

Juegos de Basalto.

De la integración plástica y su resistencia en el Estadio Universitario.



Daniel Vargas Parra.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

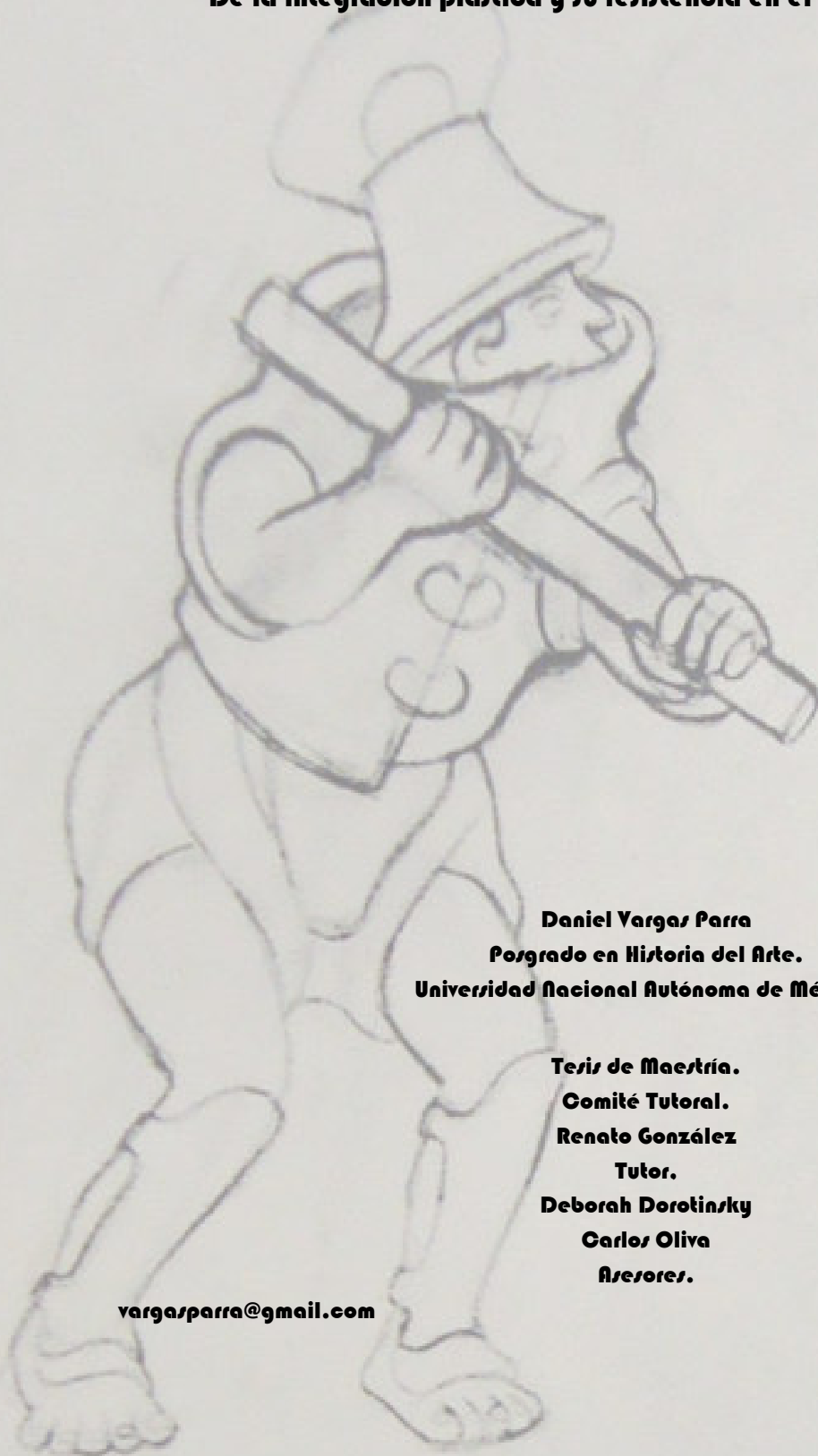
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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.

Juegos de Basalto.

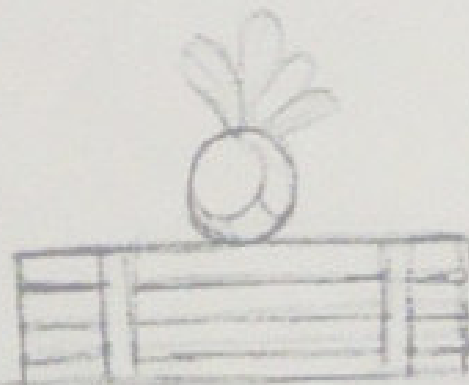
De la integración plástica y su resistencia en el Estadio Universitario.



Daniel Vargas Parra
Posgrado en Historia del Arte.
Universidad Nacional Autónoma de México.

Tesis de Maestría.
Comité Tutoral.
Renato González
Tutor.
Deborah Dorotinsky
Carlos Oliva
Asesores.

vargasparra@gmail.com



*PARA LEONARDO...
IN BOCCA AL LUPO!...CRIPI IL LUPO*

Algunos dioses y mortales han visitado el mundo de las sombras y encontrado el camino de regreso. Sin embargo, los habitantes de los infiernos saben que quien come del fruto de su reino queda presa de su hechizo para siempre.

THOMAS MANN

CONDAMNO TE AD VITAE DIABOLI VITAE.

NIETZSCHE

ÍNDICE.

AGRADECIMIENTOS.	6
INTRODUCCIÓN.	8
1. LA OBRA.	
BOCETO. HISTORIA DEL DEPORTE EN MÉXICO.	11
➤ EL MEJOR TRABAJO DE MI CARRERA.	16
2. DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA Y LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA.	
➤ LAS CUITAS DE LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA.	20
➤ EL ESTADIO UNIVERSITARIO: SÍNTESIS DE HETEROGÉNEOS.	28
➤ CAJAS DE ZAPATOS SOBRE PAJILLOS.	31
3. EL PROYECTO DE RIVERA.	
➤ CONFERENCIAS SOBRE ARQUITECTURA.	35
➤ UN GIRO COPERNICANO.	40
4. EL JUEGO DE PELOTA	
➤ ENTREVISTA CON CARDONA.	46
➤ LA CÁMARA DE TEPANTITLA.	49
➤ LOS BEISBOLISTAS.	53
➤ LA MUSEOGRAFÍA. ESCENAS Y TRIBUTOS.	56
5. EXTRA INNINGS.	
➤ LA ARQUEOLOGÍA DEL PRESENTE.	59
➤ CONCLUSIÓN.	68

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco por sus consejos, paciencia, apoyo moral y académico a mi tutor Renato González Mello, sin sus enseñanzas y retos jamás hubiera realizado este posgrado. A Natalia de la Rosa le debo no solo enojos, risas y buenos momentos durante la maestría y otros proyectos sino cierta complicidad por nuestras obsesiones compartidas. Un agradecimiento especial por su amistad, cariño y guía a mi maestra Deborah Dorotinsky. A mi amiga Susana Pliego por sus consejos y ayuda. En este mismo sentido estoy en deuda con Luiz Martins por hacerme ver cosas en los modelos de representación que no había logrado reconocer, tal vez por efecto de la cachaza. Gracias a Teresa Uriarte, Carlos Oliva y Cristóbal Andrés Jácome por su lectura y sugerencias para la elaboración de este texto. Así como los comentarios, críticas y aperitivos garnacheros de la llamada “Logia del Tamal”: Itzel Rodríguez, Sandra Rozental, Mariana Botey, Citlali López, Berta Aguilar, Linda Atach y Estaban King.

De igual manera a quienes aportaron fraternidad y aliento durante el proceso. Mis amigos Montse, Monserrat, Eliana, Ariadna, Valentina, Alberto, Luis y particularmente a Malena, Ana y Juan por su compañía y escucha en los días magros. Mis maestros Nora Matamoros, Mariann González, Fausto Ramírez, Blanca Gutiérrez, Marcelo Ruiz, Claudia Agostoni y Rubens Machado. A la banda milenaria, encabezada por el buen Juan, por dejarme expresar mis aptitudes como escritor. A los compañeros de la maestría Yessica, Jaime, Natalia, Manolo y Mayra. A Tely Duarte por el apoyo al final del trance de titulación. Mi gratitud para con Brígida Pliego, Teresita Rojas y Héctor Ferrer por el tiempo que destinaron para dar seguimiento a mis trámites en la coordinación del posgrado. Debo también agradecer la gentileza de Lourdes López y Lourdes Urrutia del Instituto Italiano de Cultura para lograr la certificación del idioma en tiempo y forma.

A la Arq. Maru y a la Dra. Lourdes del archivo de la Facultad de Arquitectura y a Rodrigo y Gerardo en el acervo del CENIDIAP, sin su apoyo no hubiera llegado a buen término mi investigación. Al personal del AGN que me permitió avanzar con fondos aun en catalogación. Debo el favor de sus atenciones al personal del Anahuacalli; Carolina, Alma, David, Ernesto, Karina y Nancy. De igual manera a los colaboradores de las bibliotecas

Samuel Ramos, Biblioteca Central, Justino Fernández, Biblioteca y Hemeroteca Nacionales. Finalmente a la Fundación Diego Rivera y al Fideicomiso de Museos Diego Rivera y Frida Kahlo del Banco de México por facilitarme las condiciones de consulta y uso de algunos de los documentos de sus archivos. En este sentido expreso mi gratitud a Hilda Trujillo, Diego López y especialmente a la Dra. Guadalupe Rivera por darme la oportunidad de acercarme a su archivo y hacerme comentarios valiosos respecto de los últimos años de su padre.

Durante las clases, investigación, redacción y otras talachas del oficio recibí el apoyo incondicional de mis primos, cuñados y suegros; Yivi, Jacqueline, Malena, Hugo, Crisell, Berta y Cato, aprecio cada muestra de solidaridad que tuvieron con mi proyecto y mi hijo. Un agradecimiento especial a mi madre y hermana quienes, a pesar de las enfermedades, estuvieron conmigo en el periplo; espero este esfuerzo esté a la altura de su sacrificio. Por último, y en el comienzo de todo, reconozco la deuda con mi esposa e hijo. Primero a mi colega y tenaz crítica, Liliana Carachure, quien soportó, desde antes de ver esta tesis materializarse en texto, el lento despertar de mis neurosis bibliofílicas y existenciarías. Esta tesis y su proceso fueron el reflejo de nuestras discrepancias. Sé que lo que representa este manojito de conceptos no cura en nada lo mucho que dejamos pasar por él. Quizá llegue el día en que esas carencias encuentren un sentido. Después ofrezco disculpas a Leonardo, quien en su momento comprenderá el por qué de mis ausencias y distracciones. Sin su cálido abrazo y tiernas palabras durante momentos duros jamás hubiera alcanzado el carácter necesario para darle fin a esta etapa de mi vida. Le doy gracias por aquellas fugas vertiginosas al interior de las frenes de nuestro Leviatán naranja. A él, mi Leo, están dedicadas estas páginas y sus consecuencias.

Ciudad Universitaria 2009.

Juegos de Basalto.

De la integración plástica y su resistencia en el Estadio Universitario.

¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?
Goethe.

Introducción.

Cuando Diego Rivera se encuentra realizando los trabajos para el Estadio Universitario califica su obra como lo mejor que había hecho hasta el momento en su carrera. Rivera tenía 68 años y se encontraba bajo tratamiento médico contra el cáncer.¹ Aun así, personalmente subió a los andamios y trepó por la roca volcánica que revestía el inmueble. Cuenta Rina Lazo, su ayudante en este y otros murales, que el maestro dirigía la obra mediante un altavoz del cual la mayoría del tiempo surgían palabras altisonantes por la desesperación del pintor ante algún mal entendido en la ejecución.² Y es que el mural comprendía un reto extra para el ego de un megalómano como Diego. Para este ejercicio, el muralista decide poner en ejecución una técnica recientemente probada: el mosaico de piedras naturales. Según él la aplicación de este material haría resistente a la intemperie su trabajo. Además, bajo una exploración de los volúmenes, Rivera decide realizar su mural en esculto-pinturas con la intención de “integrar plásticamente” su trabajo a la arquitectura del

1 Gladys March. *Diego Rivera. Mi arte, mi vida*. México. Editorial Herrero. 1963. pp 217ss.

2 R. Lazo. “Gloriosa victoria, contenidos e historia de su realización”. Conferencia en Palacio de Bellas Artes. 24 de Octubre de 2007. Ciudad de México.

Estadio. La idea era rodear todo el exterior del edificio, 14,000 metros cuadrados en total. Mas los trabajos se vieron llenos de contratiempos, se efectuaron en un clima de tensión y fueron ampliamente criticados en su momento. Al grado de que nunca se pudieron concluir. Mario Pani y Enrique Del Moral, arquitectos a cargo del plan general de Ciudad Universitaria, reseñan que fue por problemas de salud que el pintor suspendió la obra. Rivera murió y su mural se quedó inconcluso. Le sobrevivió a la idea original el talud central del Estadio Olímpico, que hoy conserva como emblema característico, y el proyecto esbozado por el pintor.

Lo que propongo es especular sobre las causas de la suspensión del mural sobre dos hipótesis: la temática, técnica y composición y los factores políticos y administrativos del contexto. Así, ante la necesidad de rendir cuentas de la intención de la obra por parte de su autor, nos vemos obligados a tomar como referente de la obra al proyecto: los dibujos del boceto conservado en el archivo del arquitecto del estadio Augusto Pérez Palacios. Al respecto he decidido trazar una vía de acceso al objeto que nos permita reflexionar sobre lo que está de algún modo documentado en imágenes y textos. Se trata de una revisión iconográfica sobre el uso del juego de pelota de este boceto. Partiendo de este ejercicio se pueden comprender las características de la obra en su dimensión simbólica y en su complejidad material.

Este trabajo se divide en cinco secciones. El análisis comienza con la descripción de la obra. Ahí se describe el boceto y se atiende al expediente del proceso administrativo por el cual Rivera no puede concluir su mural. La segunda sección da cuentas de los problemas teóricos sobre los cuales se intentó rendir cuentas del concepto de la integración plástica cuando se construyó la Ciudad Universitaria. En seguida, en la tercera parte, se puntualiza una breve historia de la construcción del Estadio así como su recepción en el ámbito

internacional. En la cuarta sección se atiende a las fuentes arqueológicas de Rivera para consolidar su lectura del juego de pelota, ahí se toma nota de las experiencias del pintor como coleccionista. Al final se realiza una reflexión a partir de los presupuestos de la teoría del arte de Aby Warburg.

Es importante decir que las raíces filosóficas de esta tesis se encuentran en la lectura sobre la noción de la mimesis que puntualmente ha reseñado el filósofo Paul Ricoeur en su brillante obra *Tiempo y Narración*. Advierto, además, que las conceptualizaciones que hago sobre el pathosformeln warburgiano están ancladas a una particular lectura de la estética del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Al respecto se remite a la versión de Carlo Ginzburg y Ernest Gombrich sobre la metodología de Warburg y sus seguidores. De igual manera, cuando se analiza la lectura de uno de los arquitectos sobre la noción kantiana “giro copernicano” se hace con apego a los apuntes teóricos sobre la distribución arquitectónica, no siguiendo las implicaciones epistémicas concretas que demanda el estudio trascendental de Immanuel Kant.

Una última advertencia es sobre el trabajo de archivo que realicé para esta investigación pues se llevó a cabo en acervos que aun se encuentran en etapa de clasificación. Por esto es que las referencias a la localización de documentos son aun inexactas y se calcula que sean modificadas de sus categorías actuales. En todo caso se remite no a un número específico de clasificación sino al nombre preciso del expediente.

I. la obra.

Boceto. Historia del Deporte en México.

Rivera diseña un boceto para trabajar el estadio apoyado en lo que le parece el principio elemental de su construcción: ser un edificio pensado para la práctica del deporte. Así

Rivera señala en una serie de conferencias dictadas en 1954 sobre Ciudad Universitaria:

Y me dirán ustedes: ¿Y la cuestión de clase? Pues bien, un frontón es un edificio fundamentalmente popular y fundamentalmente democrático; es un recinto abierto para que todo el mundo vaya y juegue pelota. ¿Qué es el estadio? Es el lugar de reunión de todo el estudiantado, de toda la juventud, perteneciente a todas las clases sociales, para contender en habilidad y fuerza, para superarse los unos a los otros en su desarrollo social. Por eso los frontones y por eso el estadio tienen ese carácter sin que lo supieran; no sé si Arai lo sabría, Arai además de ser un gran arquitecto es un filósofo. Ignoro -no hemos hablado de eso- si él tuvo ese punto de vista, pero sé perfectamente que no lo tuvo el arquitecto del estadio.¹

Por esto Rivera decidió atender la responsabilidad que le encomendaba una obra semejante al Estadio Universitario y proyectó la historia del deporte en México. De este trabajo sólo da testimonio el boceto y lo que finalmente pudo realizarse de él.² El talud terminado representa al escudo de la universidad (fig. 1). Aparece un niño con una paloma en sus manos mientras su madre y su padre desnudos le acompañan en cada costado. La apariencia racial sugiere una escena de mestizaje pues mientras la madre asemeja a una mujer indígena de tez oscura, el padre da muestras del tipo caucásico de piel clara. El hijo claramente evidencia una mezcla pues sus rasgos delatan facciones de uno y otro progenitor

¹ R. López Rangel. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México. SEP. 1986. P. 122

² Para realizar los bocetos y ejecutar el pequeño fragmento que se conserva, Rivera insistió en que el arquitecto Luis G. Serrano le asistiera en el diseño. Serrano, como especialista de la perspectiva curvilínea, contribuyó al ajuste de los dibujos a las formas hiperbólicas del inmueble. Además, de colaborar en la adecuación de las formas escultóricas para lograr un efecto dinámico. El mismo Rivera hace un par de referencias al maestro Serrano en sus textos y biografías. Serrano publicó un manual de perspectiva en 1934 llamado *La perspectiva curvilínea* ilustrado por el Dr. Atl y que el mismo Rivera reseña en *Hoy*. Ahí Rivera califica a Serrano como el creador de la perspectiva de la revolución. He realizado un análisis de la relación entre ambos personajes en un ensayo titulado *Panopticon, la curva de lo real*. Seminario de Arte Moderno siglo XX. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2008.

y un tono de piel mestizo. Detrás de él, un águila y un cóndor abren sus alas, enmarcando la escena. Dos pumas en posición de ataque decoran los accesos principales. A los lados un par de atletas, hombre y mujer vestidos de blanco, encienden el fuego olímpico sobre una antorcha, una de cada extremo de la familia al centro. Debajo de la escena, un par de serpientes emplumadas se encuentran frente a frente, recordando la mitología prehispánica, mientras unos cactus y mazorcas, que acentúan el encuentro, remiten de igual manera a la territorialidad prehispánica. Esto es lo único que se conserva del proyecto total de revestimiento. Una sección de diez en las que Rivera proponía su lectura sobre el origen y destino del deporte mexicano.

Sin embargo, para dilucidar la composición completa contamos con el boceto original y una serie de referencias publicadas en la prensa posteriormente. El boceto consta de dos enormes pliegos de papel.³ Uno que describe el talud frontal, la valva que da la cara a la rectoría. (fig. 2) Y otro que describe el talud trasero, la valva posterior (fig. 3). Para el primero, Rivera describe la historia del deporte moderno. A simple vista podemos distinguir dos grandes secciones que chocan en el centro de la composición, en el talud que sí se realizó. Quiero remarcar que la narrativa del dibujo en esta valva inicia, tanto a la derecha como a la izquierda, con una lucha, en cada extremo, entre un esqueleto y un personaje que empuña en la mano derecha lo que parece un cuchillo de pedernal. En la parte izquierda el pintor representa un hombre que salta en una carrera de obstáculos. Rivera se interesa por realizar una eficaz representación del movimiento. Así, secuencialmente, es decir en una especie de fotografía cuadro por cuadro, el atleta se vuelve

³ Siqueiros afirma que Rivera creó unos bocetos de tamaño natural para compensar las desproporciones de la inclinación en el talud pero no los he visto. En el Archivo de Augusto Pérez Palacios tienen un boceto a escala. Para esta investigación me apoyé en las reproducciones del libro de Pérez Palacios sobre el estadio y del texto *Diego Rivera Arquitecto*. Algunas observaciones de la prensa fueron de utilidad también.

también un receptor de futbol americano. El movimiento se detiene cuando enciende una antorcha olímpica. Se podría decir que está tomando como referente las famosas fotografías de Eadweard Muybridge, tomadas en el siglo XIX, del atleta corriendo y saltando.⁴ Debajo, hay dos grupos de personas, uno de ellos parece conformarse por médicos, el otro de gente del pueblo como estudiantes, obreros y niños. El boceto aquí es poco claro, es difícil especular respecto de lo que sucede. Sin embargo, se puede precisar un par de sujetos que dialogan con los demás, al encuentro entre ambos bloques de personas, mientras se toman la mano, al fondo se ven los aros olímpicos. En la sección de la derecha, una mujer ensaya un salto de longitud en el mismo sistema cinemático del anterior: fotografía cuadro por cuadro. Lo que reproduce el efecto de secuencialidad cuando la mujer se integra a un juego de basquetbol. De igual manera su acción se detiene cuando prende fuego a la llama olímpica. Debajo un grupo personas miran un plano que les muestra un arquitecto y un hombre con túnica. Al costado del grupo, tres personajes, un campesino, un militar y un obrero se toman las manos frente a una pantalla colocada sobre una pequeña pirámide prehispánica en la cual aparece el escudo nacional. Sobre esta imagen se notan tres corazones humanos.

