup>70</sup> *Ibidem*, 43.

<sup>71</sup> Justino Fernández, *Orozco: Forma e Idea* (México, D.F: Porrúa, 1956), 79.

jalisciense retoma la figura del payaso y la convierte en el actor principal de un número considerable de grabados. Cuando la conclusión de la Segunda Guerra Mundial se aproximaba, el reordenamiento en las escalas de poder global, trae consigo la ascensión de otros líderes, payasos envanecidos que ignorando el bien común, sostienen el mundo entre sus manos y lo manipulan a su antojo. Del mismo año provienen diversas estampas que retratan instantes de procesos acrobáticos. En específico, una de ellas guarda semejanzas con *El Cirquero* de Carlos Orozco Romero.



19. José Clemente Orozco  
*Acróbatas* (primera versión)  
1944  
Aguafuerte  
22.6x17.2 cm.  
Col. familia Orozco Valladares

20. José Clemente Orozco  
*Acróbatas*  
1944  
Aguafuerte y aguatinta  
22.1x17.1 cm.  
Col. familia Orozco Valladares



Del aguafuerte *Acróbatas*, se conserva la primera versión, donde a manera de prueba de autor, José Clemente Orozco proyectó a la mujer contorsionista valiéndose únicamente por las gruesas y precisas líneas de su silueta. En la obra gráfica definitiva, la figura adquiere mayor realce y volumen, una presencia más vigorosa y animada a consecuencia de los matices grises situados en los muslos y el brazo que mantiene el cuerpo en vilo. Debajo de la volatinera, un compañero con el torso desnudo sirve de apoyo a la exhibición. Los informes dedos puntiagudos de la intérprete se sujetan del corpulento hombro del individuo, al tiempo que éste eleva la cabeza para mirarla y mostrarle una sonrisa forzada. Pocas tonalidades grisáceas tiñen el torso de este hombre que evoca sutilmente en su postura y tratamiento muscular al *Prometeo* del Pomona College.

En cuanto a la posición de la mujer, es exactamente la misma que produce el contorsionista de Orozco Romero, el excesivo arqueamiento de la espalda da como resultado la reunión de los pies y el rostro en la faena de ambos saltimbanquis. Los senos y la curvatura de las piernas son signos inequívocos de la identidad genérica de la acróbata del muralista, aunque siendo rigurosos en la clasificación de los ejercicios circenses, los equilibrios sobre manos o por medio de la boca reciben el nombre de pulsadas. Así, la intrépida pulsadora logra un desplazamiento corporal verosímil dentro del universo creativo de Orozco; y fuera del plano conceptual del arte, sólo podría encontrar su parangón en la técnica acrobática desarrollada por el circo chino.

La corporalidad grotesca que contraviene las leyes naturales y enaltece lo insólito se desprende de los cirqueros plasmados en las obras de los autores tapatíos. En blanco y negro o a todo color, el diseño corporal segmentado es una invitación a traspasar los territorios de la razón hasta alcanzar la monstruosa demostración de lo inesperado, de la contradicción entre las partes integrantes de una totalidad ahora transformada en su exégesis contrahecha. Sin embargo, el flujo lineal del grabado de Orozco imprime una inmediatez que potencializa los valores grotescos. Aunque dibujado con vehemencia, el trazo es firme y correcto. La deformidad de manos y el semblante del varón exagerado en sus facciones, acusan el uso de los artilugios de la caricatura para conferir cierto acento socarrón a la escena. De igual modo, se advierte una atmósfera inquietante debido al aspecto malicioso del sujeto, el cual contrasta con el gesto cándido de la pulsadora. La mano de la mujer convertida en zarpa al establecer contacto con el

compañero, denuncia la tensión entre ellos; haciéndose también evidente la vertiente grotesca proclive al horror, encarnada en el amenazante artista de circo.



21. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Salvajes*, 1945

El mismo año en que José Clemente Orozco elaboró el aguafuerte en cuestión, es decir, 1944, expuso en El Colegio Nacional un grupo de dibujos "...figuras clásicas, alegorías de la justicia y la fortaleza reposando en el paisaje".<sup>72</sup> En 1945, presenta en la mencionada institución la *Serie de la verdad*, un desfile de imágenes a tinta, emanaciones de muerte y devastación inspiradas en el atroz conflicto bélico mundial iniciado en 1939. En este último conjunto, el pintor despliega una construcción corporal que se halla en sintonía con los *Acróbatas*, pues fuera de alguna similitud en la aplicación impetuosa, exacta y veloz de las líneas, no es posible rastrear otras coincidencias formales en el arsenal expresivo adoptado para la realización de las obras. Los trazos de *La verdad* lucen

---

<sup>72</sup> Renato González Mello, "La victoria impía. Edmundo O'Gorman y José Clemente Orozco", en *El Arte en México: autores, temas, problemas* (México, D.F: CONACULTA, 2001), 289.



considerablemente más nerviosos y enmarañados, en términos generales se manifiestan con mayor finura y soltura. Por lo demás, las muestras en El Colegio Nacional confirman que “...el dibujo siempre había ocupado un lugar de importancia en su trabajo, pero en los años cuarenta esa importancia se acrecentó”.<sup>73</sup>



22. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Doce pequeños torsos*, 1945

La denuncia de la barbarie, sus reverberaciones gráficas desentrañadas en *La verdad*, obtienen a través del recurso alegórico una morfología distorsionada. Por consiguiente “...convienen en la representación de las nociones abstractas como figuras clásicas (...) aunque usan el opuesto de ese protocolo: la verdad escarnecida es la verdad deforme...”.<sup>74</sup> Asumiendo el tono mordaz que tanto le complace, Orozco glosa la catástrofe que conturba al orbe, apoyado en un

---

<sup>73</sup> *Idem*

<sup>74</sup> *Ibidem*, 290.



enfoque corporal teratológico. Por ende, de manera continua los personajes de la serie se entremezclan, siendo complicado precisar los lindes de cada anatomía; como se percibe en *Salvajes* y *Doce pequeños torsos*. La posición y estructuración de los miembros retorcidos es confusa, al grado de constituir una suerte de cuerpos destazados o despojos humanos, como se indica en *El diablo* o *Estudios de Figura*. No por nada, Edmundo O’Gorman, comentó que “...este pintor (...) a la muerte la toma de la mano, la saca en medio de la sala de nuestra conciencia y nos la muestra por todas partes, aún allí donde todavía no hay cadáver”.<sup>75</sup> La frase procede de *José Clemente Orozco y la gran tradición de nuestra América*, texto que el muralista encargara al historiador a manera de explicación de las referidas exposiciones en El Colegio Nacional.



23. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *El diablo*, 1945

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, 298-299. El escrito de O’ Gorman es un anexo del artículo.