En la valva posterior, se recurre al mismo sistema: dos alas que recorren hacia el centro donde colisionan su significado. Este lado se encuentra dedicado al juego y danzas prehispánicas. La de la izquierda muestra un grupo de danzantes y músicos. Debajo es tomado un prisionero y al costado un grupo de cazadores amenazan con flechas y lanzas.

Enseguida, casi al centro, aparecen unos jugadores de pelota *Ulama*, en el que se golpea la

⁴ Sobre este punto Rivera teoriza la función del ojo. Aunque no remite a los experimentos de Eadweard Muybridge en sus textos es evidente que los refiere para diseñar su idea del movimiento y la percepción del ojo. Para él es esta habilidad de percibir la cinemática cuadro a cuadro, una función arcaica del sistema nervioso humano. Según él esta manera de representar el movimiento se encuentra conectada con el instinto de caza representado en las pinturas de Altamira y la Dordoña. Al final de este ensayo se vuelve sobre el tema de la representación del movimiento y las sociedades primitivas.

bola con las caderas. Debajo otros guerreros luchan y toman prisioneros. En el ala derecha, en el extremo, un grupo de danzantes se toman de los brazos. Otros músicos tocan tambores y flautines. Ya junto al centro, un extraño grupo de supuestos jugadores de pelota emulan una especie de beisbol, con bateador, lanzador y cácher. En la sección central, un guerrero ofrenda un corazón a Quetzalcóatl que mira y habla con una mujer en el costado contrario. Ella le ofrenda una vasija mientras carga un niño que mira una paloma volar. También, abajo, dos pumas sedentes decoran los accesos principales. En fin, éste es el proyecto que se iba a realizar.

La obra se ejecutaría en una técnica diferente a lo realizado antes por Rivera. A decir de O'Gorman, ambos se encontraban experimentando con un mosaico realizado con piedras naturales durante el colado de la loza. Estas observaciones fueron posibles en los techos del Anahuacalli. Superficies planas con dimensiones controladas.⁵ Así mientras O'Gorman simplemente trasladó el ejercicio a los muros de la Biblioteca Central, Rivera dio el siguiente paso en la técnica: las esculto-pinturas. Rivera quiso hacer de los trabajos en el estadio la oportunidad para ensayar sus teorías sobre la integración plástica. Con esto, siguiendo las ideas del pintor al respecto,⁶ las piedras de colores armonizarían con la roca que reviste el edificio, los volúmenes, por su parte, remarcarían las raíces prehispánicas de la arquitectura. Con todo, como lo defendía en su momento, la integración plástica de este edificio sería lo mejor que había hecho en su vida. Además Rivera recibió buenos comentarios de la crítica internacional. A decir del mismo Rivera,⁷ Frank Lloyd Wrigth fue

5 Página de la Biblioteca Central. Murales: <http://bc.unam.mx/>.

⁶ El argumento general de esto se encuentra en D. Rivera. "Ciudad Universitaria" Conferencia dictada en las aulas de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. 1952. Archivo CENIDIAP. En las páginas siguientes se aborda el tema.

⁷ *Idem*

uno de sus principales promotores durante su visita en 1952. Con este empuje a su trabajo se consolidó el plan de revestir toda la fachada con su mural sobre el deporte.

La idea general parece adecuarse a la lógica del estadio. Las polémicas representaciones políticas de Rivera en este caso se encuentran ausentes. Incluso se nota el esfuerzo del pintor por dejar predominio de la forma curvilínea de las valvas, acto significativo tratándose de un ejercicio de tales dimensiones. A pesar de esto, al mirar el proyecto, salta a la vista lo reducido que terminó el mural. Casi se logró completar la sección central de la valva frontal. El resto terminó en el olvido pues a la fecha poco, casi nada, se ha escrito al respecto. En un comentario en torno a la integración plástica, Juan O’Gorman declara, en 1954, que Rivera nunca dio por terminado el mural. ¿Qué ocurrió? Tanto O’Gorman, como Siqueiros, Eppens y Chávez Morado pudieron concluir sus trabajos murales.

Pani y Del Moral, dicen en su texto monográfico sobre Ciudad Universitaria que “El maestro no pudo terminar la obra por problemas de salud”.⁸ Es verdad que Rivera había estado enfermo durante esa época.⁹ Sin embargo, continuaba sus trabajos en el Anahuacalli en las mismas fechas que los arquitectos declaran que dejó la obra. Además en 1953 decora el vestíbulo del Centro Médico La Raza, luego en 1954 el Teatro de la Insurgentes. Hay fotografías de la prensa que testimonian cómo subía aún al andamio. Nada de decaimiento físico. Lo real es que Rivera llega a decir que su trabajo se vio interrumpido por problemas político-administrativos. Versión que discrepa por completo de lo sustentado en la historia oficial. No sería nuevo para el muralista que su obra se viera comprometida por una cuestión periférica relacionada con su ideología. Hay motivos suficientes para suponer que

⁸ E del Moral, M. Pani. *La construcción de la ciudad universitaria. Concepto programa y planeación arquitectónica*. México. UNAM. 1979. pp 85.ss

⁹ Se encontraba en tratamiento radiológico contra el cáncer. Así lo hace constar su última correspondencia con amigos. Ver. *Diego Rivera Obras. Tomo III. Correspondencia*. Reunida y presentada por Esther Acevedo. México. Colegio Nacional. 1999. *Supra* nota 1

efectivamente se trató más de una decisión política que del cáncer que mermaba al pintor en sus últimos años.

El mejor trabajo de mi carrera.

El 29 de septiembre de 1954, Diego Rivera escribe una carta al rector de la Universidad Nacional Autónoma de México Nabor Carrillo donde expone lo siguiente:

Me permito distraer de su atención con el asunto a que se refiere mi carta, cuya copia le remito adjunto, al señor Gerente de General de las obras de C.U., Arq. Francisco García Traversí (*sic*), por dos razones: primera, porque dicho asunto sobrepasa los límites del caso particular y alcanza lo altos intereses de la cultura nacional y los de los bienes del Estado, es decir, del pueblo; y segunda, porque, cómo manifesté a usted en una ocasión, en conversación privada, considero mi trabajo del Estadio lo que de mayor importancia plástica y mejor realización por lo que va de hecho, de mi carrera. Y en consecuencia, quiero hacer valer el derecho que creo me asiste a que me dé ocasión de concluir un proyecto que cuando se me encargó fue aprobado en su conjunto y ahora se pretende mutilar pretendiendo su continuación.¹⁰

Estas líneas fueron escritas dos años después de que Rivera comenzara a trabajar el mural que le fue encomendado en el Estadio Universitario de la Ciudad Universitaria. La carta a la que remite el fragmento anterior habla de una disputa entre el subgerente Gustavo García Traversí y el pintor por un conflicto económico. Uno de los colaboradores del pintor, el Sr. Arturo Arámbaru, no había recibido hasta la fecha de la citada misiva pago alguno por sus trabajos en la obra. Según lo dicho se le debían \$7, 696 para lo cual el Arq. García Traversí le sugiere “que si existen materiales sobrantes, el Sr. Arámbaru disponga de ellos para

¹⁰ Carta a Nabor Carrillo Flores. Expediente del mural de Ciudad Universitaria. Obra Mural. Archivo Diego Rivera. Fundación Diego Rivera. Agradezco a Natalia de la Rosa por recordarme la existencia de este expediente.

saldar su cuenta”¹¹. Luego de que Arámburu se lo hiciera saber al pintor, Rivera emprende la embestida contra García Traversí.¹²

En la visceral carta de respuesta al Subgerente, Rivera expone por qué este acto administrativo se convierte en un atentado contra su obra.¹³ Lo que interesa de la carta es la sentencia final...

Las personas que se han opuesto a la continuación de mi trabajo son, o los viejos profesionales que ya desde 1921 se oponían al movimiento de pintura monumental actual de México, cuya aceptación universal certificada por muchos trabajos ejecutados en el extranjero y toda una biblioteca monográfica sólo puede ser negada por unos cuantos, ciegos porque no quieren ver, sordos porque no quieren oír, pero buenos comerciantes que quieren seguir haciendo prevalecer la mercancía pseudo-plástica y pseudo-arquitectónica que perpetran; o sus descendientes tanto en habilidad para copiar, pobremente por cierto, modelos extranjeros en la fabricación de huacales de cemento armado, carros de ferrocarril de duela americana, porta-viandas y cajones de vidrio con manguetas de metal, como sus antepasados copiaban lamentablemente los estilos de Napoleón III de París, con una que otra desviación veneciana o neoclásica, aún más lamentable que las anteriores.¹⁴

Ni pensar que todo comenzó porque a uno de los subordinados de Rivera le negaron un pago. Más bien el incidente con García Traversí detonó la furia del pintor justamente porque a raíz de su sugerencia sobre el “material sobrante” se descubrió lo que parece que ya sólo Rivera desconocía: el trabajo mural del estadio había sido cancelado. De ahí que sea

11 Carta del Arq. García Traversí Subgerente General al Sr. Diego Rivera. Expediente del mural de Ciudad Universitaria. Obra Mural. Archivo Diego Rivera. Fundación Diego Rivera.

12 “Contrato para la decoración exterior del Estadio Olímpico” Expediente Mural de Ciudad Universitaria. Obra Mural. Archivo Diego Rivera. Fundación Diego Rivera.

¹³ Primero explica cómo la sugerencia de pagarle a Arámburu con material de la construcción no es posible. Dice que tal material tiene un costo aproximado de \$50,000, siendo \$7,696 la deuda. La segunda es que no existe tal *sobrante* pues el trabajo aun no está concluido “solo está hecha una mínima parte de él”. Tercera, ese material pertenece al pueblo de México pues se compró para la construcción de la universidad. Cuarta, una parte del material inventariado y utensilios es propiedad de él, puesto que “los pagué y nunca fui rembolsado de esos gastos”. Quinto, “no he retirado ni el material ni los útiles de trabajo pues no considero caducado mi derecho a la continuidad de mi trabajo, cuando las circunstancias económicas del Estado lo permitan”. Sexto, lo que lleva realizado ha sido aprobado por maestros de la arquitectura como Gropius y Wright. Rivera finaliza advirtiendo que la carta va con copia para el presidente de la República, el Rector, los Secretarios de Comunicaciones y Obras Públicas, de Hacienda y de Bienes Nacionales, así como a la prensa nacional.

14 Carta al Sr. Arq. Francisco García Traversí (*sic*) de Diego Rivera, 28 de Septiembre de 1954. Expediente mural de Ciudad Universitaria. Obra Mural. Archivo Diego Rivera. Fundación Diego Rivera.

“la obra más importante de su carrera” pues poniéndolo en esos términos el atentado es contra todo lo que Rivera representa en la historia del arte en México.

Lo relevante del expediente viene cuando Nabor Carrillo responde a Rivera. El 11 de octubre, el rector declara su íntegro apoyo aunque le recuerda que es la Gerencia General de Obras de Ciudad Universitaria quien está a cargo de vigilar la ejecución de éstas. En una palabra quien tiene el control de la situación es el mismo García Traversí, el Subgerente General. Hasta 1952, es Carlos Lazo el Gerente General de las Obras. Sin embargo tras su éxito para sacar adelante los trabajos de C.U. en poco tiempo, el presidente Ruiz Cortines lo nombra Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas.¹⁵ El que Rivera en muchas de sus críticas reivindicó el trabajo de Lazo al frente del conjunto es evidencia de la buena relación que existió entre ellos. Mas para 1954, Rivera enfrentaba un grupo de arquitectos totalmente adverso. Sin Lazo, el sector encabezado por Pani y Del Moral fue el encargado de terminar lo que restaba del conjunto. Y Rivera se había desgastado en una campaña contra su trabajo en la C.U.

La carta que escribe exhibiendo el desliz de García Traversí se encuentra llena de alusiones a los arquitectos de los edificios de las facultades de Humanidades, Comercio, Ciencias Químicas y Rectoría. Se dan en los mismo términos de las conferencias sobre “Ciudad Universitaria” que dictara Rivera casi en las mismas fechas en las que ocurre esto. Es demasiada coincidencia. El rencor es parte, claro está, de una lucha de egos y un tironeo en torno de las teorías sobre el estilo. Pero es innegable que hubo un momento en que al pintor

15 La fórmula utilizada para la decoración de la Biblioteca Central de CU se repitió en este conjunto, que rescataba una estructura inconclusa para albergar un hospital y se adaptó a la mencionada secretaría, en zonas administrativas; incluyó también un desarrollo habitacional para trabajadores de la misma secretaría. Lazo establece un equipo de trabajo afín en la experiencia anterior de CU; Raúl Cacho y Augusto Pérez Palacios son los arquitectos que permanecen en la terna con Lazo, a cargo de la obra de integración plástica, repiten Juan O’Gorman, José Chávez Morado y Rodrigo Arenas Betancourt, a éstos se les unen artistas como Francisco Zúñiga y García Robledo, así como algunos artistas jóvenes conocidos como los fridos: Jorge Best Berganzo, Arturo Estrada Hernández, Arturo García Bustos, José Gordillo Camacho y Guillermo Monroy.

se le dijo que su obra sería suspendida por falta de recursos y que, saliendo del cargo Lazo, el regreso de los fondos nunca llegó. Sumado a esto, pensar que Enrique del Moral abanderó una postura contra el proyecto de Rivera en el Estadio por “saturar de esculturas un edificio que en sí mismo era ya escultórico” tiene como resultado la terminación abrupta del trabajo.

El pretexto ideal es que el pintor exhibió a un funcionario en una peligrosa insinuación sobre desvío de material de la obra de C.U. Ese me parece el último clavo del ataúd en que fue enterrado el proyecto de Rivera en el Estadio Olímpico. Los demás son parte de una narrativa distinta, la que tiene que ver con su faceta como coleccionista y sus propuestas arquitectónicas. En específico con su peculiar lectura sobre la integración plástica.

2. De la Ciudad Universitaria y la integración plástica.

Las cuitas de la integración plástica.

En los distintos estudios monográficos sobre la historia de la construcción de la CU¹, se da testimonio de que el proyecto de conjunto, a cargo de Enrique del Moral y Mario Pani, estuvo adherido desde el inicio a un estilo determinado: la arquitectura internacional.² Desde que se consolida el primer ante proyecto de los alumnos, la influencia de las corrientes funcionalistas es clara. Posteriormente la adecuación que imprime el proyecto al estilo de Pani y Del Moral advierte una particularidad. A juicio de Enrique De Anda esta conjunción es la propuesta estética de C.U. y lo denomina como “mexicanismo abstracto”.³ Bajo su perspectiva, las formas geométricas simples encuentran concordancia con el carácter mexicano. Al menos así se explica la adaptación del funcionalismo con elementos

¹ Al respecto se pueden consultar los textos: Louise Noelle “Lo inmediato. La Ciudad Universitaria y sus arquitectos” en *Revista Electrónica Imágenes*. 6 de Julio 2007 en http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_noelle01.html, Enrique De Anda. *Ciudad Universitaria. Cincuenta Años, 1952-2002*. México. UNAM. 2002. Ramón Vargas. “Ciudad Universitaria, primacía de la ética y la planeación” en *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. José Rogelio Álvarez (coord.). México. UNAM. 1994

² El estilo internacional se define como una corriente arquitectónica derivada del funcionalismo que plantea la construcción con base en formas geométricas elementales. Sus principales materiales son cemento, acero y vidrio lo que da como resultado el recurrente uso del concreto armado y los grandes ventanales. Se dice internacional por la promoción que tiene como principio estético de las urbes cosmopolitas. En México se ha identificado la aplicación de este estilo con el proceso de modernización del país. Sus promotores más destacados son Mario Pani y Enrique del Moral. *Cfr.* Enrique de Anda *La Ciudad Universitaria. Cincuenta Años*. México UNAM. 2002

³ Enrique de Anda llama a esta adaptación de las corrientes modernistas una síntesis de geometrías lecorbusierianas “mexicanismo abstracto”. Este punto será puesto en cuestión a lo largo del presente trabajo. *Cfr.* E. Del Moral *Op. Cit.* .p.96. ss

prehispánicos. Mientras que para Louise Noelle esto da muestra de una expresión nacional profunda.⁴

Este apunte cobra relevancia cuando se atiende a las disputas entre las diferentes corrientes arquitectónicas que estuvieron en pugna durante el diseño y construcción de C.U. Por un lado es innegable que Pani y Del Moral impusieron al plan su singular lectura de la vanguardia arquitectónica. Ellos recibieron un anteproyecto que tomó forma dentro de su cabeza como “un conjunto armónico y funcional.”⁵ Razón ésta de que, al contraste con la crítica, el argumento sobre la *expresión nacional profunda* comience a mostrar sus complejidades hermenéuticas.

Ramón Vargas ha narrado el clima de tensión que se vivía en torno al espinoso problema de la integración plástica.⁶ A su parecer los signos de regionalismo que la arquitectura de C.U. contiene son los rastros de un jaloneo estético-ideológico.⁷ Vargas nota bien la alineación en 1952, cuando se entregó C.U., de este frente de arquitectos y pintores⁸ a una misma demanda respecto de la integración plástica. A través de la revista *Espacios* O’Gorman,

4 Louise Noelle “Lo inmediato. La Ciudad Universitaria y sus arquitectos” en *Revista Electrónica Imágenes*. 6 de Julio 2007. En www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_noelle01.html.

5 Carlos González elabora una interesante reseña sobre las disputas, al interior del gremio de los arquitectos, sobre la conformación de un proyecto general y su estilo internacional en C.U. en C. González Lobo. “El proyecto urbanístico y arquitectónico” *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. José Rogelio Álvarez (coord.). México. UNAM. 1994

6 Se ha dejado de lado el interesante debate de las ideas en torno a la integración plástica de la escuela alemana representada por Mathias Goeritz. A decir de Cristobal A. Jácome, la obra de *El Eco*, museo diseñado por el artista, encuentra líneas de convergencia con las definiciones elaboradas por Enrique del Moral en torno a la integración plástica. Sería un trabajo diferente revisar las divergencias de este ejercicio de integración respecto de la postura de Rivera aquí presentada. Para un análisis completo de *El Eco* ver. Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “El eco como restitución espiritual”, *Arquitectónica*, núm. 10, Otoño 2006, pp. 101-122.

7 R. Vargas. “Ciudad Universitaria, primacía de la ética y la planeación” en *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. José Rogelio Álvarez (coord.). México. UNAM. 1994. p. 82.

8 La alusión es directa al grupo de arquitectos afiliados a la Unión de Arquitectos Socialistas. Este grupo se formó en un periodo de 1938 a 1940, donde los líderes del movimiento como Juan O’Gorman, Alfonso Arai, Raúl Cacho, Enrique Yañez y Carlos Leduc presentaron denuncias ante el fomento del estilo neo-colonial en los edificios por parte del Departamento Central del D.F e impartieron conferencias ante la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Convertidos en un consejo editorial, varios de ellos publicaron una revista titulada *Espacios* hacia finales de los años cincuenta.

Rosell, Yañez, Chávez y Rivera despuntan sus análisis sobre la integración de las artes plásticas a la arquitectura; en una unidad escultor-pintor-arquitecto. Se trata entonces de un grupo que alentó la búsqueda de formas estéticas distintas a las empleadas por la arquitectura internacional. Discrepando entre ellos, hicieron patente la crítica de las formas extranjeras en la arquitectura nacional y polemizaron sobre la estética del conjunto universitario. Más que la necesidad de incorporar el resto de las artes plásticas a la arquitectura de la C.U., los juicios sobre la tentativa de integración plástica concentraron su atención en el proceso de reconfiguración del paisaje que se había extraviado en el mal manejo de las formas edificadas. Las razones expuestas fueron desde el malinchismo hasta el complejo de inferioridad, eso sin dejar de lado las constantes referencias a la violencia sobre la naturaleza del pedregal, acometida por la geometría cosmopolita de la C.U. Sobre esto hubo diferentes posturas teóricas. Pues mientras unos se apegaban a un esquema epistémico materialista otros apuntaron cosas desde un cierto neo kantismo.⁹ El punto, en cada caso, fue optar por un modelo plástico arquitectónico que representara aspectos de nuestra cultura. De tal manera la crítica a la arquitectura de la C.U. siempre se dio con base en la denuncia de la forma geométrica europea y de ahí a la imitación servil. Un caso de esto es la referencia de O’Gorman a la utilización de los materiales en la construcción de C.U.