24. José Clemente Orozco,  
Serie de la Verdad,  
*Estudios de figura*,  
1945



25. José Clemente Orozco,  
Serie de la Verdad,  
*Exhibición de equilibrio*,  
1945

La perspectiva corporal grotesca formulada en la mujer contorsionista de los *Acróbatas*, llega al frenesí en *La verdad*. Es perfilada con espontaneidad y dinamismo en las figuras irregulares y deformes que atestan los dibujos. En especial, algunos individuos con las extremidades dislocadas y en posiciones



artificiosas, reproducen derivaciones corpóreas de los cirqueros de Orozco y Orozco Romero. Lo anterior es notorio en *Exhibición de equilibrio, Giro y Mujer desarticulada*, entre otros.



26. José Clemente  
Orozco,  
Serie de la Verdad,  
*Giro*,

27. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Mujer desarticulada*, 1945



Cabe mencionar que los payasos, actores frecuentes dentro de la iconografía del jalisciense verifican una nutrida aparición en la serie, la composición *La verdad. Doxa*, es prueba de ello. En palabras de O’Gorman “en el líder, el conductor de naciones, el hombre que vocifera ante las masas (...) aparece también el bufón grotesco y maligno. (...) Un payaso brutal y sanguinario de gesto feroz y analfabeto”.<sup>76</sup>



28. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *La Verdad. Doxa*, 1945

Por otra parte, las cualidades artísticas y gestuales de la corporalidad en acción del contorsionista lo convierten en un intérprete o actor. En todo performance, el cuerpo del sujeto es la herramienta cardinal, la materia prima para la consecución de la acción. De acuerdo con Hans Belting, las imágenes obtienen materialidad a través del medio, el cual porta la imagen: “lo que en el mundo de los cuerpos y de

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, 301. El escrito de O’ Gorman es un anexo del artículo.

las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio”.<sup>77</sup> Por ende, en un performance el cuerpo es el instrumento medial, es decir, el ser humano es asumido como «el “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo, mismo que está a merced de las imágenes autoengendradas».<sup>78</sup>

Siguiendo al teórico citado, la tela sobre la que fue pintado *El Acróbata* de Orozco Romero es el medio que demuestra la actividad performática del cirquero. No obstante, en el caso del performance sin registro por algún medio electrónico, mecánico o pictórico, el público completa el ciclo receptivo, ya que el proceso de percepción de una imagen desde la perspectiva antropológica de Belting es culminado por el espectador entendido como el cuerpo medial o “medializado”.<sup>79</sup> Esto es, quien aprecia la imagen, se instituye en medio productor de imágenes internas como podrían ser los sueños o los recuerdos, pero además es el dispositivo medial que capta las imágenes exteriores. El espectador anima la imagen del intérprete en su interior. “La imagen fílmica es la mejor prueba para la fundamentación antropológica de la cuestión de la imagen, pues no surge ni en un lienzo ni en el *espacio fílmico* de la voz en *off*, sino en el espectador, mediante asociaciones y recuerdos”.<sup>80</sup>

Ahora bien, la escenificación del contorsionista se halla vinculada con el oficio del actor, pero a diferencia de éste, no pretende exponer el comportamiento y los diálogos que develan la complejidad psicológica de cierto personaje. Aunque no procure interpretar a alguien más aparte de sí mismo y únicamente el código

---

<sup>77</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007), 22.

<sup>78</sup> *Ibidem*, 14.

<sup>79</sup> *Ibidem*, 26.

<sup>80</sup> *Ibidem*, 41.

gestual emitido por su cuerpo le sea suficiente para concretar la ejecución; la vestimenta y la escenografía asociada a dicha evolución lo transportan ontológicamente en aquel momento a crear otra realidad que no es la convencional. En toda actuación “se abre el misterio de un hacer tal en el que el ser humano puede considerarse y tratarse a sí mismo como la materia de su arte, actuar sobre sí como sobre un instrumento con el cual está obligado a identificarse, sin dejar por eso de distinguirse de él”.<sup>81</sup>

El artista circense concibe la acción y la transformación como los factores imprescindibles de su propuesta visual, entroncando con la idea de *anagnórisis*, expuesta por Luis de Tavira, la cual consiste en “el conocimiento de la realidad como acontecimiento, como cambio”.<sup>82</sup> En la *anagnórisis* la liberación o modificación en la dimensión interna del actor se produce por la impactante conciencia de estar en unión consigo mismo y a la vez inmenso en un grado máximo con la ficción del personaje interpretado. Es una potente experiencia que fusiona el ámbito material con la fantasía y hace evidente el arcano aspecto ontológico contenido en las artes escénicas.

---

<sup>81</sup> Luis de Tavira, *Interpretar es crear* (México, D.F: Paso de Gato, 2007), 7.

<sup>82</sup> *Idem.*

#### **IV. El Circo Beas Modelo, posible fuente visual para la concepción de *El Acróbata***

Si bien las artes y técnicas circenses o gimnásticas dimanaban de conocimientos y tradiciones remotas, la pieza de Orozco Romero objeto de estudio y diseñada en 1929, nos traslada a un ámbito contextual preciso, a las condiciones que trazan el acontecer del gremio del circo en México durante la década de 1920 y principios del siguiente decenio. Por aquellos años, la compañía más importante era el Circo Beas Modelo, fundado por Don Francisco Beas Gómez, astuto y resuelto empresario jalisciense que pese a no proceder de una familia dedicada al espectáculo circense, consiguió situar su firma como la más prestigiosa de todos los tiempos a nivel nacional.

Los orígenes del Circo Beas Modelo se remontan a algunos años previos al estallido revolucionario. Fue entonces cuando Beas decidió emprender un negocio: adquirir un equipo cinematógrafo y películas mudas para recorrer distintas ciudades de la República ofreciendo funciones de cine que eran proyectadas al interior de una carpa<sup>83</sup> —también José Guadalupe Zuno, amigo de Orozco Romero, se dedicó a la actividad del cinematógrafo hacia 1912—. <sup>84</sup> En una ocasión, Beas se encontraba por la zona norte del país y contrató los servicios de arriero de Doroteo Arango, quien lo apoyó en la transportación de un volantín de caballitos y el proyector de cine. Aquel trayecto daría inicio a una sólida amistad, la

---

<sup>83</sup> Como una fuente adicional para obtener recursos monetarios, durante algún tiempo los circos proyectaron cintas mudas. Ver: (Revolledo 2003, 351).

<sup>84</sup> (Zuno 1958, t. I, 73). La compañía se llamó Eros, tuvo por socios a su hermano Salvador, Benjamín Contreras y Apolonio Galván.

cual fue afianzada tras la aceptación del empresario de ejercer como padrino de bautizo del primogénito de Francisco Villa.<sup>85</sup> El guerrillero puso por apodo a su camarada “El Tocayo María Santísima”, en virtud de la frecuencia con que hacía tal invocación.<sup>86</sup>

Una vez iniciado el movimiento de insurrección contra el gobierno dictatorial, Villa solicita la contribución de su compadre como soldado. De este modo, Beas participa en algunas batallas, entre ellas la derrota del ejército federal en Ciudad Juárez, a manos de las de tropas de Pascual Orozco y Francisco Villa,<sup>87</sup> jefes militares de Madero, que ante la indecisión del caudillo, “...sin esperar sus órdenes dieron el asalto y tomaron la plaza el 10 de mayo de 1911. Era la primera ciudad que tenía en su poder la revolución”.<sup>88</sup>

Francisco Beas recibió como gratificación por el trabajo en combate, una fuerte suma económica que le permitió colocar los cimientos para la formación de su circo. Si bien no existen testimonios documentales que acrediten la incursión de Francisco Beas en la Revolución Mexicana, tan sólo la declaración de su hijo Juan Beas, consignada por Julio Revollo,<sup>89</sup> queda claro que el jalisciense contó con la absoluta protección del guerrillero en la instauración de la actividad lucrativa que con ímpetu y entrega desempeñaría hasta el último de sus días. Para 1912, el clima turbulento de la lucha armada dificulta la obtención de nuevo repertorio fílmico, razón que motiva a Beas a incluir exhibiciones de payasos y distintos artistas de circo desempleados, ésto a consecuencia de la emigración de

---

<sup>85</sup> (Revolledo 2003, 351).

<sup>86</sup> Julián Gascón Mercado, *El Payaso Mexicano* (México, D.F: Editorial Diana, 1975), 35.

<sup>87</sup> (Revolledo 2003, 352).

<sup>88</sup> Gustavo Gilly, *La Revolución interrumpida* (México, D.F: Ediciones Era, 2000), 83.

<sup>89</sup> (Revolledo 2003, 352).



numerosas carpas mexicanas a Centroamérica y el sur de Estados Unidos.<sup>90</sup> Fue así como al año siguiente funda en Chihuahua, el pequeño Circo Modelo.<sup>91</sup>

A fines de 1913, Pancho Villa obsequia a Beas 23 vagones de ferrocarril, instrumento cardinal que lo facultaría para trasladar con facilidad y rapidez a lo largo de toda la vía ferroviaria del país la caravana circense. “Estos eran trenes que correspondían al botín obtenido en la toma de Torreón por las tropas villistas y que daba en pago a Beas por sus aportes a la diversión de los revolucionarios”<sup>92</sup>, ya que el Circo Modelo dedicaba espectáculos especialmente concebidos para ellos y hasta reunía fondos en apoyo de la causa.<sup>93</sup> Asimismo, la amistad con Villa le aseguraba el resguardo de la recientemente constituida División del Norte<sup>94</sup> durante los desplazamientos de los furgones por los estados del norte.

Merced al veloz medio de transporte, la compañía experimentó un vigoroso crecimiento financiero, pues tomemos en cuenta que “...los circos pequeños continuaron por muchos años transportándose en carretas de caballos, bueyes, mulas y burros por medio de los caminos de brecha que eran los únicos que existían entre las principales ciudades de esa época”.<sup>95</sup> Concatenado con lo anterior, el éxito en las utilidades de Francisco Beas estuvo estrechamente vinculado con el alto nivel en la calidad interpretativa que alcanzaron las

---

<sup>90</sup> Las familias cirqueras más sobresalientes y de mayor abolengo durante el periodo revolucionario fueron: Atayde, Esqueda, Vázquez, Codona, Escalante, Suárez, Olvera, Treviño, Rivas, Ayala y Gasca. En espera de una situación más favorable, la mayoría de ellas se dispersó hacia el sur de Estados Unidos y Centroamérica, incluso el Circo Treviño llegó hasta el Cono Sur, a Chile. Ver: *La fabulosa historia del circo en México*, p.225 y 226.

<sup>91</sup> (Gascón Mercado 1975, 35).

<sup>92</sup> (Revolledo 2003, 354).

<sup>93</sup> Ver: *La fabulosa historia del circo en México*, p. 345 y 353.

<sup>94</sup> Enrique Krauze, *Entre el ángel y el fierro. Francisco Villa* (México, D.F: FCE, 1992), Biografía del poder número 4, 23.

<sup>95</sup> “Breve historia ilustrada del circo en México” en *Luna Córnea*, no. 29 (2005): 230.

escenificaciones acrobáticas debido a la contratación de Crispín Suarez como director artístico y de pista; así como a la inclusión de su familia de linaje saltimbanqui como parte del equipo<sup>96</sup> de 1913 a 1926, momento en que les fue posible independizarse y constituir como antaño, un circo propio.<sup>97</sup>

Entonces la compañía de Beas recorrió con diligencia el territorio nacional, verbigracia, el 11 de mayo de 1917, en el diario *El Pueblo*, se indica que tras haberse presentado una temporada en la Ciudad de México, la noche anterior había debutado el Circo Modelo en Guadalajara. Las grandes carpas fueron instaladas en la calzada Independencia.<sup>98</sup> De acuerdo con *El Demócrata*, en junio de 1921, el espectáculo circense se presentó en la Plaza El Toreo de la Ciudad de México.<sup>99</sup>

Hacia 1920, el Circo Modelo incluyó en su nombre el apellido del propietario. En esta nueva fase, desplegada en la década de los veinte, el ahora Circo Beas Modelo poseía un sorprendente y muy completo zoológico que mostraba las especies animales más populares; desde elefantes, jirafas, osos polares y cebras, hasta tigres de Bengala, camellos, leones, focas y gorilas. Del mismo modo, además de los artistas nacionales, integró en su elenco a otros con formaciones técnicas muy diversas, pues provenían de disímboles condiciones geográficas, a saber: Bielorrusia, Estados Unidos, Lituania, Alemania, Japón, España y Cuba,

---

<sup>96</sup> (Revolledo 2003, 355).

<sup>97</sup> *Ibidem*, 344.

<sup>98</sup> *El Pueblo*, 11 de mayo, 1917, 4.

<sup>99</sup> *El Demócrata*, 5 de junio, 1921, 6.

entre otras.<sup>100</sup> Aspecto que nutrió la variedad y complejidad de las ejecuciones en beneficio de los asistentes.