Para esto se ha empleado por hacer simples aplicaciones de pintura y escultura realista a la arquitectura de estilo internacional, creyendo ingenuamente que con esto se va salvar la crisis de la arquitectura. Este hecho es interesante pues indica que esta arquitectura como expresión de arte ya perdió su novedad y empieza a ser negativa y aburrida para todos. Con estas aplicaciones de pintura y escultura se ha querido capitalizar el valor que representa la pintura realista mexicana en el mundo entero, empleándola como anuncio de gran calidad a

⁹ Esta corriente tomó elementos de la filosofía kantiana que pronto operaron como metáforas que referían a fenómenos diversos, no siempre adheridos a una ortodoxia filosófica, aunque sí inscritos dentro de cierto círculo intelectual de artistas y literatos. Sobre el caso se pueden recopilar datos entre el escritor y antropólogo José Gómez Robleda y su novela *Noúmeno*, el pintor Juan O’Gorman, quien la ilustra, el arquitecto Alberto Arai y sus ideas sobre la distribución y el giro copernicano, entre otros.

la manera de gran disfraz mexicano colocado sobre el cuerpo extranjero de esta arquitectura.¹⁰

No cabe duda de que la crítica apunta hacia su propia obra en la Biblioteca Central. El edificio es una estructura de estilo internacional. Un cubo sostenido por un paralelepípedo en horizontal soportado por un juego de pilares. Toda la construcción está hecha de concreto armado a excepción de los accesos al inmueble y las bardas del jardín. El uso de piedra volcánica, con sus relieves prehispánicos, fue aquí un elemento que intentó frenar el gobierno de la forma geométrica pura. Pero el rasgo de combate evidente contra el estilo internacional es el mural que rodea las cuatro caras de la biblioteca. Realizado con piedras de colores, el enorme mosaico utiliza los muros ciegos como un telón que *disfraza* al cubo internacionalista.¹¹ Se trata de un recubrimiento con temáticas nacionalistas, evocadoras del pasado prehispánico y colonial y el presente supuestamente socialista e impulsor de la ciencia (fig. 4) La integración plástica aquí sólo logra atentar contra el edificio de diseño importado; la iconografía desplegada en el muro y con los recursos materiales oriundos de la zona son su mejor arma. Sin embargo, el quiebre epistémico sobre la integración plástica tuvo réplicas en el interior del mismo gremio de pintores. El tema a discutir además incluyó un debate sobre los materiales y el paso de la pintura mural interior al exterior. Esta premisa significó también otro derrotero de la crítica arquitectónica a C.U. El verdadero reto que enfrentaban los artistas, como lo señaló José Chávez Morado, estaba en poder llevar al extremo sus experimentos murales a la intemperie y en espacios arquitectónicos opuestos a su ideología.¹² Por esto se volvió sustancial el tema de la técnica y manejo de materiales resistentes en exteriores. Este fue un punto de divergencia. El caso de Siqueiros

10 J.O'Gorman. "En torno a la integración plástica" en *Espacios*. México. Julio 16 1953.

11 No sin certeza Siqueiros bautizó al edificio como "una gringa disfrazada de china poblana"

¹² Cfr. J. Chávez Morado.

tuvo como principio básico el uso de materiales industriales acordes con la tecnificación de la era moderna. Él se comportó como un crítico lapidario contra los ejercicios de O’Gorman y Rivera en el uso de piedras naturales. Los llamó “arcaizantes” y se negó a denominar como integración plástica cualquier mural en C.U., incluidos los suyos.

Hoy por hoy no podemos hablar de un repentino y general movimiento de integración plástica, ni siquiera de un impulso amplio en esa dirección. Tal realidad se desprende del gran desajuste que aun existe –y existirá en mi concepto— por algún tiempo, entre la pintura mural, como entre la pintura en general, y la arquitectura en México. El movimiento pictórico mexicano ha dado contribuciones nacionales, y por ahí internacionales, que la producción arquitectónica local no está aún en condiciones de entregar.¹³

El argumento era simple, la construcción de los edificios no había sido ámbito de trabajo de los pintores.¹⁴ Los pintores no hacían más que aprovechar el laboratorio que ofreció Carlos Lazo para llevar a la siguiente etapa el movimiento mural.¹⁵ El problema de la arquitectura no venía al caso. El plan de Siqueiros consistía en analizar los procesos técnicos y estéticos para consolidar un muralismo exterior. Incluso, uno de los principios elementales de la integración arquitectónica¹⁶ y el paisaje del pedregal, fue desmantelado por Siqueiros cuando abundó sobre la importancia de los colores de los materiales industriales contrastantes con el entorno en su aplicación plástica.¹⁷

Del otro lado, los arquitectos, directores del conjunto, representados por Del Moral y Pani se apoyaban en su experiencia anterior respecto de la participación de la pintura en la

13 D. A. Siqueiros “El problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior.” Ponencia en *Arte Público*. Núm. Extra. Diciembre 1952. Compilado en *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México Fondo de Cultura Económica. 1974. p. 114.

14 A excepción de O’Gorman a quien atacó rudamente. D. A. Siqueiros “Cuatro tendencias intervienen en la ejecución en el exterior de los edificios de la ciudad universitaria” Ponencia en *Arte Público*. Núm. Extra. Diciembre 1952 en *Op. Cit.* p 141

¹⁵ Para Enrique de Anda es la administración de Carlos Lazo la que resulta determinante para que se logre la participación de los pintores en el proyecto de C.U. Lazo denomina a la integración como la “segunda etapa del muralismo mexicano” *Op Cit.* pp. 34, 36.

¹⁶ A decir de Rivera, O’Gorman y Arai en sus textos: J. O’Gorman. “En torno a la integración plástica” en *Espacios*. México. Julio 16 1953, A. T. Arai *La raíz de la distribución humana*. México. Ediciones Mexicanas. 1950, Diego Rivera. “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana” Conferencias en Bellas Artes. 25,26 y 27 de Junio de 1954.

¹⁷ A. Siqueiros *Ibid.* p. 137.

arquitectura. Del Moral sólo había teorizado el problema y contaba con ejercicios de arquitectura regional cuando se desempeñó como Jefe de Zona en Guanajuato del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas.¹⁸ Pani había trabajado con Orozco en la Escuela Normal de Maestros, en 1945, y en la Secretaría de Recursos Hidráulicos y el Centro Urbano Miguel Alemán, en 1949, con Carlos Mérida.¹⁹ Es decir, “mientras el primero teorizó sobre la integración plástica, e incluso publicó un librito al respecto, en su obra individual no se encuentra prácticamente ningún ejemplo de ésta. Con Pani sucedió justo lo opuesto.”²⁰ Aunque la teorización que hace Del Moral apoya el punto que pretendemos demostrar:

En las formas de expresión integradas, las partes y el todo forman una amalgama íntima e indestructible, la arquitectura, escultura y pintura, cuando interpretan esa circunstancia, lo hacen en forma tal que en ocasiones no se sabe dónde termina una y dónde comienza otra, llegando a confundirse. Si nosotros pretendiéramos separar, por ejemplo, la escultura de la arquitectura en una obra integrada, no solo la estaríamos mutilando capitalmente, sino que destruiríamos partes de la arquitectura, ya que tendríamos que desprender un tímpano a las jambas de una portada o literalmente llevarnos una fachada, pues allí la arquitectura es escultura, y ésta arquitectura.²¹

Esta es una postura peculiarmente romántica de la unidad estética.²² Esta idea de construir una forma íntegra que es capaz de contener otras expresiones artísticas, remite a cierto cuño schellingiano. Noelle ha puntualizado cómo es que Del Moral espera hasta tomar un curso de filosofía con José Gaos para derivar una teoría sobre la integración plástica y publicarla en 1966. Ahí Del Moral aprecia su trabajo realizado con anterioridad y lo enjuicia como un fenómeno distinto al de la integración plástica. Mi punto es preguntar sobre la razón de esperar más de una década para teorizar algo que en su momento fue decisivo: el valor de

¹⁸ L. Noelle. *Lo inmediato... Op Cit*

¹⁹ Véase Fernando González. “La integración plástica en el trabajo de Mario Pani” en *Mario Pani*. Louise Noelle (comp). México. UNAM-IIE. 2008.

²⁰ *Ibid.* pp.97, 100.

²¹ E. Del Moral. *El estilo. La integración plástica*. México. Seminario de Cultura Mexicana. 1966.

²² Noelle apunta a la formación de Del Moral para observar el cuño teórico de sus ideas. En L. Noelle. *Op Cit*.

los trabajos de la intervención plástica en C.U. Lo digo porque la premisa principal de su texto advierte una velada teoría del genio creador, lo que se antoja irreconciliable con las ideas arquitectónicas que optaban en ese momento por cierto utilitarismo. La forma de hablar de la unidad en su aspecto indisoluble, como un todo del cual no existe escisión alguna, remite a una estructura ideal. Esto carga de sentido la eventual operación del autor. Del Moral insiste en distinguir la integración plástica, entre lo que no es, justo porque en la obra se ejecuta al *mismo tiempo* la escultura, pintura y arquitectura. Ese *mismo tiempo* implica la unidad indisoluble. Como si la obra hubiese sido creada en un momento de inspiración o delirio. En una palabra, la obra es elaborada por un sujeto tan hábil que es capaz de *dar a la luz* una unidad de disciplinas en un solo y único momento. Instante donde el autor al tiempo que proyecta un espacio, inventa la forma escultórica y plasma las figuras pictóricas. Del Moral juzga, si se me permite ponerlo en esos términos, a la integración plástica bajo el concepto de sincronía poiética. Se trata de un sujeto ideal encarnando todas las facetas de la identidad del artista plástico: “el hombre armonioso que vive en un mundo centrípeto, mágico, trascendente y metafísico... en fin, sumergido en el mundo de la fe no en el de la razón.”²³. Tal pareciera que Del Moral aludiera a la idealización de la unidad plástica con el único fin de clausurar su posibilidad material de existencia.²⁴ Así, la oportunidad de crear integración plástica estaba ya cancelada desde la construcción de C.U. Del Moral plantea intervenciones pictórico-escultóricas en el edificio que proyecta con Pani, pero son *a posteriori*, es decir luego de terminado el edificio. Siqueiros es quien ejecuta su mural en la rectoría, y es el único de los pintores que está convencido, desde el

²³ E. Del Moral *Op Cit.*

²⁴ Notablemente Del Moral apuntala la teoría sobre la integración con las ideas sobre la *Filosofía del Arte* de Schelling. Esto lo obliga a reflexionar sobre la imposibilidad de una integración tal cual como la recapitula en este libro sobre el estilo. Ante eso su conclusión es que en nuestra sociedad la desintegración arquitectónica es un rasgo común y que casi en ningún momento de la historia del arte se ha llegado a la posibilidad de la integración plástica

momento en que se encuentra pintando, que no es posible la integración plástica en C.U. Es muy conveniente una postura así del pintor para el arquitecto Del Moral que 15 años más tarde sentencia teóricamente el fracaso de la integración en C.U. justamente por su idealización romántica. Lo que son las cosas.²⁵

El caso es poner énfasis en las ideas respecto de lo que conforma o no una arquitectura propia y una imitación. Según lo visto la opción de identidad para esa arquitectura estribaba en la función de la integración plástica en unos y en otros en la adaptabilidad de un estilo internacional a uno regional.²⁶ La geometría que defendían los arquitectos encargados del plan general era de la de las formas puras, es decir, básicas. Sí, darle mayor proyección a la estandarización de cubos y cilindros cuyas líneas dibujaran rectas en el horizonte. Ahí la invitación a realizar decorados pictóricos era con la condición de respetar tales o cuales formas básicas. Por eso lo que apuntaba O'Gorman respecto al disfraz de pintura realista. Frente a esto la geometría del grupo de pintores buscaba romper la recta de la horizontal del cubo o la vertical de los pilares y rectángulos. Sobre todo Siqueiros y Rivera buscaron la línea irregular de la curva y el modelado ondulante en sus esculto-pinturas. La postura fue entonces optar entre una geometría dinámica o una geometría estática. La primera, según sus teóricos, estaría disputándose la autenticidad de un sistema de representación de lo

²⁵ Una última nota al respecto es destacar la figura del filósofo José Gaos como interventor del planteamiento de Del Moral. Este personaje es un pilar de las conceptualizaciones sobre la identidad de la filosofía en México. Desde su llegada al país, durante el exilio español en 1939, Gaos intenta sistematizar la filosofía de la filosofía Latinoamericana. Ahí crítica el universalismo profesado por la escuela de José Vasconcelos y Antonio Caso y es decisivo en la asimilación de las ideas críticas de Samuel Ramos sobre *El perfil del hombre y la cultura en México*. Un personaje así seguramente incidió en la óptica de sus alumnos sobre el proceso de identificación de un pueblo en su arquitectura. De tal manera que resulta sospechoso pensar en que Del Moral haya teorizado su concepto sobre la integración sin reparar en las nociones de imitación y cultura derivada tan característicos del sistema filosófico de Gaos. Tal tarea devendría necesariamente en una crítica a la adaptación de la geometría cosmopolita lecorbusieriana a la arquitectura mexicana. Así las ideas de Enrique Del Moral son, al menos en lo que respecta a la construcción de C.U., discrepantes con la postura perspectivística de su maestro de filosofía de los sesenta. El estilo internacional adaptado al pedregal, o el *mexicanismo abstracto*, es incompatible con la distinción entre la práctica filosófica como historia de las ideas y su función política en Gaos y su escuela.

26R. Vargas. Op Cit. pp. 92-93.

mexicano en sus virtudes de captación del movimiento. La segunda, en el parecer de los arquitectos, estaría más encaminada a representar un universalismo del espíritu humano, en la búsqueda de satisfacer las necesidades estéticas del hombre como categoría de la razón. Con esto la identidad del conjunto universitario se estaba jugando desde la estética formal: los poliedros regulares o los irregulares, rectas contra curvas, y quizá, en algunos casos, verticales contra horizontales.

Ese conjunto escolar que decidió volverse laboratorio, entonces, permanece como un objeto construido desde la tensión de extremos más que desde el común acuerdo. Cada edificio es blanco de ataques entre los bandos. Cada obra de integración es criticada fuertemente por pintores y arquitectos. Aunque quizá lo más extraño sea que, por un momento, hubo consenso respecto de una construcción. El Estadio Universitario resistió este ir y venir de los quiebres de la polémica entre amigos y enemigos.

El Estadio Universitario: síntesis de heterogéneos.

Al parecer el Estadio Universitario permanece como una construcción de frontera entre las diferentes visiones arquitectónicas (fig.5) Las cualidades que resalta la crítica de la época son la utilización de formas trapezoidales evocadoras del paisaje del pedregal. A la vez, su diseño llama la atención por lograr el levantamiento de las gradas en terraplenes. Lo que amalgamó los criterios, en el momento de su inauguración, para designarlo como una obra monumental única en su categoría. Puesto que la construcción pudo sacar ventajas de la utilización de materiales propios del lugar y mantener, también, la armonía del estilo internacional. Salida que obligó a sintetizar los polos estéticos divergentes en el resto de la C.U. En estas condiciones, el Estadio Universitario del Arq. Augusto Pérez Palacios se

transformó en el icono por excelencia de la nueva arquitectura, sin más que haber puesto de acuerdo a las diferentes corrientes de estilo y construcción que habían discutido por la primacía estética del campus.²⁷

La idea inicial compartía el diseño internacional de los estadios olímpicos.²⁸ La base de su reflexión, como lo declaró el mismo Pérez Palacios años después, partió del estudio de la arquitectura de los estadios olímpicos de Los Ángeles y de Berlín²⁹ (fig. 6) En estos diseños, al arquitecto encontró solución a dos problemas principales. Uno que planteaba la adecuación de rampas de acceso a las gradas distribuyendo grandes cantidades de espectadores, para lo cual el proyecto de Berlín resultaba eficaz Y otro, el de la solución al problema de la isóptica; dentro de la relación proporcional entre la altura de las gradas y la perspectiva de la pista y el campo. Sin más, trazó el plano de su propuesta dentro de la categoría olímpica. El fundamento era sencillo: un edificio funcional cuya capacidad para albergar grandes cantidades de espectadores no impidiera conservar una buena visibilidad del espectáculo.³⁰

Pérez Palacios comenzó su trabajo de cimentación aún proyectando un estadio cuya estructura sería levantada usando armazones de concreto armado, indispensables para realizar los colosales volados de las gradas y su sistema de rampas y accesos (Fig. 7).³¹ Sin

27 Sobre este punto ver la reseña que el mismo Pérez Palacios hace de la crítica de sus contemporáneos. A. Pérez Palacios. *El Estadio Olímpico*. México. UNAM. 1963

28 Desde el inicio del proyecto, Pérez Palacios tuvo en la cabeza lo que quería construir. Se dice que cuando fue notificado de que sería encargado del proyecto se encontraba en una cafetería. Ahí mismo, sobre una servilleta, comenzó el dibujo de lo que posteriormente se tradujo en el croquis original. Ver: “En una mesa de café se hizo el primer trazo de lo que hoy es el majestuoso Estadio Universitario.” En *El Universal. Revista de la Semana*. Domingo 19 de octubre de 1952.

29 *Ibid.* pp. 61-63

30 Para conseguirlo recurrió al modelo de Gavin Hadden: “construcciones para las necesidades de las masas no lo contrario.” Pérez Palacios toma la sentencia como un axioma y de ella deriva su propia interpretación sobre un edificio no “que inyecte a las masas” a su interior sino que distribuya a las multitudes por el rededor de él.

31 Para esta ejecución, los bocetos del programa arquitectónico estaban apoyados en un par de diseños de estadios modernos, uno de Le Corbusier y otro de su alumno Oscar Niemeyer . Ambos nunca se realizaron.

embargo, un par de meses más tarde, el Director General del conjunto, Carlos Lazo, le notificó que su proyecto debía ajustarse a cierta economía de recursos.³² Con lo cual, las grandes cantidades de cemento y varilla que había demandado serían recortadas en un 60 por ciento. Existe la versión de que Pérez Palacios sintió desvanecer su proyecto e intentó persuadir a Lazo de abastecer al estadio del material.³³ Lo cierto es que Lazo le propuso una salida al conflicto por el concreto, usar la roca volcánica como base de la estructura.³⁴ Así, Pérez Palacios logró idear la solución perfecta para construir su ambicioso proyecto. A través de terraplenes compresos por enormes macizos de roca, pudo, no construir los volados de las gradas, sino hacer un estadio hundido en las entrañas del pedregal.³⁵ Así alcanzó el efecto isóptico deseado en la posición del espectador. La ecuación de equidistancia entre el campo-pista-gradería quedó resuelta debido a la conservación natural de la forma trapezoidal del sitio. Así, de un problema se llegó a una extraordinaria solución que además se convirtió en el sello indiscutible de la obra.

En lo consecuente, el ingenio de Pérez Palacios y equipo dio como resultado una funcionalización de las formas y virtudes del material volcánico. Las rampas y túneles de acceso al estadio (lo que se denomina como “vomitorios”) fueron también resultado de un análisis detallado de las proporciones y contrapesos de la roca. La combinación de concreto y piedra dio origen a la estructura general: los palcos, casetas, techados y revestimientos. El

32 En números el Estadio es proyectado en 1949. El proceso de excavación, drenaje y cimentación comienza en agosto de 1950. Carlos Lazo llega a la dirección de obras en noviembre de 1950.

33 Dice Diego Rivera haber escuchado de un colaborador cercano a Pérez Palacios el relato de cómo fue que le dieron la noticia al arquitecto y su reacción ante la negativa del concreto.

34 En sus memorias sólo existe esta alusión como sugerencia administrativa del director pero el expediente del presupuesto para el Estadio Universitario confirma que la idea de usar la piedra nativa fue de Lazo. “Presupuesto para la construcción del Estadio Olímpico.” Expediente Ciudad Universitaria. Obra Construida. Archivo de Carlos Lazo. Archivo General de la Nación.

35 Efectivamente, Lazo colaboró en la capacidad arquitectónica que fundamentó el programa del Estadio Universitario: administrar el terreno sobre el cual se iba a levantar el edificio usando la concavidad a favor de la cimentación y emplazamiento de las gradas.

escalonamiento redimensionado como cráter, dispuso una estética de luz y sombra única en su tipo. Aquí la idea de paisaje es fundamental puesto que la obra no resiste a las características telúricas del pedregal sino que las hace suyas en un proceso de integración de la estética construida con la propia del valle del Xitle. Por esto las curvas de las valvas operan como elipses que ondulan de mayor a menor siguiendo la orientación paisajística que el entorno obliga. Incluso la línea curva ondula de tal manera en rededor que no es tan notorio que la valva poniente es de mayor dimensión que la valva oriente. La parte trasera, donde la curva del inmueble se eleva con más altura, ocasiona un ligero desbalance sobre la parte frontal, donde la curva general no alcanza iguales dimensiones.³⁶ En fin, el estadio es un híbrido geométrico: un excepcional juego de formas que no tiene símil en todo el conjunto universitario. Es el único que maneja la hipérbola (sección cónica que da forma a las valvas) y la integra con las rectas de los poliedros irregulares.

Cajas de zapatos sobre palillos.