En 1923, mientras por una parte es perpetrado el asesinato del Centauro del Norte, fiel aliado y benefactor de la compañía de Francisco Beas; también tiene lugar según Julio Revolledo la primera presentación del Circo Beas Modelo en la Ciudad de México.<sup>101</sup> No obstante la referencia es incorrecta, pues como lo indico líneas arriba, la pesquisa hemerográfica arrojó que el espectáculo ya había sido montado al menos en dos ocasiones en la capital del país, en los años de 1917 y 1921. Con el nombre de Modelo si se quiere, y no el de “Beas Modelo”, pero finalmente se trataba del mismo circo.<sup>102</sup> En realidad, infiero que la equivocación se debe a la mala interpretación de la información proporcionada por Julián Gascón en *El Payaso Mexicano*, principal fuente en la que estriba el estudio de Revolledo. Al respecto Gascón apunta: «Cuando en 1923 “hizo una temporada” en el Distrito Federal, el Circo Modelo era el más grande de México».<sup>103</sup>

El caso es que, durante la presentación de 1923 en la Ciudad de México, el circo concedió una espléndida demostración de fastuosidad reflejada en el uso de alfombras, así como “...butacas afelpadas estilo Luis XV, hermosos lamparones de madera y pista elevada de madera”.<sup>104</sup> En efecto, el suntuoso Circo Teatro Orrin de la época porfirina, significó un precedente en el empleo de esta clase de accesorios ornamentales, con la techumbre de cristal y hierro, los doce candiles que producían 144 luces, espaciosos salones elegantemente dispuestos, amén de

---

<sup>100</sup> (Revolledo 2003, 358).

<sup>101</sup> *Ibidem*, 357.

<sup>102</sup> En todo caso, bastaba con precisar que era la primera vez que se exhibía con “la nueva denominación”.

<sup>103</sup> (Gascón 1975, 36). Las comillas son mías.

<sup>104</sup> (Revolledo 2003, 357).

38 palcos para los espectadores ilustres; sin embargo, se trataba de una edificación creada ex profeso en la plazuela de Villamil para tal efecto, y no de un espectáculo representado dentro de una carpa y en traslado constante.<sup>105</sup> A propósito de la carpa del Circo Beas, estaba levantada por siete mástiles y en el espacio creado al interior, además de un foro, transcurrían actos simultáneos en tres pistas —invención expositiva estadounidense nunca antes implementada en México—.<sup>106</sup>



**GRAN CIRCO MODELO**  
**FRANCOISCO BEAS**, empresario y propietario. Tiendas de Campaña Palacio en la calle de las Artes, frente al Café Colón.—Toda clase de seguridades para el público.  
**HOY, JUEVES 7 DE JUNIO DE 1923.**—Dos regias funciones.—A las 16.30 (4.30 p. m.) y a las 20.45 (8.45 p. m.)  
 Por la tarde, gran rifa de juguetes para los niños.  
**MATSUMOTO**, la notable troupe japonesa.—**EL HOMBRE GIGANTE**, con sus humorismos y bailes internacionales.—**MISS y MR. BETTS**, con sus focus, changos y el gallo.—**TRESOBARES**, colosales artistas genéricos.—**MAX GRUBER**, con sus animales amaestrados.—No faltarán **BANNACK, CARA SUCIA, RABANITO y YONITO**.  
 ¡¡Éxito sin precedentes!! La hermosa pantomima:  
**LA ACUATICA**

Publicidad del Circo Beas Modelo. *El Demócrata*, 7 de junio de 1923.

<sup>105</sup> Juan Felipe Leal, *Anales del cine en México, 1895-1911* (México, D.F.: Voyer, 2009), t. III, 53-54.

<sup>106</sup> (Revuelto 2003, 357). En realidad, el empleo de tres pistas no prosperó en los circos mexicanos.

La publicación capitalina *El Mundo* destinó un artículo a la industria circense de Francisco Beas. Del empresario se comenta que fue visto transitar a través de las calles del centro "...sobre un carruaje tirado por leopardos amaestrados y del que se disparaban los programas del Circo Modelo. Tras del carruaje avanzaba una procesión lenta y vistosa. Monos que saltaban sobre elefantes y payasos montados sobre toros".<sup>107</sup>

Tenemos noticia de otra temporada del Circo Beas Modelo en la Ciudad de México, siguiendo a Julián Gascón, de fines de 1924 a principios de 1925.<sup>108</sup> En *El Demócrata* del 7 de enero, se sostiene que "el Gran Circo Beas con monumentales tiendas de campaña estadio se instalará hoy en el antiguo Parque Unión, junto al Palacio Legislativo" y el debut se llevará a cabo el día 10 de enero.<sup>109</sup> La incorporación de un nutrido conjunto de juegos mecánicos traídos de Europa y Estados Unidos, implicó el cambio de denominación a Circo Carnaval Beas Modelo.

Por entonces el personal laborando en escena y tras bambalinas, realizando tareas administrativas o de mantenimiento, ascendía a cerca de 200 individuos.<sup>110</sup> De tal modo, Francisco Beas incrementó la oferta de atracciones y expandió el concepto de circo a una feria, es decir a un más complejo y diversificado aparato recreativo; que comprendía asimismo restaurante para los visitantes y un recurso ampliamente difundido en Estados Unidos desde las postrimerías del siglo XIX, el *side show* o carpas de exhibición. Por tanto, por si el Circo Beas pudiese resultar

---

<sup>107</sup> Gastón Roger, "La perspectiva diaria. Payasos, ecuyeres y barristas", *El Mundo*, 9 de junio, 1923, 3.

<sup>108</sup> (Gascón 1975, 36). En el *Demócrata* del 1 de marzo de 1925, todavía se anuncia el circo en el Distrito Federal.

<sup>109</sup> *El Demócrata*, 7 de enero, 1925, 7.

<sup>110</sup> (Revolledo 2003, 360).

poco impresionante, fue el primero en introducir en México el uso de pequeñas tiendas individuales para la presentación de seres con malformaciones y habilidades insólitas como tragafuegos o magos. “Tal cantidad de carpas convertía al circo en un espacio gigantesco dedicado a la diversión sin comparación a lo largo de nuestra historia”.<sup>111</sup>



El Circo Beas Modelo en 1925

Fotografía tomada de Julio Revolledo, *La fabulosa historia del circo en México*.

En definitiva, es posible que Carlos Orozco Romero hubiese tomado como motivo de inspiración para la obra *El Acróbata*, precisamente al Circo Carnaval Beas Modelo, único en su clase en el México de 1929. Aunque, bien pudo haber visto una fotografía de los majestuosos circos-feria Estadounidenses y Europeos,

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, 366.

o quizás de *Coney Island*, en apogeo por aquel tiempo. De cualquier forma, Orozco Romero cambió decididamente su lugar de residencia de Guadalajara a la

Ciudad de México hasta 1926, por lo que pudo haber reparado en el Circo Beas, cuando se colocaba en "...un terreno anexo al parque Morelos de la Perla Tapatía, espacio clásico por años para la presentación de este tipo de espectáculos".<sup>112</sup>



**GRAN CIRCO BEAS**  
(Antes MODELO)  
ANTIGUO PARQUE UNION, frente al Palacio LEGISLATIVO  
**Empresa Mexicana FRANCISCO BEAS**

**HOY DOMINGO 1º de Marzo de 1925**  
TRES ULTIMAS FUNCIONES DOMINICALES  
Matinée a las 11, dedicada a los niños. Gran rifa de juguetes.  
Grandes Novedades.  
TARDE: 4.30. NOCHE: 8.45  
El último domingo en México, será un verdadero SUCESO. Para la función de la Tarde, ha sido invitado el  
**C. PRESIDENTE DE LA REPUBLICA, GENERAL DE DIVISION  
PLUTARCO ELIAS CALLES**  
y distinguidas personas del gobierno.