Para 1952 ya se había terminado el total de la obra arquitectónica quedando pendiente sólo el trabajo de integración plástica encargado al pintor Diego Rivera. Lo cual deja al inmueble en óptimas condiciones para la visita del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos. Este congreso había sido diseñado por el presidente Alemán, Lazo, Pani y Del Moral principalmente como parte de una estrategia de propaganda de la flamante C.U. El 20 de octubre en Bellas Artes a las ocho de la noche dio inicio la recepción del congreso

³⁶ Finalmente, el manejo del volumen sobre el exterior de la construcción llevó también a pensar en una interesante propuesta de teatro al aire libre y restaurantes en las explanadas. Con lo que el manejo del tránsito de las masas que Pérez Palacios admiró en el estadio de Berlín, encuentra cierta correspondencia en dimensión y movilidad en el plan general de integración al campus; el acceso por debajo de Insurgentes y el conjunto de rampas y espacios abiertos del estadio.

para el cual se contó con la crema y nata de la arquitectura internacional. Destacaban Walter Gropius, Frank Lloyd Wright y Richard Neutra.³⁷ Efectivamente, de lo que trataba este evento era de posicionar a la arquitectura nacional a un nivel de reconocimiento mundial. No se equivocaron. Todos los asistentes que tomaban la palabra se volcaban en elogios hacia los constructores o proyectistas de C.U. Hasta el mismo Gropius hablaba con beneplácito de la hazaña “desde un punto de vista arquitectónico y funcional lo mejor de las obras efectuadas son el Estadio Olímpico y los Frontones.”³⁸ El problema llegó cuando Frank Lloyd Wright tomó la palabra para *irse al cuello* diciendo que era lo más horrible que había visto “cajas de zapatos sobre palillos.”³⁹

Al otro día, el penoso incidente de inmediato tuvo reacción. Diplomáticamente se buscó el apoyo del embajador estadounidense en México para mediar con Wright y hacerle ver que la celebración era para recibir comentarios positivos no críticas. A decir del Carlos Flores Marini, Wright enmendó su pifia declarando al vocero oficial del congreso que, durante el evento, no había tenido oportunidad de platicar con la prensa y que aquellas declaraciones no habían sido auténticas. Entonces se le exigió a Wright verter sus juicios de una vez y por escrito, a lo que accedió. Firmó en un papel lo siguiente: “La Ciudad Universitaria es un notabilísimo homenaje no sólo a México sino a la raza humana. Ella tiene fuerza suficiente para enaltecer a las Américas y obligarnos a reconocer la belleza de la cultura indígena. ¡Viva México!”⁴⁰ El incidente quedó en un *lapsus* irónico. Al día siguiente Wright abandonó la ciudad y los demás asistentes continuaron con la retórica del halago.

³⁷ Las sesiones se efectuaron en varios locales, la inauguración en la Biblioteca Nacional, el simposio en Bellas Artes y una cena en el Hotel Reforma.

³⁸ *Apud* en Carlos Flores Marini. “El debut de la Ciudad Universitaria. El VIII Congreso Panamericano de Arquitectos de 1952.” En *IV Encuentro Nacional del Comité del Siglo XX*. 25-27 de Mayo 2007.

³⁹ *Idem*. Rivera da su testimonio de estos hechos y coincide con la versión de Marini sobre el arrebató de Wright para criticar los edificios. Más adelante se apuntan ideas al respecto.

⁴⁰ *Idem*.

Cabe acotar la sentencia de Wright. Es notorio un aire de ironía en su declaración. Frente a tal carta cabe mantener la sospecha y dejar claro que, en realidad, Wright mantuvo sus ideas al respecto. Sin embargo, la suerte del estadio ante la crítica de este personaje fue diferente.

Lo cierto es que a pesar de los juicios de Wright sobre el conjunto, el Estadio Universitario le pareció una gran obra, y fue eso, para Carlos Lazo, un pretexto para publicar un halago del estadounidense sobre, al menos, una parte de C.U. Dos años más tarde, inaugurados los cursos de la UNAM en C.U., Lazo pide, mediante una carta, tanto a Neutra como a Gropius y Wright que expresen sus conceptos sobre la arquitectura del Estadio Olímpico. Lazo confirma que la postura de los tres respecto del estadio es acorde con lo que ya antes habían dicho sobre este edificio, a diferencia de lo que los tres expresaron en su momento sobre el resto de las construcciones. Neutra declara que el estadio “es una de las estructuras con más fuerza que haya tenido el privilegio de ver en obra.”. Gropius dice: “El Estadio Olímpico me ha impresionado profundamente sobre dos puntos principalmente: el técnico y el artístico. Me atrae como un abierto ejemplo que combina la belleza de la forma con la economía de procedimientos.” Y Wright: “El Estadio de la Universidad de México es justamente para México. En medio de todas las estructuras que componen la Ciudad Universitaria varias se elevan a la dignidad de la valiosa arquitectura de México y de sus grandes tradiciones. El Estadio es el primero entre ellos. Es en él donde se aprecian las grandes y viejas tradiciones de México que llegan a dar honor de los tiempos modernos. Pero esta estructura no imita. Es una creación en el verdadero sentido y tomara su lugar entre las grandes Obras de la Arquitectura de hoy y mañana.”⁴¹

41 Testimonios tomados de los apéndices del libro de Pérez Palacios *Op Cit.*

La propaganda de Carlos Lazo funcionó. El estadio permaneció invicto ante la crítica, aun en los momentos más difíciles a los ojos de la prensa internacional. Con esto logró posicionarse en una especie de liderato del conjunto. Su amalgama significó una metáfora que fue adoptada por dos campos semánticos distintos como el tropo por excelencia. La obra fue reconocida en lo funcional y moderno de su armado a la vez que en lo evocador y tradicional en sus materiales. Su esencia como híbrido cultural quedó así refrendada.

3. El proyecto de Rivera.

Conferencias sobre arquitectura.

En 1950 Rivera es invitado por el Arq. Carlos Lazo a participar en el proyecto de Ciudad Universitaria. A pesar de que existe un debate sobre si fue Lazo quien decidió qué edificio debía decorar o si fue el mismo Arq. Augusto Pérez Palacios quien sugirió al pintor que realizara este mural,¹ Rivera dice haber comenzado a diseñar un proyecto para el Estadio Olímpico en cuanto se anunció su participación en las obras de C.U. Según el pintor, eligió este inmueble por ser uno de los únicos tres edificios que, a su juicio, en verdad se integraban al entorno del pedregal. Los otros dos eran la Biblioteca Central, cuya proyección y obra mural coordinó el arquitecto Juan O´Gorman alumno y amigo de Rivera, y los Frontones ejecutado por el arquitecto Alberto T. Arai. (fig. 8) Estas construcciones cuentan con grandes volúmenes decorados por piedra volcánica o cimentados sobre ellas. Rivera, meses después de la inauguración de C.U., exalta la “fisiología mexicana” de estas edificaciones frente a la arquitectura internacional de “orden inferior” en el resto del conjunto. Sin embargo, existen razones para pensar que los trabajos de Rivera en el Estadio Universitario forman parte de una estrategia discursiva sobre ciertos postulados en torno a la arquitectura que defendió el pintor en esos años. Es decir, el debate iniciado alrededor de la conceptualización de la integración plástica en C.U., tiene en la obra de Rivera una

¹ En las crónicas sobre la historia de C.U., Lazo aparece como promotor de la integración plástica, además de encargado de asignar a cada pintor donde debía realizar su intervención. En el libro que publica Pérez Palacios sobre su estadio admite que fue idea suya invitar a Rivera a realizar los murales en su obra.

singular manifestación. Revisar con atención un par de sus textos explica el por qué el pintor realizó ese tipo de proyecto para decorar el Estadio.

Con los trabajos del mural inacabados,² en Julio de 1954, Rivera da una serie de conferencias tituladas “Ciudad Universitaria”³ en las cuales deja en claro su posición respecto de los argumentos arquitectónicos que imperan en el conjunto.

Es perfectamente ilógico e idiota la construcción de edificios verticales, por ejemplo, en la Ciudad Universitaria de México donde el terreno era libre, donde el arquitecto hubiera podido extenderse horizontalmente lo que le hubiera dado la gana, la construcción de edificios que parecen huacales de pollos o roperos de San Juan de Letrán es imbécil, antiestética, antieconómica, antilógica, anti arquitectónica y anti ingenieril es la imagen exacta de la burguesía mexicana en sus secciones de danza y fuerza, que (sic.) como la de Estados Unidos pero en peores condiciones ha realizado lo que el maestro (se refiere a Frank Lloyd Wright) dijo: ha llegado a la decadencia sin atravesar por la civilización y la cultura.⁴

Rivera arremete contra el diseño internacional y el funcionalismo de la Rectoría, la Facultad de Medicina, la de Filosofía, Derecho, Comercio y Ciencias Químicas. Todas aparecen como ejemplos de la mala aplicación de un modelo espacial, con pretensiones universalistas sobre una geografía particular. Describe al conjunto como un grupo de “40 cajones en una mesa de billar plana y verde [...] una serie de cajones alrededor sin ningún conveniente, pero no necesariamente tiene que ser arquitectura.”⁵ Ya semanas antes,⁶ Rivera había realizado tres conferencias en el Palacio de Bellas Artes, acompañado del arquitecto Alberto T Arai, donde exponía su inconformidad respecto del internacionalismo que operó como principal argumento constructivo en C.U. Razón por la cual, luego de exponer un planteamiento general sobre las condiciones histórico-geográficas que demanda

2 Según el expediente del mural consta que Rivera comenzó los trabajos el 25 de junio de 1952. Mural de Ciudad Universitaria. Obra Mural. Archivo Personal Diego Rivera. Fundación Diego Rivera. Para Julio de 1954, la obra se encuentra detenida por falta de presupuesto.

3 Es una serie de seis conferencias tituladas “Ciudad Universitaria” dictadas en las aulas de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Archivo CENIDIAP.

4 D. Rivera. “Ciudad Universitaria” Conferencia 1º

5 D. Rivera. “Ciudad Universitaria” Conferencia 1º. Archivo CENIDIAP. Fondo Diego Rivera

6 Diego Rivera. “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana” Conferencias en Bellas Artes. 25,26 y 27 de Junio de 1954. Se encuentran publicadas en *Diego Rivera Arquitecto* Suplemento Cuadernos de Arquitectura N° 14. México INBA. 1964.

una arquitectura nacional, Rivera da cuentas de su teoría de la integración arquitectónica en el paisaje.⁷

Mitla es el único lugar en la tierra donde el arquitecto se fundió estrechamente con el escultor y no necesitó de argamasa para que su construcción se mantenga. Tal es la precisión matemática y la increíble habilidad del acabado. Por otra parte, en ningún otra parte del mundo logró el ser humano el supremo fin que la armonía de los hombres entre sí y de los hombres con la tierra. En ningún lugar del mundo la logró como en el continente americano y en el continente americano en ninguno como el lugar que se llama Machu Pichu en el Perú. Ahí culmina el esfuerzo humano: subir hasta los picachos más altos que le es posible habitar. Esos mismos picachos son también los más altos en belleza. No hay seguramente en el mundo un lugar de mayor belleza que aquel. Puede haber otros con igual pero con mayor belleza seguramente que no; y ahí el hombre logro escalando la montaña, construir una arquitectura inigualable. ¿Por qué inigualable? Porque la arquitectura se identificó con su orden, en su originalidad y en su belleza con aquella obra maestra de la naturaleza.⁸

En principio, el pintor establece un criterio único para decidir sobre la arquitectura adecuada y la inadecuada, la que acierta y la que falla: la integración al lugar como una identificación de orden, originalidad y belleza. Mitla es un modelo de integración plástica entre la arquitectura y la escultura por la participación de la mano artesanal que permite a la construcción prescindir de la cualquier tipo de argamasa. Machu Pichu⁹ es un modelo de integración arquitectónica a la geografía por la adecuación de los edificios al terreno, superficie y materiales, lo que deviene, necesariamente para Rivera, en una identificación entre forma constructiva y horizonte del paisaje (Fig. 9). Esto es una operación plástica que hace a un conjunto habitacional no adaptarse al medio sino surgir de él mediante el uso de

7 Como han analizado en diferentes estudios Noelle y De Anda, esta discusión debe insertarse dentro de la polémica que le precede en torno a la internacionalización del funcionalismo, encabezada por los principios básicos lecorbusieranos y el funcionalismo radical, representada por la arquitectura socialista.

8 Diego Rivera. "La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana" Conferencias en Bellas Artes. 25,26 y 27 de Junio de 1954. Se encuentran publicadas en *Diego Rivera. Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moysen. México. UNAM. 1986; en Rafael López Rangel. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México. SEP. 1986; y en *Diego Rivera Arquitecto* Suplemento Cuadernos de Arquitectura N° 14. México INBA. 1964 p III-IV. Nos referiremos a la última.

⁹Rivera había ilustrado *Canto General* del poeta chileno Pablo Neruda. En él, Neruda pone de relieve las cualidades estéticas de esta ciudad. El mismo Rivera en el cuadro *América Prehispánica*, que pinta para realizar la lámina que acompaña la 1ª edición del poema, destaca esta fusión entre el paisaje y la arquitectura. Ambos, poema y pintura, comparten la construcción panorámica de una perspectiva aérea. He referido a la problemática en *Panopticon. La curva de lo real*. Seminario de Arte Moderno siglo XX. Facultad de Filosofía y Letras UNAM. 2008.

materiales y formas oriundas como eje de la proyección. En una palabra, una arquitectura que respeta la historia y geografía del lugar es la que plantea un reordenamiento de formas y volúmenes del paisaje con edificios hechos de materiales locales.

Es de notar la importancia que le otorga a los materiales nativos para establecer un frente contra los seguidores de la arquitectura internacional. Será este axioma una constante en el discurso de Rivera sobre la arquitectura y las artes. De aquí el pintor deriva los ataques y apologías sobre C.U.

El carácter nacional en la arquitectura mexicana debe provenir del empleo de materiales nacionales de acuerdo con nuestra necesidad, nuestro clima y nuestra economía, no se trata de copiar, no se trata de repetir lo que no es repetible puesto que la sociedad actual es totalmente diferente de la obra [se refiere a C.U.]. Pero si en lugar de importar duela americana para construir un cajón inmundo sobre basalto del pedregal, se hubiese dado cuenta que el material que tenía enredado debajo de las patas y hubiera pensado con la cabeza y no con ellas, entonces se hubiera producido un tipo de arquitectura que hubiese afrontado con esa idea desconectada y ese tipo se hubiera repetido para todos los edificios de todas las facultades, hubiera venido a ser la ciudad universitaria del mundo entero como un ejemplo máximo de arquitectura actual.¹⁰

En síntesis lo que Rivera observa en las cuitas de la integración de la C.U. al pedregal es la capacidad económica de minimizar gastos aprovechando los recursos materiales del sitio, sin importarlos. Rivera critica el despilfarro en la compra de duela americana, vidrio y travertino¹¹ para acondicionar los inmuebles, contando con elementos del mismo sitio; como la piedra de Tecali que hubiera podido ser una alternativa para laminar las ventanas con un material translucido que iluminara naturalmente las aulas y oficinas. A sus ojos, los coordinadores del proyecto, los ideólogos de la imitación europea, derrocharon recursos y violentaron el orden natural de la habitación según la geografía nativa.

10 D. Rivera. "Ciudad Universitaria" Conferencia 1°.

¹¹ Las críticas de Rivera sobre el tema no están totalmente justificadas. Sobre la importación de duela americana y vidrio, existe propaganda en la revista *Arquitectura*, en el número 39 de 1952 dedicado a la construcción de C.U., en donde se remite a las empresas mexicanas que suministraron el material, entre estos está el acero, el vidrio y la madera.

En ese orden de ideas es que Rivera hace su apología de la “fisiología mexicana” del Frontón, Biblioteca y Estadio Universitario. Estas son edificaciones que parten no del proyecto de gabinete sino del estudio del terreno de emplazamiento y recursos locales. Rivera deja en claro que el mural de la Biblioteca Nacional es la mayor de las que obras de integración plástica que domina la visualidad del conjunto. Obligando a una arquitectura funcional a comportarse como una construcción que armoniza con el color y los materiales del pedregal.

La biblioteca está construida por un arquitecto pintor de gran talento, un gran artista, Juan O’Gorman. No le permitieron realizar el proyecto tal como él lo había concebido; O’Gorman concibió un edificio escalonado que naturalmente hubiera tenido más higiene para los libros y para los lectores, pero se le arguyó que desentonaba con la línea general de los cajones que pueblan el resto de la Ciudad Universitaria. Entonces se vio obligado a construir ese edificio que es una caja, pero realizó bellos mosaicos en su muro y bella ornamentación y una bella construcción arquitectónica en la parte de abajo, [...] Por lo demás, el edificio de O’Gorman ha dado la vuelta al mundo en triunfo.¹²

Del Arq. Juan O’Gorman no podía decir menos. Rivera había comenzado en 1944 asesorado por él los trabajos de construcción del Anahuacalli, su casa-estudio y museo de arqueología. Ambos habían ensayado ahí la técnica de mosaico con piedras de extracción natural durante el colado. Para la década de los cincuenta, el primer piso se encontraba terminado y los trabajos de proyección del segundo estaban aún siendo discutidos por ambos. El intercambio de conocimientos, en el manejo artístico-arquitectónico entre los dos, es por todos conocido. La misma técnica decidieron usar en sus obras en C.U. y eso es parte del proceso exitoso de experimentación efectuado en el Anahuacalli. Además, O’Gorman y Rivera tenían fuertes lazos, tanto de amistad como teóricos, que los mantenían bajo una misma postura crítica en la C.U. Por esto cabe apuntar la simultaneidad de los trabajos que mantiene el vínculo entre las obras del Anahuacalli y la Biblioteca y Estadio.

12 Diego Rivera. “Huellas...*Op. Cit.*

Sin tal comunidad de ideas y ejercicios plásticos las consecuencias de las obras en C.U. hubieran sido radicalmente distintas.

Un giro copernicano.

En este sentido, Rivera plantea una lectura de los edificios hechos por Alberto T. Arai. Lo que dice de los trabajos de este arquitecto es relevante para entender un aspecto de la teorización que el pintor hace de la integración plástica. Arai había publicado en 1950 *La raíz humana de la distribución arquitectónica* y el 1952 *Caminos para una arquitectura mexicana*. Se trata de dos ensayos que tematizan la crítica de la arquitectura desde el aspecto estético-psicológico de la obra. En el primer artículo, Arai analiza la crisis del sistema gnoseológico sobre el cual se montan los principios de la arquitectura internacional. Ahí, cómo una manera de atender las necesidades de habitación el autor propone un giro teórico interesante. El estudio tiene como finalidad rendir cuentas de las formas de percepción del espacio-tiempo. Toma por hilo conductor el concepto de distribución, dirigiendo desde ahí observaciones elementales que van anclando con una propuesta singular sobre cierta fenomenología de lo habitable. Para ello el recurso epistémico más adecuado, en la perspectiva de Arai, es el estudio trascendental kantiano. Mediante un acercamiento muy particular a la obra del filósofo de Königsberg, Arai cita textualmente parte de la obra de Kant.¹³ El arquitecto toma de él el marco ontológico descrito en la

¹³ Es importante apuntar que el acercamiento del arquitecto al sistema kantiano se debe más a una inquietud teórica personal que a un estudio especializado. En realidad el problema del espacio dentro de la filosofía trascendental es bastante más complejo. El espacio y el tiempo son intuiciones a priori, las únicas en el sistema, que soportan la estructura epistémica y sirven de base para la experiencia. Es decir, siempre es en términos de tiempo y espacio como acontece cualquier impresión sensible, de ahí su carácter apriorístico. Al sujeto le resultaría imposible describir de otra manera su trato con los objetos. Así, Kant da un buen panorama de la función de la temporalidad dentro de las categorías denominadas *schemas* sobre las cuales opera la imaginación trascendental. Sobre la función del espacio, en cambio, el alemán dice poco. Esto lleva al conocido planteamiento que Michel Foucault ha descrito en torno a la condena de las formas espaciales, al enfatizar las operaciones temporales de la conciencia, por la epistemología de la tradición filosófica moderna.

Crítica de la Razón Pura: la revolución copernicana.¹⁴ La herramienta filosófica le sirve para establecer las bases perceptuales del proceso de proyección arquitectónica...