**DIA MEXICANO**  
DEBUT de 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12 DOCE  
POTROS en libertad, bajo el mando del amaestrador W. NELKY el  
TAMDEM IRLANDES. Los alazanes Yollo Lecier y el Oro en LA-  
bertad, montando el señor NELKY, el célebre caballo saltador  
"EL TRUENO". Actos sensacionales cómicos de cultura física  
de suprema agilidad.  
El gracioso número de los tres amigos: GALLO MEXICANO,  
CHANGO CHIMPANZE AFRICANO y FOCA MARINA NORTE-  
AMERICAN, por MAX CRUBLER. Todos los artistas en acción.  
ULTIMO DOMINGO EN MEXICO.



Anuncio del Circo Beas Modelo

*El Demócrata*

1 de marzo de 1925

<sup>112</sup> *Ibidem*, 362.

Prueba del renombre que había conquistado Beas y su Circo Carnaval para 1925, fueron los nexos que estableció con destacadas personalidades del estrato gubernamental como Abelardo Rodríguez, Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas, quienes asistieron a los segundos esponsales de carácter civil del jalisciense en el Country Club de la Ciudad de México. “Figuras políticas que de una u otra manera apoyaron a los empresarios circenses de la época”.<sup>113</sup>

Por otro lado, en 1927, al igual que otros circos, el Beas Modelo fue blanco de ataque de la rebelión cristera. A su paso por Jalisco —uno de los estados más convulsionados por el conflicto armado— los vagones en los que viajaba la compañía fueron acometidos por los balazos de un grupo de cristeros que asaltaron a los pasajeros e intentaron llevarse los caballos. Beas consiguió alejarlos por medio de la entrega de una considerable cantidad monetaria, pero el daño ya estaba hecho y como consecuencia del violento episodio, murieron diez empleados y 25 fueron heridos.<sup>114</sup> Por mencionar otro suceso similar ocurrido el mismo año, encontrándose en Autlán, Jalisco, el Circo Suárez —propiedad de Crispín Suárez, antiguo colaborador de Francisco Beas— sufrió el despojo de sus caballos a manos de los cristeros y sus gradas fueron convertidas en leña.<sup>115</sup>

Con todo, el hecho que causó mayores pérdidas al Circo Beas Modelo aconteció el 26 de noviembre de 1930.<sup>116</sup> En el recorrido de Aguascalientes a Guadalajara “...fueron anexados imprudentemente por las autoridades del

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, 360.

<sup>114</sup> “Breve historia ilustrada del circo en México” en *Luna Córnea*, no. 29 (2005): 236.

<sup>115</sup> (Revolledo 2003, 228).

<sup>116</sup> *El Nacional*, 27 de noviembre, 1930, 1.



ferrocarril dos carros-tanque cargados con 100 mil litros de gasolina, durante el trayecto se abrió una vía y el tren se descarriló, produciéndose un estallido”.<sup>117</sup> “Debido a que los pasajeros iban durmiendo y a lo violento del accidente, no fue posible que aquellos pudiesen ponerse a salvo. En unos cuantos minutos los carros que iban pegados a los tanques de gasolina se vieron cubiertos por pavorosas llamas de fuego”<sup>118</sup> que consumieron diez furgones; 28 personas fallecieron, lo mismo que cuantiosos animales y fueron destruidos costosos juegos mecánicos.<sup>119</sup>

Tras el accidente, parecería que el proyecto circense de Beas había sido truncado, o al menos ya no alcanzaría el grado de desarrollo material e interpretativo que lo condujo a ser señalado como “el circo más grande de México y América Latina”<sup>120</sup>, sin embargo, el tapatío tuvo el aplomo y el temple necesarios para hacerlo resurgir de entre los escombros, tarea en la que el empeño de su equipo fue fundamental.

Paulatinamente el Circo Carnaval Beas Modelo, recuperó su esplendor. Por dos años, entre 1931 y 1933, presentó funciones a las afueras de la Ciudad de México,<sup>121</sup> estrategia implementada para restringir los gastos de traslado, en tanto fuera viable costear los vagones perdidos —con el tiempo llegaría a viajar en un tren de 35 carros—.<sup>122</sup> La participación de la empresa a mediados de 1933 en la Feria Nacionalista, por invitación del presidente Abelardo L. Rodríguez, confirma

---

<sup>117</sup> (Revolledo 2003, 363).

<sup>118</sup> *El Nacional*, 27 de noviembre, 1930, 7.

<sup>119</sup> “Breve historia ilustrada del circo en México” en *Luna Córnea*, no. 29 (2005): 238.

<sup>120</sup> (Revolledo 2003, 364).

<sup>121</sup> (Gascón 1975, 41).

<sup>122</sup> (Revolledo 2003, 80).

su rehabilitación. En el zócalo capitalino fueron dispuestos los juegos mecánicos “carros locos, sillas voladoras, rueda de la fortuna, gusano, el carrusel, (...) el látigo, los tiros sport, el martillo, (...) el remolino, y la casa de mamerto que era una especie de barco (...) que tenía un movimiento lateral a manera de vaivén que daba la impresión que llegaría a completar el círculo”.<sup>123</sup> Dichas atracciones son mencionadas en un anuncio publicitario del Circo Carnaval Beas Modelo, publicado en 1935 en el diario jalisciense *El Bohemio*.<sup>124</sup> Desde 1923 y hasta la muerte de Francisco Beas en 1946, ésta fue la empresa circense de mayor categoría en el país.<sup>125</sup>



Anuncio del Circo Beas Modelo, *El Bohemio*, 26 de octubre de 1935.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 365.

<sup>124</sup> *El Bohemio*, Guadalajara, Jal., 26 de octubre, 1935, 8.

<sup>125</sup> (Gascón 1975, 41).