Quando un hombre vive en el interior de su habitación nos parece en apariencia y sin reflexionar a fondo sobre esto que el efectivamente se mueve dentro de los límites de su morada, y que al propio tiempo los lugares que la conforman y las cosas de su uso que se hallan repartidas en ellos, permanecen en su sitio mientras el habitante no ose moverlas de sus respectivos lugares. En realidad esto es una ilusión y como tal una apreciación falsa. ¿Por qué? La verdad más bien parece ser lo contrario, porque el hombre, el habitante de esa casa, no solo se siente sino que además es él el centro de su propia vida, en cuyo sistema solar él es el eje generador del cual giran sus cosas y sus lugares respectivos como apéndices dependientes.¹⁵

La actitud fenomenológica propuesta por Kant en su primera crítica es indispensable, en la lectura de este arquitecto, para poder consolidar la máxima del planteamiento sobre la necesidad de habitación y su proceso de satisfacción. El espacio, según Arai, es desplegado por el hombre que lo habita. Primero en un nivel de representación subjetiva, después esta estructura es proyectada sobre el objeto en el mundo sensible, intentando configurarse en el plano material. Sin esta capacidad apriorística de la sensibilidad espacial, el ser humano simplemente es incapaz de edificar. Negar que el proceso de proyección de lo habitable depende de este giro copernicano es negar un aspecto central de la arquitectura. Este rasgo demuestra cómo cierto grupo de arquitectos conceptualizó la idea de programa a partir de las lecciones de José Villagrán García. Noción que postulaba una normatividad para el desempeño del arquitecto bajo un rigorista sistema axiológico. En efecto, Villagrán construye su teoría de la arquitectura fundamentado en un peculiar proceso fenomenológico que decanta en una estructura de valores trascendentales. La diferencia con la postura de

Para un acercamiento puntual al tema de la temporalidad y espacialidad kantiana remito al indispensable texto de María Noelle Lapoujade *Filosofía de la imaginación*. México. Siglo XXI. 1999. Para un acercamiento a las sentencias de Foucault sobre la tradición filosófica y la categoría del espacio ver: "El ojo de poder" en *El Panóptico*. Madrid. La Piqueta. 1979.

14 Arai cita un fragmento del manual de filosofía de García Morente donde se explica brevemente cómo es que Kant retoma el ejercicio teórico de la revolución copernicana. Sin embargo, el texto de Arai toma mucho de la filosofía trascendental. Al final de libro, la propuesta sobre la Arquitectura Personal es comentada por el autor en términos de analítica o sintética, operación que descubre la deuda

15 A. T. Arai *La raíz de la distribución humana*. México. Ediciones Mexicanas. 1950. p. 36

Arai es que Villagrán construye un modelo jerárquico de valores sobre los cuales se desempeña el trabajo de proyección del arquitecto.¹⁶ Ahí se categorizan en valores útiles, lógicos, estéticos y sociales. Esta axiología se encarga de darle forma a la materia de construcción.¹⁷ Y aquí se nota la principal divergencia entre Arai y Villagrán, el espacio está determinado como material del trabajo arquitectónico. Entonces, como lo advierte López Rangel, tanto lo social es tomado como un *a priori* como el espacio villagraniano está siendo objetualizado por un sujeto intemporal, impersonal.¹⁸ De tal manera que las dos cosas que Arai enfrenta con su estrategia copernicana es la idea de los valores inmutables y la supuesta cosificación del espacio. Lo cual, más allá de la tradicional interpretación de la teoría villagraniana que han hecho arquitectos como Ramón Vargas y Rafael López, el giro copernicano de Arai me parece una postura matizada sobre cierto aspecto de las ideas de Villagrán. Me explico. La idea de Arai es anotar cómo se percibe la distribución espacial y desde ahí establecer un criterio de construcción regional. Esto está bastante cerca de la idea de programa tal y como Villagrán la define en su teoría. La diferencia está en el redimensionamiento de la trascendentalidad de los valores schelerianos. Arai los cree mutables pues pone énfasis en la intencionalidad, si se puede decir así, de esas categorías de distribución que rigen cada mentalidad según cada cultura.

El caso es que Arai, a pesar de sus limitaciones disciplinarias como filósofo, hace del proyecto trascendental kantiano un buen modelo argumentativo para defender la raíz de su

¹⁶ Villagrán expone su filiación a la filosofía de Max Scheler al adscribir la tetralogía de los valores arquitectónicos. López Rangel tiene ideas al respecto en "Contribución a la visión crítica de la arquitectura", BUAP, Puebla, 1977. En: *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*, González Cortazar (coordinador), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996. Y R. Vargas en la introducción del texto J. Villagrán. *Teoría de la arquitectura*. Edición a cargo de Ramón Vargas. México. INBA-CONACULTA. 2000.

¹⁷ J. Villagrán. *Teoría de la arquitectura*. Edición a cargo de Ramón Vargas. México. INBA-CONACULTA. 2000. P. 47

¹⁸ José Villagrán *Op. Cit.* pág. 31.

teoría. Se trata de una combativa propuesta sobre las condiciones de posibilidad de lo habitable en las necesidades “regionales” del habitante. Tal como Kant plantea un esquema de categorías e intuiciones como una estructura que posibilita la aprehensión del mundo, Arai entiende los aspectos locales, histórico-geográficos de la formación del ideal espacial en el sujeto. Si esto hace o no justicia a la problemática filosófica respecto del espacio y sus implicaciones dentro del estudio trascendental kantiano, es cosa que Arai no podía conocer. Para él, la formación de la conciencia es el punto nodal, puesto que aquello que por habitación entiende un sujeto es la base sobre la cual desarrolla el sentido de la distribución espacial: la materia prima de la arquitectura.¹⁹

Partiendo de esto, la construcción de los frontones, que tanto admira Rivera, termina siendo el ejercicio de aplicación del modelo. Rivera señala en varias ocasiones la capacidad de esta obra para integrarse al pedregal. Arai lo logró gracias a la puesta en marcha de un radical ensayo de arquitectura regional. Al dar cuenta de sus frontones en el citado texto de 1952, el arquitecto habla de la necesidad de fusionar estilos aprovechando la técnica de la arquitectura estadounidense y las facultades plásticas de la mano artesanal indígena.

Lo natural resulta ser entonces la necesidad de unirlos, de confrontarlos en un nuevo conjunto para que se complementen entre sí. Para ello se requiere que se invente o se descubra un tercer punto de vista superior, que si bien debe apoyarse en las dos porciones anteriores, sin embargo no debe confundirse con ninguna de ellas. [...] Así se aclara la evolución de la arquitectura mexicana, ya que de un arte arquitectónico diseñado esencialmente para la contemplación ocular, como fueron las arquitecturas religiosas indígena y colonial, se pasa de pronto a un funcionalismo radical. Como se ve en este punto

¹⁹ Noelle ha llamado la atención sobre un aspecto importante que juzgo conveniente poner en relación con lo último. Para 1949 Arai esta comisionado por el Comité Administrador del Programa Federal Constructor de Escuelas (CAPFCE) en Chiapas. Ahí forma parte de un grupo de intelectuales y funcionarios del INBA que exploran Bonampak. Si pensamos en que un año después está proponiendo un giro copernicano respecto a los criterios de proyección arquitectónicos, entonces no sólo la exploración al sitio arqueológico halla un sentido relevante sino su propia experiencia como Jefe de Zona del CAPFCE. Las necesidades que la habitación escolar demandaba no eran las mismas que el programa federal pretendía solucionar con un mismo modelo arquitectónico. El aspecto de la adaptación del tipo escolar a la demandada por las necesidades peculiares de la región debió haber sido todo un tema de debate. Ahí el concepto clave efectivamente es el sentido gnoseológico de la distribución.

sólo queda dar el paso definitivo, el paso para la integración de lo plástico con lo utilitario de la arquitectura.²⁰

Este argumento recuerda la explicación del programa del mural *Unidad Panamericana* realizado en San Francisco en 1940. Ahí Rivera se explicaba la síntesis de la América del Norte con la del Sur a través de la fusión entre la mano artesanal indígena y la tecnología estadounidense. La retórica de la composición así quedaba concentrada en la integración de dos polos extremos que narraban uno la historia de la plástica prehispánica en Mesoamérica y el otro la historia de la industria y la máquina en los Estados Unidos (fig.10). La síntesis se consolidaba en la imagen de una Coatlicue mitad deidad antropomorfa y mitad máquina. Los frontones de Arai, de esta manera, encuentran la misma explicación que el híbrido riveriano de los cuarenta. Tanto asemejan a las pirámides prehispánicas por sus masas rocosas como adoptan formas geométricas definidas. El caso es que el pintor encontró en ellos una liga entre el pasado y el presente, entre la arquitectura ritual antigua de los templos y la arquitectura social destinada al recreo de las masas. Con esto la idea de integración va tomando una definición peculiar en Rivera y sus allegados: la síntesis de la creatividad artística del pasado indígena con la funcionalidad de las estructuras modernas. Así es como el discurso encuentra un referente ideal. Rivera habla del Estadio Universitario como la mayor de las obras realizadas en la arquitectura moderna. Esto se puede entender tomando la tesis de que el estadio encabeza, para el pintor, una resistencia a la *pseudo arquitectura* dentro de la misma C.U. Justamente, como un contraejemplo al despilfarro,²¹ Rivera habla de la arquitectura del Estadio Universitario, pues con éxito logró adaptarse al

20 A. Arai *Caminos para la arquitectura mexicana*. Estudio y notas de Louise Noelle. México. Cuaderno de Arquitectura. INBA. 2001.

²¹ Esta idea de despilfarro se encuentra enmarcada por las críticas al gobierno del presidente Alemán. Durante el sexenio de Ruiz Cortines (1952-1958) se intentó sacar a la economía de la crisis en que fue sumergida por la corrupción del gobierno alemanista. Un panorama al respecto se encuentra en Luis Reyna. *De Adolfo Ruiz Cortines a Adolfo López Mateos; 1952-1964*. México. Siglo XXI. 1981.

presupuesto, la geografía y espacialidad que demandaba tal intervención. Rivera, pues, pone énfasis recurrentemente en dos aspectos importantes que vuelven al Estadio una obra de arte representativa de la nueva arquitectura nacionalista americana. Por un lado, el uso de la roca basáltica en la cimentación profunda, en la gradería y en el soporte de las rampas de los vomitorios. Por otro, la “geometría activa”²² que Rivera halla en sus elementos. Es decir, la curva que recorre el borde exterior sobre el horizonte, valvas, y que integra visualmente al estadio entre los cerros.²³ Misma línea que da la sensación de movimiento al tránsito por las inmediaciones del estadio. Así, para Rivera, entre la adecuación de macizos que evocan las pirámides antiguas y la preocupación por el volumen cónico, el Estadio opera como un elemento más del paisaje y forma del pedregal, sin imposiciones “mecanicistas” o “extravagancias” materiales.

²² La definición de este concepto en las teorías riverianas la trabaja el propio Juan O’Gorman en “la proporción en la pintura de Diego Rivera” en *La palabra de Juan O’Gorman*, Texto de Humanidades/37, UNAM, 1983

²³ D. Rivera. “Ciudad Universitaria” Conferencia 1°. 6 conferencias dictadas en las aulas de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Archivo CENIDIAP. Rivera asemeja aquí las proporciones del estadio con el análisis geométrico de la sección de oro en la pintura. Lo que O’Gorman recupera al destacar el método constructivo de Rivera cuando llegó a proyectar edificios y le denomina geometría dinámica o activa.

4. El juego de pelota

Entrevista con Cardona.

Cuenta un poeta costarricense sobre la tarde en que fue a visitar al maestro para conversar sobre el encabezado de un periódico que injuriaba lo siguiente: “Diego Rivera acusado de poseer joyas robadas”. Ante tal sentencia, Diego no tuvo más que comenzar a narrar su versión de los hechos. Cómo él no robó nada y cómo la posesión del robo era más bien una custodia. Además, Rivera se vio obligado a contar quién sí robó qué cosa y cómo fue que él resultó ser un testigo privilegiado de los hechos.¹ El poeta es el también periodista Alfredo Cardona Peña quien de agosto de 1949 a julio de 1950 entrevista semanalmente al pintor Diego Rivera.² De aquel día en que Cardona encaró a Diego con el diario en mano, surgió una interesante conversación sobre el coleccionismo y el mercado negro de piezas arqueológicas. Luego de sortear el tema del saqueo de tumbas prehispánicas, Rivera comenzó a disertar sobre la crónica de un hecho trascendente para nosotros.

Resulta que en los albores de la década de los cuarenta, unos campesinos abrían cepa para agregar un jacal a su casa. En eso, se encontraron con un montículo de tierra que resultó ser un recinto teotihuacano... “Quienes lo descubrieron encontraron junto a él un yacimiento de

¹ En ésta, como en otras ocasiones, Rivera recrea escenarios sobre sí mismo de los que cabe desconfiar. A pesar de esto, en las entrevistas se asoman teorías que el pintor venía construyéndose como explicaciones sobre la cultura popular y los efectos del arte en el público. Respecto de la veracidad de estos pasajes, la concordancia que guardan los argumentos expuestos en las entrevistas con los encontrados en los manuscritos de Rivera, fechados por los mismos días, sirve como base para restaurar la confianza.

² La mayor parte de las cincuenta y dos sesiones se realizaron en su estudio de San Ángel y todas se publicaron en entregas semanales en el diario *El Nacional*. Durante este tiempo Cardona cuestiona a Rivera sobre distintos temas: su vida, su obra, sus conceptos de arte y política. Posteriormente, los textos son recopilados en una edición de 1980 titulada *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera*. México. Editorial Diana.

pequeñas y admirables figuras en tierra cocida, y andando yo por ahí en busca de ocasiones, me lo ofrecieron en venta, y como les caí bien a los obreros, éstos me mostraron un trozo de muro donde se descubrió la pintura, y entonces sólo tenía visible unos veinticinco centímetros.”³

Rivera intentó comunicar el hallazgo a sus amigos arqueólogos sin encontrar respuesta. Luego de tiempo, un anticuario, al que el pintor gustaba comprar lotes de piezas, Guillermo Echaniz invitó a Rivera a ver un fresco teotihuacano. Se trataba del mismo muro, desprendido por entero de la bóveda original, sobre una caja de madera ruda y acondicionada. Le mostraron una calca realizada, según el pintor, por el arqueólogo Porfirio Aguirre, donde se apreciaba la totalidad del fresco. Echaniz ofreció a Rivera la pieza. Le pedía sólo los ochocientos pesos que le había costado desmontarlo y guarnecerlo en el cajón. El pintor se mostró desconfiado de la situación pues “de toda evidencia la pintura pertenecía a la nación”⁴ e inquirió a Echaniz sobre por qué no notificar a las autoridades. El comerciante contestó que “si no lo hubiera hecho desprender, las gentes que se toparon con ella hubieran terminado arrancándola a pedazos.”⁵ Rivera no contaba con los ochocientos pesos. Salió del país y a su regreso preguntó qué había pasado con aquel fresco teotihuacano. Le dijeron que seguía donde mismo y que incluso, su amigo Alfonso Caso, entonces jefe del Instituto de Antropología e Historia, había conocido ya la calca de Aguirre calificándola de falsificación. Nadie se interesó por ver el original.

3 A. Cardona Peña. *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera*. Editorial Diana. México. 1980. p. 100

4 Ibid. p. 101

5 Idem

Años más tarde, en 1940, Rivera se hallaba en Los Ángeles California⁶ visitando la galería de Stendhal. Ahí se encontró por tercera vez el muro prehispánico en un taller de restauración. Un año después, ya en México, insistió a Caso sobre el mural indicándole su ubicación en la galería sin lograr convencerlo de la autenticidad de la pieza. Pasó el tiempo y pudo llevar a Caso al lugar donde fue hallado el mural. Rivera cuenta lo que vieron juntos:

Se descubrieron ahí maravillas y entre ellas el espacio vacío dejado por el fresco. Insistí en estudiar otra parte cercana de la casa, que emergía visiblemente para ojos de profanos y ya no digamos arqueólogos. En ella apareció pintado un admirable fresco que resurgió a la luz precisamente cuando se celebraba en el Palacio de Bellas Artes una exposición del arte occidental de México. En esa exposición figuraba, procedente de mi colección particular, un set de jugadores de pelota. Pero mis amigos, los arqueólogos procedentes de la Escuela de Leyes, no veían jugadores de pelota, sino guerreros o dioses y sonreían compasivamente cuando yo les enseñaba al “bateador” con su casco y su coraza, al “cacheador” con su chacualli (que yo mismo usé de niño en el frontón de San Camilo) y al jefe que lanzaba la pelota para iniciar el juego. Después de sonreír decían “Diegadas”... pero de aquí que salió en Teotihuacan la pared pintada, y —¡oh sorpresa!—ahí estaban no solo uno sino varios bateadores dándole a la pelota.⁷

En fin, por lo demás Rivera agrega que del muro extraviado se volvió a saber sólo cuando este había sido ya donado por el entonces senador Robert Wood Bliss al Museo de la Galería Nacional de Washington. Ambos, Rivera y Caso, intentaron hacer algo para negociar diplomáticamente su regreso sin éxito alguno. Hasta el momento de la entrevista, el fresco permanecía en las bodegas de dicho museo. Ni Rivera ni el gobierno mexicano volvieron a saber más de él.

¿Qué nos deja la historia de Rivera? De entrada, una gran incógnita respecto del manejo de la arqueología en el país justamente en el momento en que se comenzaban los trabajos de construcción del Anahuacalli para albergar su colección. Un fresco desaparecido, en las manos de un coleccionista extranjero, que casualmente el pintor se encuentra en su camino

6 Rivera estaba trabajando un mural en San Francisco: *Unidad Panamericana*. El motivo central de la composición es la Coatlicue.

7 A. Cardona *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera*. México. Diana. 1981. p. 102.

tres veces en diferentes años, mientras éste es comercializado. Una expedición arqueológica en la que Rivera interviene y de la cual interpreta un tipo de juego de pelota prehispánico diferente al reconocido por los historiadores y arqueólogos de su época. Por último, todo lo anterior tuvo su desenlace en el momento en que en el Palacio de Bellas Artes se exhiben piezas de su colección, en 1946.⁸

De entrada parece sospechosa tanta concordancia de hechos. Se antoja una estrategia del pintor para defenderse tanto de los ataques que apuntan a las irregularidades de su colección como para eludir las burlas que padeció al referir a varias de sus piezas como jugadores de pelota. Sin embargo existe un muro en Teotihuacán que efectivamente contiene grupos de hombres ataviados para el juego de pelota y que lo juegan con bastones, tal como Rivera lo narra a Cardona. Además, este conjunto de frescos fue encontrado por Caso en la década de los cuarenta y, siguiendo la crónica de Rivera, el arqueólogo, salido de la “Escuela de Leyes”, no fue capaz de reconocer en sus informes e interpretaciones sobre el muro a estos personajes como jugadores de pelota. Se trata de los murales descubiertos en Tepantitla en 1942 y que Caso interpretó como una representación del *Tlalocan*.

La cámara de Tepantitla.

⁸ Resulta interesante que en octubre del mismo año sea inaugurada la exposición *México Indígena* organizada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. La muestra se compuso de imágenes, gráficas e información sobre la vida de distintos grupos indígenas. La intención era sensibilizar a los visitantes en torno a las problemáticas actuales de esta parte de la población. En la misma exposición se presentaron foto murales de la obra de Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca Morelos y de un costado del cubo de la escalera del Palacio Nacional. Sería interesante rastrear las semejanzas entre una y otra exposición, la recepción de ambas en la prensa y las consecuencias en la espectación de los recursos plásticos usados, pero por cuestiones de espacio y argumentación me lo reservo para un trabajo posterior. Agradezco a Deborah Dorotinsky el haberme señalado la nota y las implicaciones de la cercanía cronotópica de ambas exposiciones. Para mayores datos sobre *México indígena* se puede consultar su tesis: D. Dorotinsky Alperstein. *La vida de un archivo. México indígena y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*. Tesis doctoral en historia del arte. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2003.

Según consta, tanto en el expediente de la exploración como en el texto interpretativo publicado inmediatamente, fue Caso quien dirigió la exploración acompañado de Pedro Armillas, José R. Pérez y Agustín Villagra.⁹ Es célebre en la historia de la arqueología la interpretación de Caso sobre el conjunto de Tepantitla. Hasta el momento de su publicación no se había dado con ninguna alusión pictográfica al Tlalocan. Caso sintetiza en un artículo su lectura sobre la iconografía. Rinde cuentas de las fuentes sobre la descripción del paraíso teotihuacano ahí representado y las hace contrastar exactamente con el mural.

Si recordamos lo que dice Sahagún y Torquemada a propósito de aquellos individuos que habían muerto ahogados o heridos por el rayo etc. eran enterrados con una rama sin hojas, porque se creía que al llegar al paraíso dicha rama habría de reverdecer, nos explicamos a este personaje que llora, que enarbolaba su rama reverdecida y que al llegar al Tlalocan, al lugar de las delicias brotando de la laguna en la que terminan los ríos del paraíso, saluda su ingreso en la mansión del dios de la fertilidad con un largo canto a Tláloc, canto de agradecimiento porque saliendo de las aguas de la muerte ha llegado al lugar de la bienaventuranza a unirse con sus hermanos ya que lo esperan con danzas y juegos en el lugar donde vuelan las mariposas pintadas...¹⁰

Durante años, el argumento sobre el Tlalocan gobernó las interpretaciones sobre Tepantitla.

Parecía que Caso había dado con la clave para entender estas pinturas.¹¹ Caso postuló esta cámara como un lugar de representación del paraíso prehispánico justo por la figura central de Tláloc en los tableros. Para Caso, la pared sur decía sobre las artes médicas por eso lo llamó el Talud de las Ciencias Médicas. La pared del norte se denominó el Talud del Agua

⁹ Las calcas fueron realizadas por el mismo Villagra en el momento del descubrimiento del conjunto. En ellas se logra ver parte de los frescos que ahora ya no pueden apreciarse por el desgaste del muro o simplemente porque ya no existen estos fragmentos. *Informe sobre las exploraciones verificadas en Teotihuacán México, República mexicana, en el año de 1942.* Archivo INAH y A. Caso "El paraíso terrenal en Teotihuacán" *Cuadernos Americanos*. I .VI, 6. México. 1942.