Otras eminentes compañías durante los años veinte y treinta, fueron el Circo Fernandi del coronel Alberto R. Fernandi y el Circo Argentino, perteneciente a Felipe del Castillo; mismas que ocuparon respectivamente el segundo y tercer puesto en relevancia a nivel nacional. El Fernandi fue formado en 1919 y reunió a notables cirqueros de origen nacional e internacional. A diferencia del Beas Modelo, se atrevió a presentarse en el sur de Estados Unidos, donde fue recibido con complacencia por el público.<sup>126</sup> En sus memorias, José Guadalupe Zuno lamenta el hecho de que los animales del Parque Zoológico del Agua Azul, mismo que fue conformado durante su gestión en el ejecutivo del Estado de Jalisco, fuesen vendidos al Circo Fernandi por Margarito Ramírez, quien le sucediera en el cargo de 1927 a 1929.<sup>127</sup>

Por su parte, el Argentino fue un circo pequeño pero con atractivas instalaciones que su propietario cuidaba con esmero. En sus pistas todo tipo de intérpretes en crecimiento ejercían sus aptitudes en tanto podían granjear ofertas laborales con una retribución superior, en empresas que operaban en México o el extranjero. Ninguno de éstos circos poseía juegos mecánicos o carpas de exhibición, por lo que no cumplen a cabalidad con la imagen de circo-feria propuesta por Orozco Romero en *El Acróbata*, modelo consumado en la noción de proyecto de esparcimiento del Circo Carnaval Beas Modelo.

Con todo, las interpretaciones de prestidigitadores, ilusionistas, payasos y de índole acrobática, no estaban circunscritas al territorio escénico dispuesto por la

---

<sup>126</sup> (Revolledo 2003, 391).

<sup>127</sup> (Zuno 1971, t. III, 11).

pista circense. En otros foros como las austeras carpas de variedades, el público podía presenciar desde “números musicales, el *sketch* cómico, la sátira política, las imitaciones, los actos de malabares, la magia, los ventrilocuos y los payasos”.<sup>128</sup> La propagación de las carpas de barriada aconteció durante el primer y segundo decenio del siglo XX, siendo el periodo comprendido entre 1930 y 1950, el de mayor esplendor.<sup>129</sup> Los sectores populares asistían con complacencia a disfrutar de versiones modestas e improvisadas del repertorio presentado en los renombrados recintos teatrales. Algunas carpas de inicios de los años treinta fueron *El Mayab*, *Eslella*, *Salón Encanto* y *La Valentina*.<sup>130</sup>



29. Raúl Anguiano, *Los cirqueros*, 1941, óleo sobre tela

<sup>128</sup> (Rosas 2011, 309).

<sup>129</sup> *Idem*

<sup>130</sup> Juan José Arreola y Lilian Scheffler, *México ¿Quieres tomarte una foto conmigo? Cien años de consumo* (México, D.F: Procuraduría Federal del Consumidor-Editorial Gustavo Casasola, 1996), 146.

Ahora bien, el ágil contorsionista producto del ingenio de Carlos Orozco Romero, efectúa su actuación en las inmediaciones de la carpa circense. El ambiente ferial y los toldos que se elevan a la distancia, integran al saltimbanqui a un conjunto recreativo, es decir, aunque verifica la acción al aire libre y la vestimenta que porta es sencilla, no contemplamos la evolución de cierto artista callejero, astroso e indigente; a la manera de aquellos espontáneos que transforman los terrenos baldíos, las aceras y las esquinas en su espacio de trabajo. Muchos cirqueros que recorrían las calles carecían del vestuario apropiado o de elementos como la plataforma a manera de escenario, empleada por el acróbata de Orozco Romero. En México, el pintor Raúl Anguiano fue cautivado por el mundo de la maroma y el malabar callejeros, resaltando al modo de Picasso en su etapa rosa, el aspecto marginal y deprimente del tema.

Así pues, inserto en el contexto de una feria, *El Cirquero* de Orozco Romero se integra de manera conceptual a la algarabía y al abigarramiento, al discurrir lúdico, así como al afluente de esparcimiento y comunión social que envuelve una festividad de estas características —si bien el estrecho encuadre pictórico y la indiferente audiencia no revelan deleite alguno—. El establecimiento de ferias con motivo de las celebraciones en honor al santo titular de los distintos barrios en las ciudades, o de la figura sacra patronal de determinada localidad; es una costumbre arraigada en el pueblo mexicano. Los festejos revestidos de interés político también eran con frecuencia acompañados por el entorno pintoresco y agitado de la feria, donde además de los distintivos juegos mecánicos, no podía

faltar el comercio de alimentos, la quema de cohetes y la lotería de cartones, pasatiempo extendido en la década de los veinte y principios de los treinta.<sup>131</sup>

Sin importar si las causas de la instalación de la feria respondían al calendario civil o eclesiástico; o simplemente al arribo de un circo de la envergadura del Beas Modelo a la población, los rutinarios quehaceres cotidianos eran quebrantados en favor del escape a una temporalidad y circunstancias fuera de lo ordinario. Como fiesta de carácter público, la feria conserva afinidades con el carnaval medieval, el cual de acuerdo con Mijail Bajtin "...está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego".<sup>132</sup> De forma inexorable, los asistentes a la feria convierten la experiencia en un acto vivencial, pues es imposible no participar del regodeo, en virtud de la inexistencia de fronteras espaciales.<sup>133</sup> "En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad".<sup>134</sup>

Al interior del microcosmos quimérico y de fantasía que representa el medio circense, es permitida la ruptura con los códigos de conducta sociales habituales, así como con los patrones de normalidad corporal y de indumentaria. La atmósfera creada por los disfraces del payaso, la extravagancia de los números de trapezistas, funámbulos, contorsionistas y domadores; y sin ir más lejos, las atracciones feriales mecánicas, amén de la rareza física de los fenómenos albergados en las carpas de exhibición del Circo Beas, entroncan y devienen de la

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, 152.

<sup>132</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 12.

<sup>133</sup> *Ibidem*, 13.

<sup>134</sup> *Idem*

estructura simbólica carnavalesca.<sup>135</sup> “El carnaval medieval, como representación vertiginosa pero acotada en el espacio y el tiempo, se prolonga en las ferias callejeras, en la exhibición festiva de atrocidades, en el circo”.<sup>136</sup>

En consecuencia, la bulliciosa recreación expresada en los ámbitos del circo, la feria, y el carnaval, es convocada en la composición plástica de Carlos Orozco Romero, móvil de la presente investigación. En 1929, cuando *El Acróbata* fue pintado, la empresa de Francisco Beas era la más sobresaliente en su línea. Ningún otro circo mexicano contaba con tal cantidad de atracciones colocadas en el mismo sitio. Por ende, es razonable suponer que el Circo Carnaval Beas Modelo, pudiese servir de incentivo en la imagen mental de circo-feria llevada por el autor jalisciense a la dimensión pictórica; referente complementado a través de la cultura visual sobre la materia, ya fuese vivencial o expresada en algún medio gráfico como la pintura o la fotografía.

---

<sup>135</sup> No por azar, hacia 1925 tuvo lugar el cambio de denominación del espectáculo a “Circo Carnaval Beas Modelo”.

<sup>136</sup> Armando Bartra, “Los otros”, *Luna Córnea*, no.30 (2005): 62 y 63.

## Consideraciones finales

El circo, espectáculo destinado a la recreación de un público integrado en gran medida por niños, es la plataforma diseñada para la manifestación de los límites de posibilidad de habilidad y destreza del individuo. Escenificación de lo excesivo y extraordinario, la actividad circense es diáfana y sincera como la inocencia en la mirada y el pensamiento infantiles. El atractivo principal de esta disciplina interpretativa consiste en la apertura a otra realidad, en la cual el orden asignado por la naturaleza es confrontado y subvertido. Al propiciarse la experiencia jocosa con lo sorprendente, las ideas convencionales son transgredidas, el mundo se torna en una versión extraña y absurda de sí mismo. Por tanto, la representación plástica del arte de la maroma entrañará de manera perenne resonancias de "...la ponderación de lo maravilloso, del salto imaginativo que logra rebasar los cercos de la realidad y que colinda con las infinitas posibilidades de la experiencia onírica".<sup>137</sup>

De tal suerte, en *El Acróbata*, Carlos Orozco Romero responde a las emanaciones intuitivas del circo, haciendo uso de una solución ingenua y espontánea de la técnica pictórica. La aspereza en las pinceladas y en las formas se halla en correspondencia con la cotidianidad y sencillez del asunto plasmado. Desde una posición estética cosmopolita y universal, vinculada con el ideario cultural difundido en las páginas de la revista *Contemporáneos*, el jalisciense pretendió representar el arte puro, de índole más subjetiva y personal, no

---

<sup>137</sup> (Fausto Ramírez 1999, 330).



comprometido íntimamente con las ideas sociales y reivindicativas difundidas por el muralismo.

El estilo de vida de la gente dedicada a las suertes acrobáticas o a amaestrar animales salvajes, trasladando su espectáculo de localidad en localidad, es el ambiente elegido por el pintor para discurrir de modo crítico —si bien no a ultranza— sobre el tradicionalismo de las costumbres rurales en contraposición con la transformación acelerada que el orden técnico planteado por la modernidad demanda. Los asistentes al número de contorsionismo, de apariencia guiñolesca y carentes de hálito vital, manifiestan la despersonalización y alienación sufridas a consecuencia de la existencia industrializada.

El desarrollo de la presente investigación, suscitada a partir de *El Cirquero*, evidenció los criterios plásticos e ideológicos que llevaron al tratamiento formal planteado por Orozco Romero en el lienzo, mismos que explican en términos generales las características de las primeras composiciones del autor, durante el periodo de transición de caricaturista a pintor, es decir, de finales de la década de los veinte y principios del siguiente decenio. Igualmente, el tema del cuadro nos condujo a emprender un recorrido a través de obras que captan la esencia de la disciplina circense, sin seguir con precisión un orden cronológico.

Pero el pequeño cuadro realizado en 1929, encierra además la noción de festividad popular, pues conjuga los territorios del circo y la feria. Así pues, es evocado en sus trazos el carnaval medieval y las relaciones performáticas que se entretajan en el espacio público ocupado por numerosas personas en desplazamiento continuo de acuerdo a las condicionantes de espacio y tiempo. Por consiguiente la virtual imagen mutable del saltimbanqui representada en el

lienzo, encuentra su expansión y culminación en el concepto performático de la feria.

## Bibliografía

- Arreola, Juan José y Scheffler, Lilian. *México ¿Quieres tomarte una foto conmigo? Cien años de consumo*, México, D.F: Procuraduría Federal del Consumidor-Editorial Gustavo Casasola, 1996.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Carlos Mérida: Color y forma*. México, D.F: CONACULTA-Era, 1992.
- Charlot, Jean, *Los Pequeños grabadores en madera*, Guadalajara, Jal: 1925.
- Cordero, Karen. *Construyendo Tamayo 1922-1937*, México, D.F: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2013.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. *Homenaje a Carlos Orozco Romero*. México, D.F: Museo de Arte Moderno, 1968.
- Crow, Thomas. *La inteligencia del arte*. México, D.F: FCE-UNAM-IIE, 2008.
- Cruz, Dafne, et al. *Guía del Museo Nacional de Arte*. México, D.F: Offset Rebosán, 2006.
- Debrouse, Olivier. “París-Montparnasse: Rivera en la batalla del cubismo”, en *Homenaje a los artistas de Montparnasse, los contemporáneos de Diego Rivera*. México, D.F: Museo Dolores Olmedo, 1998.
- Favela, Ramón. *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984.

- Ferlier, Ophélie. “Desnudos heroicos”, en *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. México, D.F: CONACULTA-INBA, 2014.
- Fernández, Justino. *Orozco: Forma e Idea*, México, D.F: Porrúa, 1956.
- Gascón Mercado, Julián. *El Payaso Mexicano*. México, D.F: Editorial Diana, 1975.
- González Mello, Renato. *La Máquina de Pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México, D.F: IIE-UNAM, 2008.
- \_\_\_\_\_. “La victoria impía. Edmundo O’Gorman y José Clemente Orozco”, en *El Arte en México: autores, temas, problemas*. México, D.F: CONACULTA, 2001.
- Gilly, Gustavo. *La Revolución interrumpida*. México, D.F: Ediciones Era, 2000.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Hiriart, Hugo. *Circo callejero*. México, D.F: Ediciones Era-CONACULTA, 2002.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en literatura y pintura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Krauze, Enrique. *Entre el ángel y el fierro. Francisco Villa*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, Serie Biografía del Poder número 4,1987.

- Leal, Juan Felipe. *Anales del cine en México, 1895-1911*. México, D.F: Juan Pablos Editor, S.A.-Voyeur, Tercera parte. El circo y el cinematógrafo, 2009.
- López Meza, Tonalli. *Ultra-corpus. El cuerpo fragmentado en el cine de la nueva carne*. Tesis de licenciatura en Antropología Social, ENAH, 2009.
- Lozano, Luis-Martín. *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones*. México, D.F: INBA, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Sobre la moderna pintura mexicana: María Izquierdo”, en *María Izquierdo, 1902-1955*. Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Diego Rivera y el cubismo. Memoria y vanguardia*. México D.F: CONACULTA-Equilibrista, 2004.
- María y Campos, Armando de. *Los payasos, poetas del pueblo: El circo en México*. México D.F: Ediciones Botas, 1939.
- Mauclair, Dominique. *Historia del circo: viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida: Milenio, 2003.
- Mendoza, Cristina. *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*. México, D.F: CENIDIAP-INBA, 1990.
- Michaud, Yves. “Cuerpo mecanizado, cuerpo desfigurado, cuerpo bello”, en *Historia del cuerpo. El siglo XX*, España: Taurus, t. III, 2006.
- Nelken, Margarita. *Carlos Orozco Romero*. México D.F: Ediciones Mexicanas, 1951.
- Orozco Valladares, Clemente. *José Clemente Orozco: Graphic work*, Austin: University of Texas Press, 2004.