¹⁰ A. Caso. "El paraíso terrenal" *Cuadernos Americanos*. N°6. México. 1942. p. 138.

¹¹ "Hasta el momento no se había establecido la relación temática entre las diferentes cámaras; de hecho, tampoco se había establecido la de las pinturas de talúdes, tableros y cenefas, en el caso particular de la cámara del Tlalocan. Desde mi punto de vista esta unidad arroja nuevas luces sobre el estudio de la pintura teotihuacana, puesto que la temática de los muros se enlaza por el discurso que se deriva de las pinturas, visualmente, a través de los ejes que rigen toda la composición" en T. Uriarte. "el juego de pelota en los murales de Tepantitla, en Teotihuacán." En T. Uriarte. (Coord.). *El juego de pelota en Mesoamérica. Raíces y supervivencia*. México. Siglo XXI. p. 115

(Tlalocan) por la centralidad del río, según Caso (fig. 12). Y sólo la del noreste quedó regida iconográficamente, en los ojos del arqueólogo, por el juego de pelota: El Talud del Juego de Pelota (fig. 11)

Lo claro es que Caso había realizado una operación hermenéutica que intentaba descifrar argumentos escritos, narrativos, en una iconografía reticente a la secuencialidad discursiva. El texto, códices y testimonios de los frailes, no fueron su apoyo, fueron su código. Exigió de la representación la forma narrada. Quizá por ello lo atomizante de su glosa sobre los muros. Su ambición por dar con la imagen de “el paraíso perdido” prehispánico le impidió ver el detalle y con ello no sólo un grupo de jugadores de pelota sino todo un sistema. El hallazgo de un paraíso prehispánico lo sedujo no sólo a él, sino al gremio entero que constató la certeza de la leyenda colonial sobre el Tlalocan. El éxito de la interpretación se firmó sin encontrar un punto de referencia visual contenido en otras imágenes u obras prehispánicas. La estrategia fue hacer de una serie de frescos donde aparece el dios Tláloc una ventana a la utopía indígena de la felicidad después de la muerte.

El Tlalocan es para los mexicanos, la realización de su concepto de felicidad; el lugar siempre fértil y abundante en todo género de riquezas, en donde se dan los alimentos más preciados, las plumas más ricas, las flores más hermosas, el jade y las turquesas, la plata y el oro; en donde la vida se desliza suavemente entre cantos juegos y diversiones; vida de diversiones y contentamiento, sin el temor a la sequía o a la escasez; sin que el hombre necesite de su duro trabajo para hacer producir y fructificar la tierra. Este concepto de felicidad, que nos han transmitido los cronistas y que nos hace penetrar en la filosofía misma del pueblo azteca, acaba de recibir su ilustración con una pintura mural recientemente descubierta.¹²

Lo importante para nosotros es señalar que Caso está consciente de que este sitio es un lugar dedicado a la vida transterrenal. Son muertos los que aparecen realizando todas esas actividades, y son felices precisamente porque se han emancipado del trabajo. Caso parece estar apoyado en cierta lectura cristiana sobre el trabajo, como un *vía crucis* necesario para

¹² A. Caso. “El paraíso terrenal” *Cuadernos Americanos*. N°6. México. 1942. p. 130.

lograr la vida eterna. Por eso es que aquí logra ver actividades lúdicas pues, en la postura de Caso, el juego, la fiesta, la danza, son derivaciones del ocio y disfrutables sólo cuando la necesidad del sustento ha quedado eliminada. El mural es una metafísica del placer pues muestra la imposibilidad de acceder a la felicidad completa en vida.¹³ El hallazgo de Caso entonces consistió en encontrar la ilustración de una leyenda hasta entonces de poca credibilidad: la idea de un paraíso prehispánico similar al cristiano.¹⁴

Rivera no interpretó así estos muros. Lo que pudo ver, concediéndole el argumento de que formó parte de la exploración en Tepantitla, fue la semejanza entre cada muro y las imágenes que ahí estaban representadas. Rivera notó que el juego de pelota integraba el total de la representación de toda la cámara. ¿Cómo pudo verlo? Mi hipótesis es que dejó que las imágenes contaran lo que tenían que decir y no impuso un argumento previo. Es decir, en su momento, alrededor de 1940, Rivera había resuelto una puntual manera de “leer” sus propios murales. Eso le formó una manera de ordenar las imágenes que pudo ensayar en la cámara de Tepantitla. A lo que me refiero es que cuando describe en sus programas sus obras, propongo como ejemplo *Unidad Panamericana*, divide al muro en diez secciones.¹⁵ El ejercicio es similar a lo que, según cuenta en sus memorias,¹⁶ le hacía

¹³ De igual manera cabe apuntar que las distintas lecturas sobre el mural, la de Caso y la de Rivera, están ancladas a mitopoéticas diferentes. Las disciplinas de ambos derivaron en explicaciones divergentes sobre las mismas imágenes. Caso se propuso hallar explicaciones a una interrogante antropológica concreta, la función de un mito. Rivera encontró en la pieza una operación estética concreta: la representación de un rito y su función en las prácticas sociales.

¹⁴ Fue hasta hace dieciocho años que, en su tesis de maestría, Teresa Uriarte pone en crisis la lectura de Caso y logra ver de una manera distinta la representación. Uriarte observa con atención el conjunto, poniendo especial énfasis en la descripción de las figuras. El análisis se concentra, no en la concordancia entre texto e imagen como Caso lo había hecho para justificar su explicación, sino en las formas, colores y movimiento de los personajes. Uriarte descifra elementos iconográficos que se resisten a la interpretación sobre el Tlalocan. De hecho, es capaz de ver cada pared como secuencia de una misma finalidad narrativa que le posibilita integrar a los personajes en una actividad conjunta: el juego de pelota.

¹⁵ Cinco son rectángulos verticales de mayor tamaño, en la parte alta de cada panel y cinco de menores dimensiones en la parte baja. Luego procede el pintor a la lectura de su mural. Ahí comienza por los ejes visuales de extrema derecha a extrema izquierda. Enfrentando sección con sección de cada costado, hasta

realizar su maestro Santiago Rebull, en la Academia de San Carlos, al trazar las líneas generales de una composición pictórica: *la sección oro*.¹⁷ Se trata de un proceso de estudio de las proporciones que el mismo Rivera advierte como platónico, y del cual, según él, se obtiene la experiencia estética de una obra. Así, con los ojos condicionados a encontrar las proporciones áureas de las obras, el pintor atendió al eje discursivo del muro de Tepantitla pudiendo observar la lectura sobre el Juego de Pelota.¹⁸ En una palabra, el juego de pelota en los murales de Tepantitla acontece mediante el trazo de la *sección de oro*.¹⁹

Como muralista parece que el pintor descifró la centralidad sobre el juego que Caso minimizó. Lo hizo porque pudo atender a las figuras en su dinámica. Es decir, Rivera no miró jugadores de pelota estáticos en el mural, interpretó el movimiento del juego, según su gesto y posición en la integridad del fresco. Una apreciación sistemática de la representación que le brindó la posibilidad de hacer unidad de lo diverso en las pinturas de la cámara: una dialéctica de la composición. Rivera echó ojo sobre lo mismo que Caso, uno vio la confirmación de un texto y el otro el acontecer de la representación del movimiento.

los beisbolistas.

Desde que Rivera apreció el muro de Tepantitla, no se pudo sacar la idea del juego de pelota con bastón y la transfirió a su “set de jugadores”. El objeto de cerámica adquirió

llegar al centro de la composición. En eso consiste la lectura dialéctica de sus obras: en enfrentar opuestos para obtener una síntesis al centro de cada composición.

¹⁶ Lolo de la Torriente. *Memoria y Razón de Diego Rivera*. México. Editorial Renacimiento. 1959. p. 216.

¹⁷ Con una fotografía en un restirador, Rebull instruyó a Rivera sobre el trazo de los ejes visuales de una imagen. Con un eje de líneas en perpendicular, que dividen la imagen a la mitad, y las intersecciones de la elipse que circunda la composición, Rivera encuentra, en los ángulos de un rombo, los ejes de una sección que capta poderosamente la atención de quien mira la obra.

¹⁸ Cabe la posibilidad de que Rivera hubiera conservado las calcas del muro de Tepantitla que su amigo Echaniz le mostraba. De tal manera que Rivera hubiera podido dibujar sobre ellas los ejes compositivos y hallar su lectura lúdica.

¹⁹ Es por esta misma razón que Teresa Uriarte encontró una forma diferente de mirar el conjunto y halló como eje discursivo el juego de pelota. En su tesis igual aplica el trazado de la sección aurea.

algo del fresco de Tepantitla y Rivera disfrutó ponerlo en evidencia durante la primera exhibición pública de su colección. Lo cierto es que el set de jugadores de Colima, expuesto en Bellas Artes en 1946, fue puesto en cuestión por los organizadores de la exposición. Así lo atestigua el catálogo que advierte a pie de página en las fotos de estas piezas que “según Diego Rivera” se trata de jugadores. El problema es que esta memoria retrata las piezas de frente, descriptivamente, y sin poner en relación unas con otras. Sin embargo, parece ser esta mención la primera advertencia de una historia que Rivera emprenderá con este grupo de esculturas en los últimos años de su vida.

Años más tarde, Juan Guzmán toma una célebre serie de fotos de Rivera en su casa de San Ángel. A principios de los cincuenta, Rivera aparece fotografiado con sus piezas favoritas en las manos. Guzmán lo retrata mostrándole su colección. Lo mejor de la sesión viene cuando el pintor toma su set de jugadores y los coloca en la mesa de trabajo de su estudio. Rivera aparece en tres distintas fotos colocando sus piezas, jugando a ser el director de escena de sus actores favoritos (Fig. 13). Gracias a estas imágenes podemos localizar con toda certeza cuáles de sus esculturas son a las que refería cuando hablaba del set y cómo fue que terminó reconfigurando lo visto en Tepantitla.

Se trata de cerámica de las culturas de Occidente. Fueron clasificadas en el catálogo del cuarenta y seis, por Toscano, Pellicer y el mismo Rivera, en la región de *Las Animas* en Colima.²⁰ Se trata de tres piezas en total, que el pintor gustó siempre acomodar en una escena de pícher, cácher y bateador. Uno es un aparente guerrero que empuña con ambas manos un garrote, ataviado con casco y peto (fig. 14). Dicho casco remata en la parte alta con una especie de penacho. Mira al frente en posición de ataque, mientras sube la guardia con el puño derecho, rodeando la macana, a la altura de la barbilla. La mano izquierda

²⁰ *Arte precolombino del Occidente de México*. México. SEP. 1946.

sujeta por la parte baja el artefacto, esta parte da muestras de deterioro.²¹ El peto cubre el cuello y boca lo que enfatiza la posición de defensa. Llama la atención la expresividad de la escultura. Los ojos de este personaje aparecen encendidos, enmarcados por profundas ojeras y un extraño semblante de vigilancia total. Cabe destacar que no es el único *tipo* de su colección. Rivera llegó a reunir una vasta muestra de personajes que tenían características comunes. Lo que vuelve particular a éste es precisamente el gesto. Las dimensiones del “bat” y el peto son elementos que la identifican. Sin embargo, no hay otras piezas en su enorme acervo que contengan tal rasgo de furia a la vez que de concentración. No es sólo la manera de mirar, además es la determinación con la que amenaza.

Las otras dos piezas que acompañan la escena construida por Rivera son otro guerrero y un personaje con vasija. Estas piezas presentan una oquedad en la parte superior de la cabeza. La primera es un hombre representado en el momento en que se impulsa para arrojar un objeto esférico (fig. 15). Con ambos brazos abiertos amenaza con el proyectil, mismo que sujeta con la mano derecha por detrás de la cabeza y la mano izquierda delante del torso. Su vestimenta también consiste en peto y casco. La mirada es igualmente interesante. Sus ojos acentúan el esfuerzo de quien intenta apuntar con certeza. Los entre abre en claro gesto de concentración. En el mismo caso de la pieza anterior, la pose se asemeja a otras figuras de la colección. La diferencia radica en un elemento en la espalda del personaje. Se trata de una especie de escudo que porta sobre los omoplatos. También la mueca de puntería la vuelve singular. La siguiente pieza es un personaje que porta una vasija (fig. 16). La indumentaria es la misma de las otras piezas: peto y casco. El objeto es tomado por ambas manos apoyando su base en el pecho para posicionarlo de modo que la boca de la vasija “mire” al frente. La postura del personaje acentúa el movimiento de recepción. Su gesto

21 Desde la muestra en Bellas Artes esta pieza aparece dañada.

también tiene señales de suma atención. A diferencia de las otras dos piezas, esta escultura no tiene similitud con otra de la colección de Rivera. Es única por la forma de la vasija, que por momentos podría sugerir más una especie de saco, y por la posición del cuerpo.

Al parecer al mismo Rivera no le pasaban desapercibidas las diferencias que volvían particulares estas piezas de *Las Animas*. Él mismo remarcó en un dibujo las características de la última pieza (fig. 17). Lo hizo en una especie de “catálogo dibujado”²², sin fecha, donde *retrato* a varias de sus piezas desde diferentes perspectivas. Los cartones contienen apuntes, como lugar de origen, dimensiones y número de inventario dentro de su propia colección. El detalle y la atención en la gestualidad son la marca distintiva del catálogo dibujado. El caso de piezas en cuyo ornamento Rivera puso mayor relevancia fue en las cerámicas de occidente, en particular sobre las piezas provenientes de *Las Ánimas* pues varias remiten a este lugar. Esto nos lleva de nuevo a nuestro *cácher*. Rivera lo dibuja no porque le parezca un jugador de pelota. Lo plasma por sus cualidades estéticas. En la esquina superior izquierda, aparece escrito en letra del pintor, en el borde y en horizontal, una leyenda: “personaje musical”. Luego, lo que nos permite sugerir una fecha aproximada del catálogo, Rivera observa los muros de Tepantitla y cambia su interpretación de la pieza. Es decir que primero el pintor hace su inventario ilustrado y luego ocurre su aventura en Teotihuacán. Así logra ver en su “set de jugadores de pelota” una práctica del mismo con bastón y no un músico y dos guerreros.

La museografía. Escenas y tributos.

22 Dicho catálogo consta de una serie de 77 dibujos de 10 x 20cm aprox. efectuados por el mismo pintor a lápiz sobre papel, el total de las piezas retratadas es de 58. Fue encontrado durante la investigación en el Anahuacalli a cargo de Renato González en 2006 en el acervo de Juan Coronel Rivera. El catálogo fue exhibido en la exposición “Diego Rivera coleccionista” en el MUNAL en 2007. Agradezco a Renato, Hilda Trujillo, coordinadora de los Museos Diego Rivera Anahuacalli y Frida Kahlo, así como al coleccionista Juan Coronel las facilidades para usarlo en esta tesis.

Según Carlos Pellicer la idea de mostrar su colección nació en el momento en que Rivera le hacía un retrato. Una carta de Pellicer a Frida Kahlo hace constar lo anterior.²³ En ella Pellicer da cuenta de cómo surgió el proyecto de montar la exposición de Arte Precolombino en Bellas Artes en 1946. Lo que nos hace pensar en que antes 1943, fecha en que se encuentra datada la terminación de este retrato, Rivera no hubiera pensado en mostrar su colección públicamente. Eso consta de lo dicho por Pellicer en la misiva. De alguna manera Pellicer lo convence y se realiza la exhibición.

La verdad es que la exposición sirvió como acicate para las discusiones en torno a la relevancia de las zonas arqueológicas de occidente.²⁴ De tal manera, sí había sido un atentado contra las visiones más institucionales de “los licenciados que se dicen arqueólogos” que Rivera expusiera sus piezas; su juego de pelota apócrifo, en el Palacio de las Bellas Artes. Al interior de esto, la colección de Rivera, sus ideas en torno al desarrollo del arte prehispánico y su montaje sobre el juego, apoyado en una intromisión en el equipo de científicos que exploraron la zona, nunca adquirirían ningún tipo de crédito. Lo cual tuvo sus resultados en la estrategia riveriana.

A la par de esto, por aquellos años, su Museo Anahuacalli comenzó a plantearse su contenido. En vida Rivera persuadió a Pellicer para que diera forma a la distribución de las vitrinas. Lo real es que tenía ya algunos modelos de disposición que compartió con Pellicer hasta el día de su muerte. Dicen los testimonios que Pellicer siguió las ideas originales de

23 Carta de Pellicer a Frida Kahlo 25 de Marzo de 1946. Archivo Diego Rivera y Frida Kahlo. Fideicomiso Museos Diego Rivera Anahuacalli y Frida Kahlo del Banco de México. Fondo Diego Rivera.

24 La lectura de Phil Weigand pone de relieve esto. Según él que se diera a conocer la colección de occidente de Rivera en esta exposición fomentó un interés nuevo de los arqueólogos por el arte funerario de las tumbas de tiro. Véase: P. Weigand. *Evolución de una civilización prehispánica : Arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas*, Mexico : El Colegio de Michoacán, 1993,p.76ss

Rivera para seguir la labor.²⁵ En este esfuerzo el museógrafo echó mano de las alusiones del pintor a sus piezas. Existen varias vitrinas interesantes que contienen escenas llenas de sensibilidad y admiración por la forma prehispánica. Esta museografía está documentada en el archivo de Pellicer, en buena medida gracias al detalle que el poeta impuso a su trabajo. Uno de estos ejercicios es la escena del juego de pelota riveriano. Pellicer la reproduce en una vitrina de la sala sureste de la segunda planta. (fig. 18) La diferencia es que Pellicer cambia al famoso cácher por un ampáyer, arbitrariamente elegido del resto de la colección. El músico, que había adquirido certeza de jugador de pelota luego de la exposición de Bellas Artes, fue dejado en la banca, en la bodega del museo. Esta decisión tal vez se dio porque quizá hasta el mismo Pellicer dudaba de las “diegadas” sobre el juego. Con esto, por última vez, la escenificación del juego de pelota quedó relegada del proyecto. La museografía de Pellicer fue terminada hasta 1964, fecha de la inauguración del museo. Ahí aparecen acercamientos a lo que el pintor quería exhibir de su colección. Pero la ausencia del “set” de jugadores tal como lo concibió Rivera, es prueba de lo mucho que puede distar la adecuación del referente al objeto mismo, en cada posibilidad de representación.

²⁵ Felipe Garrido. “el museo de Diego Rivera” en Elisa Barragán (comp.). *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*. México. UNAM.1986.

5. Extra innings.

La arqueología del presente.

Regresemos ahora sobre nuestros pasos. Llevemos esta genealogía del modelo del juego riveriano hasta su punto culminante en el proyecto del Estadio Universitario.

El boceto del mural fue un objeto poco conocido. Ha sido parte de su historia permanecer a la sombra. La primera vez que Rivera lo sacó a la luz sería también la última en que el proyecto se dio a conocer con su autor en vida. En Abril de 1953 Rivera dirigió una carta a la editorial del semanario *Mañana*. La misiva era para felicitar al arqueólogo Carlos Margain por sus artículos publicados en la revista. La admiración que este personaje llega a despertar en el pintor es tal que Rivera le invita a conocer su boceto original del proyecto “que no he dado a conocer públicamente en su totalidad”.¹ Lo que cabe aquí preguntarse es la causa de la admiración riveriana.

Margain había publicado en tres entregas la cobertura de la exposición universal *Arte Mexicano* curada por el museógrafo Fernando Gamboa, subdirector del INBA y director del Museo de Artes Plásticas, en París.² Aunque quizá lo que terminó motivando a Rivera a escribir su carta es un texto que apareció el 11 de abril, seis días antes de que el pintor envíe

1 Carta a Editorial de *Mañana*. 17 de abril de 1953. Correspondencia institucional. Epistolario. Archivo Diego Rivera. Fundación Diego Rivera.

2 C. Margain “París y el arte mexicano” en *Mañana*. N°501 Año X. Abril 4 1953. Margain llega a sostener que el mal manejo de la información que se lleva a cabo en la curaduría de *Arte Mexicano* fomenta un acercamiento parcial al pasado mexicano. Sobre esto culpa a los encargados de la sala de Arte Popular puesto que no ponen en relación el trabajo artesanal del presente con la tradición prehispánica. Los textos de Margain se convierten en apologías del arte prehispánico contra las sentencias lapidarias de la crítica europea que creen que a la exposición le falta fuerza para “conquistar a los espectadores”. C. Margain. “Europa frente al arte mexicano” en *Mañana*. N° 499. Año X. Marzo 21 1953. p. 42

sus felicitaciones. Margain abre su reflexión preguntándose qué es lo mexicano. Ahí recupera las ideas de Leopoldo Zea sobre la crisis de la identidad nacional y su constante cuestionamiento. Margain escribe sobre los cursos de Federico Mariscal en la Escuela Nacional de Arquitectos en torno a la arquitectura nacional como síntoma de esta crisis. Pero el punto interesante llega cuando el arqueólogo se pregunta por una verdadera conciencia de lo nacional, sin *mexicanitis*. Margain cree que esto se debió a que la crisis de la reconstrucción de la identidad ha consolidado la estructura de la autoconciencia.³ Aquí el arqueólogo explica que la Conquista de México se pudo dar debido al fuerte clima de hostilidad entre cada pueblo, y que la conciencia de la destrucción de las tradiciones es justo lo que posibilita su reconstrucción como una mezcla entre vencedores y vencidos. En una palabra, en México existe una tradición de la destrucción cultural y sobre ella se levanta el pueblo rescatando de su pasado lo que puede día a día.

Frases que encajan con las notas que Rivera adjunta a su carta de invitación en las que dice “el arqueólogo debe estar compenetrado perfectamente de la cultura y problemas de su propia época, para poder determinar cuáles elementos del pasado pueden tener mayor o menor importancia y trascendencia en el presente”⁴

Al parecer Margain responde a la comunicación. La colaboración de la semana siguiente la tituló “La obra de Diego Rivera en el Estadio de la Ciudad Universitaria” y comienza con una particular disertación sobre el factor estético-emotivo del mensaje en la decoración prehispánica. A su parecer esta afección es causada solamente por aquellos símbolos que logran conjuntar una liga entre la tradición y la actualidad. Como es de esperarse Margain,

3 C. Margain “¿Qué es lo mexicano?” en *Mañana*. N°502. Año X. Abril 11 1953.

4 Carta a Editorial *Mañana*. *Op. Cit.*

expresa que el trabajo de Rivera en el Estadio es la fórmula perfecta de esta mezcla: *símbolos evocadores claros y nuevas formas de expresión.*⁵

En las semanas siguientes, Margain visita a Rivera. El texto que publica se titula “Boceto y carta de Diego Rivera” Ahí por vez primera el pintor da a conocer su idea sobre lo que pensaba plasmar en el mural. Líneas atrás hablábamos de las dificultades de rendir cuentas de este proyecto por la ausencia de un programa. En el texto de Margain se encuentra algo parecido: una explicación parte por parte del boceto con un interlocutor. Veamos.

Para empezar Rivera divide el exterior del estadio en dos polos dialécticamente opuestos: el mundo moderno y el mundo antiguo prehispánico; la valva oriente y la valva poniente, respectivamente. A la vez, Rivera secciona cada valva en cuatro zonas: norte y sur y alta y baja. Así se supone que la valva oriente representa la historia del deporte moderno. Sin embargo, Rivera aquí matiza la idea general y le revela a Margain el verdadero tema de los taludes; la lucha de la vida contra la muerte. En la parte alta se desarrolla la salud en función del individuo y en la baja en su función social. Siendo la parte norte la femenina y la parte sur la masculina, el centro representa la fusión de ambos en la nueva generación de un niño saludable: una familia con el escudo de la UNAM detrás. Con esto, en la parte alta, la apreciación del hombre y mujer que corren, uno en una carrera de obstáculos y otra en un salto de longitud, simbolizan la destreza, la fuerza y la competencia del ejercicio físico. La baja, al norte, narra las epopeyas de la medicina social, como el derecho de los trabajadores a la salud pública y el desarrollo de la ciencia médica experimental (fig. 19). Al sur, la parte baja describe la lucha de la Revolución, el sacrificio de dos millones de obreros, campesinos y soldados a lo largo de la guerra, representados por tres corazones que

5 C. Margain. “La obra de Diego Rivera en el Estadio de la Ciudad Universitaria” en *Mañana*. N° 504. Año X. Abril 25 de 1953.

posibilitan la construcción de la Ciudad Universitaria, referida por “un albañil”⁶ y un plano que muestra al pueblo (fig.20). El motivo de esta valva es describir cómo la medicina arranca al hombre de la muerte por eso la narrativa comienza en cada uno de los extremos con unas figuras humanas jaloneadas entre un esqueleto y un sujeto que remite a la iconografía de los hombres prehispánicos.⁷

Del otro lado, la valva poniente, en la zona alta, se describe el juego de pelota y la danza y en la baja la guerra. La parte norte está dedicada a las culturas mexicana y maya. La zona sur a las culturas de Occidente. El sector norte de esta valva, en su parte superior muestra el tradicional juego del Ulama (fig. 21). La zona baja representa las guerras floridas, pues a decir de Rivera, es este el juego *más tosco* que buscaba entrenar al hombre en fuerza y destreza, a la vez que conseguir corazones para el sacrificio (fig 22.) Del lado sur sólo hay dibujos en la parte alta. Ahí se representa la danza y los músicos típicos de la región acompañados, casi al centro de la composición, del “set” de jugadores de pelota con bastón. (fig 23)

Rivera no parece decir más a Margain sobre la escena *tipo beisbol* o al menos no lo escribe el arqueólogo en el artículo. Sin embargo el énfasis del pintor en establecer la dualidad entre el lado oriente y el poniente, revela un interés particular por mostrar que el juego de pelota y el acto bélico prehispánicos tienen algo en común: la muerte y el sacrificio voluntarios. Del otro lado, en la valva oriente, la ciencia médica y el deporte erigen cuerpos perfectos que luchan contra la muerte. Para ambos polos hay una síntesis al centro del talud: el nacimiento de una nueva generación y el sacrificio ritual.

⁶ El parecido de este personaje al retrato que le hace Rivera al Arq. Pérez Palacios es asombroso. Es obvia la relación entre la función de este “albañil” en el boceto y la admiración de Diego por el autor del estadio. El retrato en dibujo se puede ver en el libro monográfico de Pérez Palacios sobre el Estadio Universitario.

⁷ Estas figuras penas y se perciben en los bocetos. En realidad se encuentran totalmente definidas en un par de réplicas a lápiz que Rivera hace para Gladys March y que acompañan la publicación del libro biográfico *Mi arte, mi vida. Op Cit.*

El artículo de Margain termina con un dato fundamental en la reconstrucción de la historia de este proyecto.

Por lo que hace al problema de la integración plástica, la obra de Rivera en el Estadio; y en relación con la idea expresada de varias personas de que los altoprelieves de escala heroica rompen con la línea arquitectónica, el artista manifestó lo siguiente: 1) En la parte más realizada de toda la obra y que es la que hasta ahora he hecho (en donde está la cara del niño al centro del estadio, del escudo universitario), el relieve tienen un espesor de 70 centímetros, aun cuando parezca tener mayores proporciones. 2) Conforme el relieve se aleja de los centros -la parte más ancha de las valvas- se reduce en espesor, de tal manera que, al llegar a la parte más baja -los lados norte y sur- quedarán dentro del parámetro original. Con lo anterior se obtiene, contrario a lo que se piensa, que *el relieve que va de mayor a menor siga y enfatice el movimiento arquitectónico crateriforme ondulante* (que va de mayor a menor y de valva a valva). En consecuencia y como ya apuntaron en otra ocasión, la crítica referente no era muy fundada. Con las explicaciones hechas está claro que ella se hizo al juzgar la pequeña parte que se ha terminado de toda la obra escultórica.⁸

El argumento va contra los ataques que padeció la obra desde el comienzo de su construcción. Personajes como Enrique del Moral, Mario Pani y Federico Mariscal que calificaron la obra de Rivera como excesiva. Del Moral incluso coloca el trabajo en el Estadio como contraejemplo de la integración plástica.

El solo hecho de que la pintura o escultura aparezcan *a posteriori* ya es por demás significativo: vienen a ser como un recubrimiento de la arquitectura. En nuestro medio, el caso del estadio de la Ciudad Universitaria es sintomático. Todos nosotros pudimos verlo terminado arquitectónicamente antes de que Diego Rivera realizara su obra pictórica-escultórica. Creo que nadie de nosotros tuvo la sensación de cosa no acabada, de que le faltara algo, y, por lo tanto, al aparecer lo ejecutado por Diego Rivera queda abierta la puerta la discusión sobre si es feliz o no la colaboración.⁹

Feliz o no feliz lo que está por verse es si Del Moral sugirió al arquitecto del estadio que la esculto-pintura estaba de más en su obra. Lo anterior lo deja en entredicho Pérez Palacios cuando en su libro monográfico sobre el estadio introduce la participación de Diego Rivera: “la opinión de varios arquitectos y la del propio Diego no era favorable a la integración, en este caso, de la pintura y escultura con la arquitectura, pues consideraban al estadio, en sí mismo, como una obra escultórica por su modelado y vigor de masas. [...] Seguramente

⁸ Margain. “Carta y boceto de Diego Rivera” en *Mañana* N° 506. Año X. 9 de Mayo de 1953. Cursivas mías.
⁹ E. Del Moral. *El estilo. La integración plástica*. México. Seminario de Cultura Mexicana. 1966.

con menos edad y más facultades, hubiera realizado en forma cabal, sin defecto, una pintura y artesanías mexicanas que se pudieran haber integrado plenamente con esta obra.”¹⁰ El trabajo de Rivera *es defectuoso*. Aquí, por un lado, se muestra claramente el tipo de presión que ejercieron los comentarios de Del Moral, pues acontece la incertidumbre al propio Pérez Palacios cuando se cuestiona si se integran plenamente. Por otro, es difícil creerle sobre si Rivera dudó en ejecutar su obra en el estadio. El pintor expone en varias ocasiones la necesidad que tiene esta edificación de contar con las esculto-pinturas. Nunca vacila sobre la calidad estética del inmueble sin embargo no duda que su participación es crucial para lograr una completa integración del edificio al paisaje. De hecho, este es el aspecto que más aporta el comentario que Rivera hace a Margain.

Si bien Rivera expresa en numerosas ocasiones las innovaciones técnicas que se implementan en el mural del estadio para garantizar su durabilidad y resistencia, nada dijo respecto de por qué y cómo su trabajo iba a lograr que un edificio ya integrado al paisaje se mejorara estéticamente. Rivera ya había mencionado las formas icónicas del pedregal y cómo las valvas del estadio le permitían armonizar con el entorno. Lo nuevo es la definición de lo crateriforme refiriéndose a su mural.

El punto es que Rivera da cuentas de la forma que tomará el estadio al terminar su trabajo de revestimiento. Sí, para darle la razón a Del Moral, el estadio pretendía ser *revestido* con el trabajo de Rivera, sin embargo este ejercicio no se realizaría sobre superficies planas. El elegir esculto-pinturas para rodear el estadio tuvo dos razones: que se lograra la integración en términos de conjuntar la plástica escultórica, pictórica y arquitectónica; y que estos volúmenes incidieran tanto en el contraste de luz y sombra como en el colorido de la fachada. El segundo punto, a decir de Rivera, lograría el efecto de volver al estadio un

10 Pérez Palacios. *Op. Cit.* p.22

verdadero cráter. En este sentido cabe rescatar la frase de Carlos Lazo al término del estadio: “hemos construido un volcán”.¹¹

Lo crateriforme revela el aspecto profundo de las nociones sobre la integración de este pintor. Efectivamente, su trabajo respetaría la línea del estadio pues los volúmenes de las esculturas se degradarían en orden descendente por las valvas hasta llegar al extremo de menor proporción, en las puntas norte y sur, donde el mural se hiciera absolutamente plano. Mas Rivera, a pesar de que insiste en que su trabajo no violentaría la estética del estadio, sabe que es un intento de volver el edificio una obra de integración plástica como él la entiende: es decir, que se *mimetic* formalmente con el paisaje y armonice con los colores del entorno.

Este aspecto está completamente supeditado a lo que Rivera, O’Gorman y Siqueiros aseguraban respecto de la geometría activa. Aquí Rivera deja la puerta abierta a una lectura sobre la representación del movimiento de las formas geométricas mediante la curva y la hipérbola como parte de su estrategia de integración plástica y su resistencia a la geometría purista de Del Moral y Pani.¹² Este aspecto parece aquí insinuado pues la *mimesis*¹³ de las formas del cerro del Ajusco en la virtud crateriforme del estadio sólo se comprende bajo el esquema de la armonía de geometría activa. A su vez la mimesis se convierte en la clave para entender la idea de integración. No son las formas puras, derivadas de un cosmopolismo extranjero sino las formas nativas del pedregal las que condicionan la carta

11 Frase que denuncia la complicidad de Lazo tanto para construir el estadio con terraplenes como para invitar a Rivera al proyecto. *Apud* en E. De Anda. *Op Cit*.

12 Rivera “Ciudad Universitaria” conferencia 1º en *Op Cit*.

13 El concepto está tomado en su acepción aristotélica que diverge de la platónica en el sentido de no significar una copia degradada ontológicamente del original. Esta mimesis es un re-presentar un rasgo de lo real bajo el orden impuesto por cierta lógica específica y teleológica. Esta mimesis no copia sino que reproduce bajo sus propias condiciones una serie de fenómenos previamente inconexos. Para un estudio detallado ver Paul Ricoeur *Metáfora Viva*. Editorial Trotta- Ediciones Cristiandad. Madrid. 2001.

de autenticidad de la arquitectura: y en este filtro identitario los mecanismos de representación riverianos, los de la integración plástica, resultan torales.

En efecto, sobre esto podemos consultar sus textos *Integración Plástica en la Cámara del Sistema de Aguas del Río Lerma* y las citadas conferencias *Ciudad Universitaria*. Al hablar de la arquitectura Rivera menciona en varias oportunidades la necesidad de que la arquitectura *represente* formas y elementos de la naturaleza que la circunda. En el caso del trabajo del Cárcamo del Río Lerma, Rivera pensó recrear el efecto del agua como parte de la integración del mural al flujo del contenedor. De igual manera pensó que el mural del estadio haría que la obra completa representara un cráter, no copiando su forma sino interpretando la línea del horizonte: logrando así una especie de hibridez entre lo natural y lo artificial, como el caso del Cárcamo y el efecto acuoso. Hemos visto que este tipo de mimesis es impensable para la corriente modernizante del conjunto de C.U. Sobre esto hemos recopilado evidencias que dan testimonio de la lógica constructiva que rigió la dinamitación y aplanamiento de la roca del pedregal. Esta lectura de Rivera y el resto de los ojos que veían el Estadio de la Ciudad Universitaria simplemente es incompatible. Mientras los arquitectos a cargo del plan general veían en la integración como “las partes y el todo forman una amalgama íntima e indestructible.” Rivera precisaba sobre la conjunción de la obra con su entorno. La integración necesariamente comprendía un rendir cuentas del medio que posibilita la función eficaz de la obra. En el caso de la arquitectura, los materiales y las necesidades de determinado grupo de comunidades debían ser integrados al programa plástico-constructivo del inmueble. La integración plástica, pues, no era cosa

solamente de un ornamento estructural, era una cuestión de funcionalidad y expresión determinada según la geografía y la historia de la región.¹⁴

Rivera logra así conjuntar una visión científica de las formas. Usando una jerga biológica el pintor concreta sus especulaciones sobre la genética de la geometría no purista.¹⁵ Con ciertos aires lamarckianos, tomados de las lecturas que Rivera hacía de médicos y biólogos de su círculo de amigos¹⁶, da con la clave para teorizar su postura contra el cosmopolismo: la teoría de la adaptación al medio. Así, basado en el principio “la forma se supedita a la función”¹⁷ Rivera asemeja a los edificios de la CU con un organismo vivo. Los cuales a falta de la incidencia del medio carecen de una naturaleza auténtica, son más bien productos aberrantes que nunca lograran cohabitar con el medio. De tal manera, la integración realizada por la geometría de su arte sobre el estadio, acentuaría el origen genético de las formas donde el inmueble fue edificado. Al grado, como Arai lo demostró con su tesis copernicana, de poner en evidencia la percepción regional del oriundo de ese lugar sobre la percepción universalista del extranjero que impone su manera de habitar los espacios. Así, materiales, distribución, geometría y color se conjugan en una síntesis que da como resultado una forma orgánica adaptada a las condiciones topológicas del pedregal.

En realidad de eso trató la crónica del proyecto inconcluso de Rivera, de la disputa por la estética arquitectónica del estadio. De un balanceado edificio funcional a un ente orgánico

14 Rivera piensa como ejemplo de esto a la ciudad de Machu Picchu. Esa construcción es el vivo ejemplo de la integración plástica precisamente porque al usar materiales y formas típicas de la región, se está garantizando las condiciones mínimas de habitabilidad que requieren los pobladores. Así la escultura, pintura y arquitectura no son factores endógenos de la estructura, modelo previamente diseñado, que deciden aplicar un grupo de profesionales, más bien responden a estímulos externos, de la topología, que posibilitan esa integración plástica en una expresión local.

15 Véase al respecto las notas sobre las formas del arte revolucionario en Diego Rivera, “De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte”, en Raquel Tibol, *Arte y Política*, p.208.

16 Las lecturas de estos personajes las he apuntado en Vargas Parra Daniel. *Crítica de la Razón Sexual. Eugenesia y viricultura en el pensamiento posrevolucionario en México*. Tesis para obtener el grado de licenciado en filosofía. México. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2007

17 J.B. Lamarck (1809): *Filosofía Zoológica*. Traducción al español, Editorial Alta Fulla, 1986, p. 167.

crateriforme. Por esta razón no pudo concluir su obra pues el único trofeo que en realidad se llevaron los arquitectos de la C.U. hubiera sido transformado en el modelo arquitectónico propio del opositor: Diego Rivera.

Conclusión.

Es, entonces, en esta disposición de los hechos que me interesa hacer una última reflexión. Hemos visto parte de la intención del pintor al dividir el boceto del mural en dos ejes: lo moderno y lo antiguo. Ahí la representación cruza referentes como el deporte y el juego en función de la vida y la muerte. Rivera había dicho, señalando la función de la clase social, que el Estadio era “el lugar de reunión de todo el estudiantado, de toda la juventud, perteneciente a todas las clases sociales, para contender en habilidad y fuerza, para superarse los unos a los otros en su desarrollo social”¹⁸ Esto está representado en la parte alta de la valva oriente. La competencia entre jóvenes de ambos sexos en habilidad y fuerza. Debajo, las clases sociales luchan contra la enfermedad, en la parte norte, consolidando la unión de clases en el proyecto de la Ciudad Universitaria, en la sección sur. Lo interesante es oponer esto en la operación dialéctica que Rivera exige al describir su proyecto. Las clases sociales están en tensión del otro lado, en la valva poniente, por la celebración de un rito. En el mundo antiguo, representado por la cultura prehispánica, los guerreros, sacerdotes, y artistas se reúnen en torno de dos eventos: la guerra y el juego. En el acto bélico, en el sector norte, Rivera dramatiza la relación entre las clases sociales con la iconografía de las Guerras Floridas. En este aspecto la lucha evidencia su función social: tener corazones para el sacrificio. Esto parece estar en relación con la lucha contra la

18 D. Rivera. “huellas de la geografía y la historia en....*Op Cit.*

muerte, en la valva oriente, del lado contrario del estadio. La medicina y la guerra son una especie de rito donde los hombres aspiran vencer a la enfermedad y la falta de vigor para sobrevivir o hacer sobrevivir a su pueblo. Mientras la danza recrea los ritos ceremoniales alrededor del acto bélico, en la valva poniente, igual el deporte y los atletas modernos ejecutan las ceremonias cívicas de la competencia, en el lado moderno. Antiguo y moderno se sintetizan bajo una finalidad común.

El desbalance opera en el costado sur de la valva poniente. Justo donde Rivera representa el juego de pelota de bastón. Del lado opuesto, el proyecto mural oriente, aparece la mujer saltando y jugando basquetbol, debajo la representación de la consolidación de la Ciudad Universitaria. De inicio, solo hay un sector al poniente sur, el alto. Ahí los beisbolistas están rodeados de un grupo de músicos y danzantes. Todas estas figuras pertenecen a la colección de Rivera. Son tomadas como modelos de la representación iconográfica.

Lo que advierte un significado excedente de sentido. Es decir, mientras el resto de la composición está diseñado de figuraciones de “lo real”¹⁹, el mundo tal y como lo vemos actualmente, este sector tiene una evocación intermedia determinada por la historia particular de sus piezas de occidente. Como si fuera su materialidad escultórica un filtro de esta representación.

Este experimento comprendió una ruta mimética notable: llevar desde una evocación mural a una escena construida con esculturas para finalizar en la representación mural de nuevo.

Una *triple mimesis*²⁰, si se me permite ponerlo en términos hermenéuticos, que implica un

¹⁹ Entendido como lo trabaja Ricoeur, luego de hacer una revisión de las ideas aristotélicas al respecto, como “el mundo de la praxis” Ver *Tiempo y Narración I* México, Siglo XXI, 2000.

²⁰ Para Ricoeur el texto antes que nada se explica con la relación del binomio *mythos-mimesis*. El *mythos*, como término constructor refiere, según Aristóteles, a la *disposición de los hechos en sistema*. De ahí que Ricoeur encuentre en el *Mythos*, no sólo la composición de tramas, sino con ello la composición temporal de una narración. De igual forma el término *mimesis*, para Aristóteles, refiere a la imitación de una acción, aunque será Ricoeur quien afine esta *imitación* hasta volverla *representación*. Así, la *cuasi* identificación

rendir cuentas del proceso de significado que se refigura y configura bajo la experiencia estética. En este caso, tenemos elementos para pensar que se trata de un dispositivo del discursivo sobre la arquitectura de Ciudad Universitaria motivado desde un excedente de sentido de las piezas colimenses.