- Pérez Gavilán, Ana Isabel, et al. *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. México, D.F: CONACULTA-INBA, 1991.
- Ramírez, Fausto, et al. “Los saldos de la modernidad y de la revolución” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México D.F: Fomento Cultural Banamex, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, D.F: UNAM-IIE, 2008.
- Revollo, Julio. *La fabulosa historia del circo en México*. México, D.F: Escenología, 2003.
- Rosas, Alejandro. *200 años del espectáculo. Ciudad de México*. México, D.F: Trilce Ediciones, 2011.
- Ruiz Santoyo, Rosalía. 1932-1935. *La Escuela de Danza en México y el método Dalcroze*. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2006.
- Sánchez, Alicia, et al., *Homenaje nacional a Carlos Mérida 1891-1984. Americanismo y abstracción*. México, D.F: INBA, 1992.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Tavira, Luis de. *Interpretar es crear*. México, D.F: Paso de Gato, 2007.
- Zavala, Adriana. *Un arte nuevo: El aporte de María Izquierdo*. México, D.F: UNAM, 2008.
- \_\_\_\_\_. et al. *Tamayo reinterpretado*. Santa Bárbara, California: Santa Barbara Museum of Art, 2007.
- Zuno, José Guadalupe. *Reminiscencias de una vida*. Guadalajara: Biblioteca de autores jaliscienses modernos, t. I, II y III, 1958.

- \_\_\_\_\_ . *Reminiscencias de una vida*. Guadalajara: R. Rodríguez Lomeli, t. I, II y III, 1971.

## Hemerografía

s/a, "Carlos Orozco, Caricaturista", *Revista de Revistas*, 6 de enero, 1929.

s/a, "Exposición de un fauve mexicano", *Gráfico*, 10 de marzo, 1930, 2.

s/a, "Nota bibliográfica. Los pequeños grabadores en Madera", *Excélsior*, 1925.

Armando Bartra, "Los otros", *Luna Córnea*, no.30 (2005): 48-76

Alberto Beltrán, "Perfiles de México. Carlos Orozco Romero", *El Día*, 6 de enero, 1979.

Anita Brenner, "Carlos Orozco como retratista", *Forma. Revista de Artes Plásticas*, no. 3, 1927, 4-5.

Carlos Mérida, "Exposición", *El Nacional*, secc. Sociales, 8 de marzo, 1930, 6.

Alfonso Morales, "Introducción a La lona rota. Circo Aztlán", *Luna Córnea*, no. 29 (2005): 293.

Gastón Roger, "La perspectiva diaria. Payasos, ecuyeres y barristas", *El Mundo*, 9 de junio, 1923, 3.

Guillermina Sánchez y Arturo Camacho, "El Centro Bohemio", *ARM*, 13 de octubre, 1996, 6-7.

Robert Storr, "Disparidades y deformaciones", *Luna Córnea*, no.30 (2005): 161-173.

Varios, "Breve historia ilustrada del circo en México" en *Luna Córnea*, no. 29 (2005).140-269.

Esperanza Zetina, "Homenaje a Carlos Orozco Romero", *El Sol de México*, México, D.F., 31 de agosto, 1968.

### Archivos

- Archivo José Guadalupe Zuno, dependiente de la Universidad de Guadalajara
- Hemeroteca Histórica de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco

### Lista de Obra

1. Carlos Orozco Romero, *El Acróbata*, 1929, óleo sobre tela, 45.5x36 cm, Museo Nacional de Arte.
2. Carlos Orozco Romero, *Cabeza de mujer*, 1929, óleo sobre cartón, 40x40 cm, Col. particular.
3. Carlos Orozco Romero, *Cabeza de mujer*, 1932, acuarela sobre papel, 26.5x22 cm, Col. INBA.
4. Carlos Orozco Romero, *Naturaleza Muerta*, 1932, óleo sobre tela, 51x41 cm, Col. Blaisten.
5. Diego Rivera, *Retrato de Adolfo Best Maugard*, 1913, óleo sobre tela, 227.5x161.5 cm, Col. INBA.
6. Franz Marc, *Toro Rojo*, 1912, óleo sobre tela.
7. August Macke, *Equilibristas*, 1910, óleo sobre tela.
8. Kees Van Dongen, *La Acróbata*, 1909, óleo sobre tela.
9. Kees Van Dongen, *La Contorsionista*, 1907, óleo sobre tela.
10. Sóstenes Ortega, *Los Saltimbanquis*, 1910, óleo sobre tela, Fomento Cultural Banamex.



11. María Izquierdo, *La Artista ecuestre*, 1932, acuarela sobre papel, Archer M. Hungtinton Art Gallery, The University of Texas at Austin.
12. María Izquierdo, *La equilibrista*, 1932, acuarela sobre papel, Col. INBA
13. Carlos Orozco Romero, *Los peregrinos*, 1931, gouache sobre papel, Col. Blaisten.
14. Rufino Tamayo, *El Circo*, 1938, óleo sobre tela, 44.8x60 cm, Col. Jake y Todd Figi, La Jolla, California.
15. Carlos Mérida, *Mujeres Durmiendo*, 1929, óleo sobre tela.
16. Carlos Mérida, *Paisaje*, 1929, óleo sobre tela.
17. Carlos Mérida, *Fuga*, 1929, óleo sobre tela.
18. Carlos Orozco Romero, *Los Bailarines*, 1932, gouache sobre papel, 52x49 cm, Col. Galería Windsor.
19. José Clemente Orozco, *Acróbatas* (primera versión), 1944, Aguafuerte, 22.6x17.2 cm, Col. familia Orozco Valladares.
20. José Clemente Orozco, *Acróbatas*, 1944, Aguafuerte y aguatinta, 22.1x17.1 cm, Col. familia Orozco Valladares.
21. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Salvajes*, 1945, dibujo a tinta.
22. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Doce pequeños torsos*, 1945, dibujo a tinta.
23. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *El diablo*, 1945, dibujo a tinta.
24. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Estudios de figura*, 1945, dibujo a tinta.
25. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Exhibición de equilibrio*, 1945, dibujo a tinta.
26. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Giro*, 1945, dibujo a tinta.
27. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *Mujer desarticulada*, 1945, dibujo a tinta.
28. José Clemente Orozco, Serie de la Verdad, *La verdad. Doxa*, 1945, dibujo a tinta.
29. Raúl Anguiano, *Los cirqueros*, 1941, óleo sobre tela