En un primer nivel, mimesis uno, Rivera contempla el juego de pelota con bastón y rinde cuentas de él cuando comprende un significado nuevo para sus piezas de occidente y cambia su juicio sobre el músico de Las Animas, al convertirlo en cácher. En un segundo nivel, mimesis dos, el orden de los beisbolistas dispuesto por Rivera tenía como función reactivar un sentido sobre el juego de pelota representado en un fresco marginado por la arqueología oficial. En un tercer nivel, mimesis tres, Rivera recrea su modelo en el mural de C.U. reconfigurando la acción de Tepantitla en una nueva lectura de lo que vio. El punto es que en el curso de figuración-configuración-reconfiguración, Rivera fue llevando el motivo de su representación cada vez a un público mayor. La disposición de los hechos en cada nivel atendió una misma lógica.²¹ Finalmente toda mimesis es síntesis de elementos aislados conectados por cierto plan. La ilación de esta triple mimesis en Rivera se encuentra relacionada con su postura sobre la teoría de las artes y su efecto en la colectividad.

entre estas dos expresiones juega el papel creador del orden intrínseco en cada narración de un relato. Lo que está configurándose es la acción desarrollada en un primer aspecto de la *mimesis* que concluirá en una refiguración de ese mismo acto. Con ello, la *triple mimesis* ricoeuriana pone en movimiento la estructuración de un orden temporal en el nivel de la figuración de lo cotidiano (mimesis I), el nivel de la configuración en el texto (mimesis II), y el nivel de la refiguración en la lectura (mimesis III). Por esta razón es que Ricoeur dedica un amplio análisis en *Tiempo y Narración II* a revelar el *modo* en cómo el texto *ordena* la *praxis* respecto de estructuras narrativas. El punto es cómo el relato de ficción, de acuerdo a variaciones imaginativas pone en relación *acciones reales* valiéndose de conectores creados, *poéticos*. En efecto, si Ricoeur da cuentas de una *Lógica poética* es con el fin de dejar al descubierto la forma en cómo el relato hace de la *praxis* una re-presentación *lógica* en un orden coherente de espacio-tiempo. Siendo así, el relato ordena lo disperso de lo cotidiano en una narración que buscará la reorganización de *lo real*. Con todo, el relato imprime un orden al mundo, despliega su lógica como un filtro que media entre un acto y otro. Ver: P. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, México, Siglo XXI, 2000.

21 A este principio ordenador Aristóteles le llama *mythos*, en su poética adquiere un papel protagónico al constituirse en el hilo conductor de la *mimesis* (representación) pues sobre toda la obra desarrolla su teleología. P. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, México, Siglo XXI, 2000, p. 133.

Así, la trama se revela en 1956 cuando explica en una entrevista que “La integración plástica no se produce artificialmente, es el resultado de un estado social homogéneo que se proyecta en el arte, que invariablemente refleja como un espejo las características de la sociedad que lo produce.”²² Por tanto, sólo la sociedad sin clases como la que dio origen a las pinturas rupestres, a decir de Rivera, es capaz de rendir cuentas de la integración plástica. Aunque el pintor hace una excepción:

Nada absolutamente ha producido la humanidad que se iguale a ese período, salvo lo que nosotros llamamos *arte de Occidente de México* y que los señores especialistas consideran en arcaico numerando sus periodos y estableciendo horizontes a su gusto y satisfacción. Es más que probable que la división de clases haya sido lo suficientemente elemental y poco aprehensiva para permitir una maravillosa expresión de la forma del movimiento, signo dinámico de toda vida, dentro de lo que es preciso llamar realismo vital imaginativo.²³

El occidente prehispánico logró, al parecer de Rivera, una integración plástica como ninguna otra etapa en México. Incluso Rivera termina esta reflexión atacando duramente las pretensiones de hacer integración plástica en el México moderno. Aludiendo al trabajo realizado por él y sus colegas en Ciudad Universitaria se explica la situación declarando que es la división de clases, la lucha entre oprimidos y opresores por lo que: “no es posible la llamada integración plástica para un arte que exprese a toda la sociedad: de ahí el fracaso rotundo de todo intento de realizarla en el terreno social y dentro del arte del Estado.”²⁴

Claro, es 1956 y el pintor parte del referente del desenlace sobre su mural inconcluso en C.U. De ahí que el boceto, hecho en 1952, exprese lo opuesto. La posibilidad de que la C.U. se vuelva un lugar de convivencia de distintas clases sociales y con ello la integración plástica logre coronar su éxito en los edificios universitarios. La analogía es directa: como en el occidente prehispánico mexicano, la C.U. integrará las artes pues es un espacio de

22 D. Rivera. “Integración de la arquitectura y las artes plásticas” Agosto de 1956. Archivo CENIDIAP. Fondo Diego Rivera. Cursivas añadidas

²³ *Idem*

²⁴ *Idem*

homogenización de las clases sociales. Un lugar donde los especialistas trabajarán en conjunto por los mismos fines. Y este quiebre en la clases sociales sólo podría ser expuesto mediante la representación del juego y deporte. Ahí, en lo moderno y en lo antiguo, la división del trabajo,²⁵ principio motor de la oposición de clases, no puede operar pues ambas, actividades deportivas y lúdicas, son la base estructural de un mundo donde todos pueden competir entre sí como ensayo de las actividades de caza y guerra. O para decirlo con Ortega y Gasset en el *Origen deportivo del Estado* “Esto nos llevará a [...] considerar la actividad deportiva como la primaria y creadora, como la más elevada, seria e importante en la vida, y la actividad laboriosa como derivada de aquella [...]. Es más, vida propiamente hablando es sólo la de cariz deportivo, lo otro es relativamente mecanización y mero funcionamiento.”²⁶ Con esto apuntado, Rivera intentó trasferir su hipótesis respecto de lo que significaba la producción artística en una sociedad sin clases como la de los pueblos de Occidente a la revolución estética que el proyecto de integración en C.U. le motivaba. El deporte y el juego simbolizaban la hazaña de vida (caza, guerra, ritual) que dio como fruto la primigenia sociedad en el mundo antiguo y el desarrollo de la ciencia y hasta la arquitectura y arte de masas en el mundo moderno (medicina experimental, el estadio, frontones, la fotografía y las esculto-pinturas).

Poner el juego de pelota que había promovido como su hallazgo arqueológico en el muro obedeció pues a un efecto de propaganda de su propia teoría sobre las condiciones de posibilidad de la integración plástica. La sociedad primitiva que detona una apreciación

²⁵ Tal y como Rivera la piensa, como un factor decisivo en la división de las sociedades en clases. Al respecto cabe apuntar las enormes semejanzas entre el argumento de Rivera y las ideas de Ortega. La noción de Rivera de trabajo se encuentra elaborada en varios textos pero principalmente en “Lenin en el arte”. Textos de Rivera. Archivo Personal Diego Rivera, Fundación Diego Rivera.

²⁶ .J. Ortega y Gasset. *El espectador VI-VII*. Colección Austral,. Madrid: Espasa-Calpe. 1966. p. 63

distinta del mundo en una sensibilidad particular. Ese *pathosformeln*²⁷ que Aby Warburg había reconocido como el rasgo de gestualidad que transmite una emoción concreta, de obra en obra, a quien la percibe, Rivera la encontró en la representación de sus piezas prehispánicas. Si el juego de Tepantitla lo había motivado a pensar el gesto de sus piezas de manera distinta su proyección mural habría de causar un efecto similar en la colectividad que asistiría a los eventos en el Estadio Universitario.

Como punto de reunión masivo, el inmueble operaba, pues, como la mejor plataforma de su mensaje de integración social correlacionado con la integración plástica, como hemos leído de sus textos. Rivera entonces encontró su propia idea de *Pathosformeln* que aprehendió desde tres diferentes niveles de representación. El gesto, el volumen, el color, el contraste de luces, haría de su trabajo en el estadio un verdadero mosaico *mimético* de expectación colectiva de la plástica integral de un pueblo sin clases sociales en pugna.

Aun mejor. El *pathosformeln* riveriano tomó, al igual que el de Warburg, la esencia de la forma que representa el movimiento. Si Rivera coloca, por vez primera en su obra, a sus piezas prehispánicas como protagonistas es por la necesidad de construir una óptica particular de un pueblo determinado. Es decir, Rivera es consecuente con sus teorías sobre la integración plástica al advertir la conformación de una *geometría activa* en sus propias terracotas colimenses, sus figurillas de Tlatilco y sus dibujos de códices mayas.

Efectivamente aparte de la admirable sociedad [se refiere a la América precolombina] que pintó los muros con pinturas en donde no hay barbarie no son pinturas de culminación lo que distingue a esas pinturas llamadas rupestres es la expresión del movimiento por medio

27 En su estudio sobre Durero Warburg explora es término. En el manejo del efecto emocional de ciertos rasgos compositivos, Warburg establece frecuencias para el desglose analítico de las imágenes: ahí comienza a hablar de *Pathosformeln*. Esto, que podría traducirse como “formulas del pathos”, sirve a Warburg para designar los focos de atención que construye el autor en sus obras y que afectan al espectador despertando en él, más que una reflexión o desciframiento iconográfico, un sentimiento arcano, un impulso emocional intrínseco a la naturaleza humana. *Crf.* Aby Warburg. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. edición a cargo de Felipe Pereda. Madrid : Alianza, c2005

de la amplificación y del volumen, si un abrazo de una bailarina se va hacia adelante empieza delgada y acaba sumamente gruesa, eso ni es barbarie ni es primitivismo,²⁸

Tal como Warburg vio en la mimesis renacentista la reproducción de un modelo de afección que fue originado en la antigüedad, Rivera captó igual una fórmula única de los antiguos mexicanos para representar el movimiento de la danza, el juego y la guerra. El gesto, la cadencia y la armonía de las líneas remiten a un sistema de representación particular y exclusivo de una era. Misma fórmula que Rivera retoma para afectar, como lo hacían lo hombres del renacimiento, el estado psíquico del espectador contemporáneo con aquellos arcanos impulsos cristalizados bajo las formas escultóricas de sus piezas. Rivera quiere incidir con ese *pathosformeln* en las masas espectantes de su muro como una manera de reacondicionar los efectos de la arquitectura cosmopolita de la C.U. La lucha claramente es por la activación de un ánimo despertado por la forma. Mientras, según Rivera, el purismo cosmopolita de la rectoría amansaría al estudiantado por su geometría estática,²⁹ la geometría orgánica del estadio integrada a la topología por su mural incidiría en la psicología del pueblo llevándola hacia cierta afectación patética primitiva. En una palabra la activación del *pathos* de la sociedad sin clases.

Si un aparato ocular normal, conectado a un cerebro y a una sensibilidad desarrollados,(sic) observan ahora las obras de arte de aquella época remota [habla de los antiguos mexicanos] recibirán de ellas una emoción y un placer estéticos sin igual. En realidad, ha sido preciso que a través de miles de años llegara la técnica al grado de perfección que le permitió producir la fotografía ultrarápida capaz de registrar imágenes en milésimas de segundo, para que pudiéramos constatar, por comparación directa y sin dejar lugar a duda, la completa exactitud realista de las formas en movimiento y del modo de efectuarse los movimientos

²⁸ Rivera. "Ciudad Universitaria" Conferencia 1º, *Op Cit*.

²⁹ "Esto se ha hecho para canalizar el arte y la cultura, por su contenido y forma en la dirección que ayuda a consolidar y ejercer el poder para explotar mejor a las clases oprimidas [...] Por esto la obra de arte según su valor relativo dialéctico que tengan en una sociedad dada, las emociones, ideas sensaciones, y toda otra reacción que produzca la obra de arte, está será, más bien, resultará ser un excitante de acción constructiva o destructiva, al reposo, a la melancolía, a la inacción, resignación o sumisión, ó a la crítica, la resistencia, la rebeldía, la defensa, la cólera, el ataque, etc., es decir que según el punto de vista de los intereses de clase desde los cuales se le considere, podrá ser nutritiva fortificante, calmante, estupefaciente o intoxicante." "Lenin en el arte". Archivo Personal Diego Rivera, Fundación Diego Rivera.

mismos que realizaban las imágenes zoológicas y humanas producidas por los hombres de aquella edad.³⁰

Finalmente, la confirmación a esta lectura del proyecto de Rivera se vale de la operación dialéctica sobre la cual el pintor proponía el desglose hermenéutico de sus murales. La valva oriente toma un régimen de visualidad del movimiento propio del mundo moderno. En efecto, se trata de la captación del cuerpo en movimiento mediante un mecanismo de reproductibilidad: el ojo de la cámara fotográfica (representación de las fotos de Eadweard Muybridge). Ese vendría a ser un *pathosformeln* auténtico de la actualidad. La oposición directa es mirar la valva poniente, donde la técnica de reproductibilidad es la escultura. Ésta capta el movimiento análogamente a la fotografía moderna. A pesar de lo que parecen los jugadores de pelota están en plena acción: de ahí lo característico de su gesto. Ambas mimesis toman de sus regímenes visuales lo más propio y devuelven un *pathosformeln* único. Lo mejor del caso es que Rivera logra que los dos sistemas de representación partan del mismo fenómeno: el juego.

Por eso es relevante que Rivera imponga la teleología de la lucha entre la vida y la muerte para esta fórmula del pathos. Pues todo el discurso del estadio dirige a la experiencia estética de la forma patética hacía el mismo fin. Existe pues una adecuación de las formas que intenta incidir sobre la psicología de las masas. El *pathosformeln* riveriano confía en su victoria sobre el adormecimiento de las formas estáticas del resto de C.U.

La desgracia es que no lo consiguió. Su mejor obra fracasó. El proyecto se canceló y lo terminado casi en nada se relaciona con el efecto completo que se buscaba provocar al espectador. Esta vez Rivera perdió. Antes, cuando el arte nacionalista gobernaba la forma, Rivera vencía a sus opositores a pesar de los desgastantes de sus polémicas campañas.

³⁰ *Ídem.*

Rivera logró sobreponerse a políticos, empresarios y fanáticos. Lo había conseguido en sus primeras obras con Vasconcelos, había derrotado a los Rockefeller en su propio terruño, había hecho incluso padecer a los católicos con sus injurias, Rivera entonces lo podía todo. Aquí, en 1952, Rivera ya no era más el gigante. Era la C.U. de Pani y de Del Moral y sobre el galardonado Estadio Universitario Rivera no colocaría una piedra más, no después de ser el único edificio que de verdad se llevó los reconocimientos oficiales. Aquí, en tierra de los arquitectos, su voz ni con amplificador pudo resonar como antes. Ese fue el verdadero signo del fin de una era. Los tiempos del nacionalismo se venían por los suelos, y Rivera con ellos.

Al final del día Diego Rivera tuvo que despedirse de su gran artefacto de provocación. Tomar lo que le permitieron conservar, su reputación como rijoso y su liderazgo como crítico principal de C.U. Y retirarse al museo de Tepetlapa, desde donde prepararía su última embestida contra las formas narcóticas del artepurismo: la geometría activa del Anahuacalli.

Juegos de Basalto

De la integración plástica y su
resistencia en el Estadio
Universitario.

Imágenes.

Figura 1



Figura 2



Fig. 3

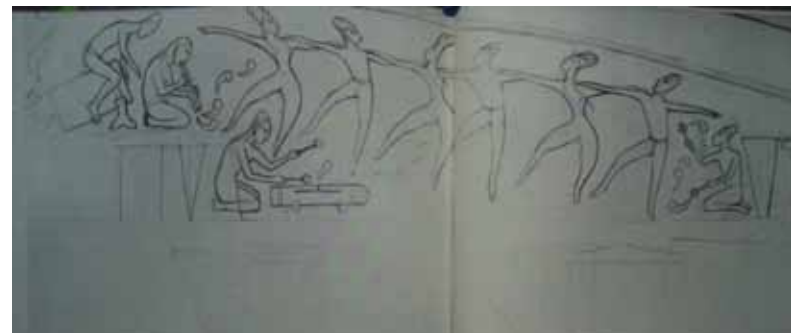


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Estadio Olímpico de Berlín
1936

Estadio Olímpico de los Ángeles
1932



Figura 7

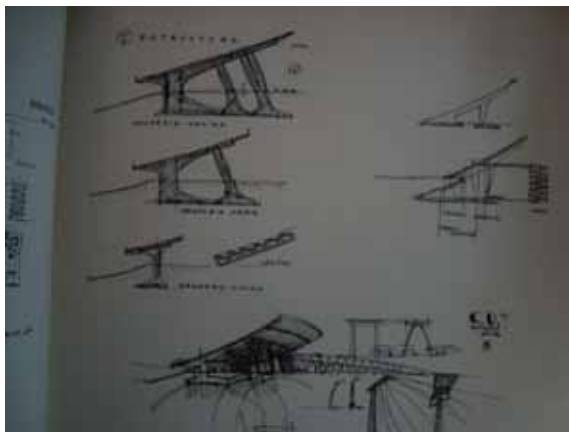
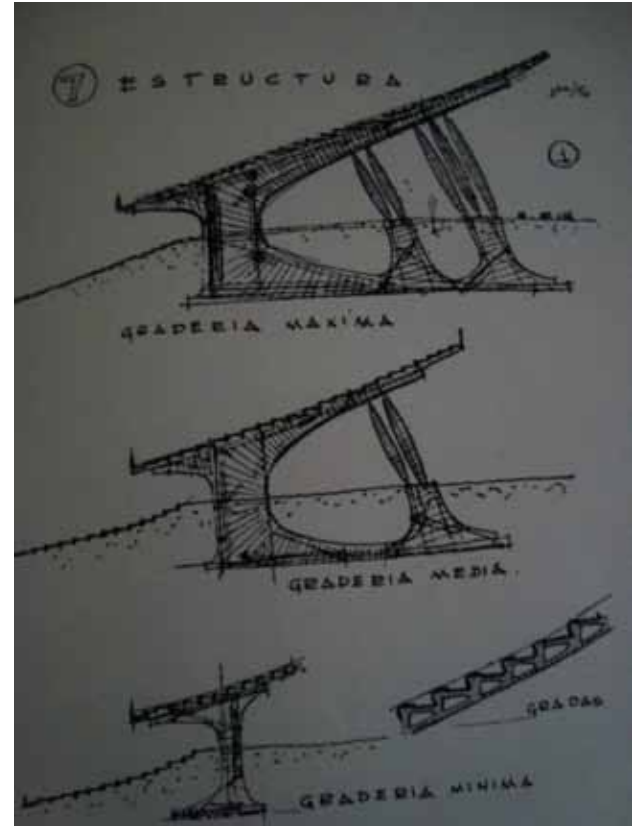
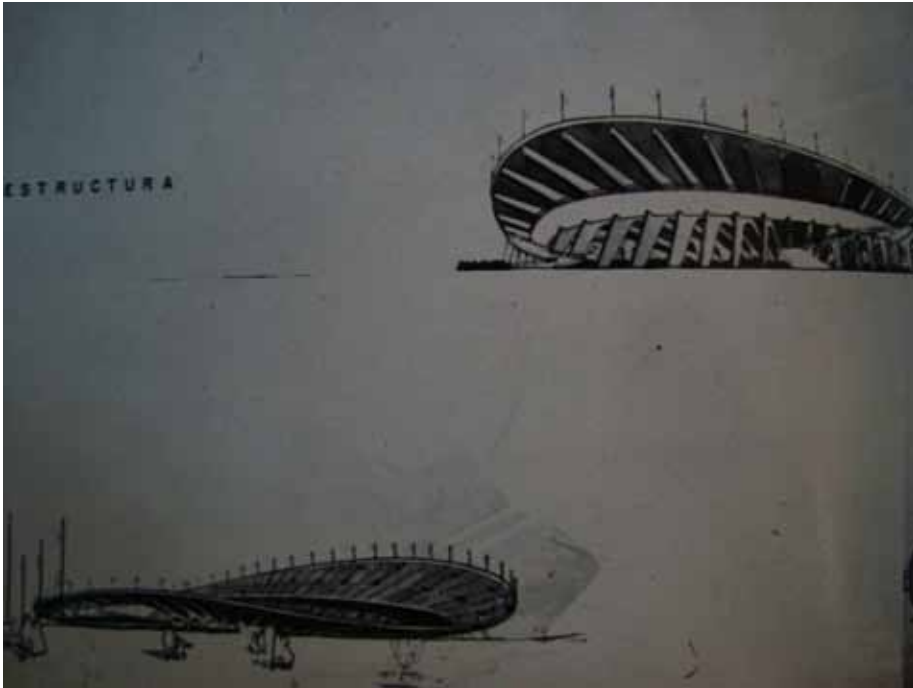


Figura 8



Figura 9



Dibujo de Diego Rivera

Figura 10



Figura 11
Tomada del libro de Teresa Uriarte.

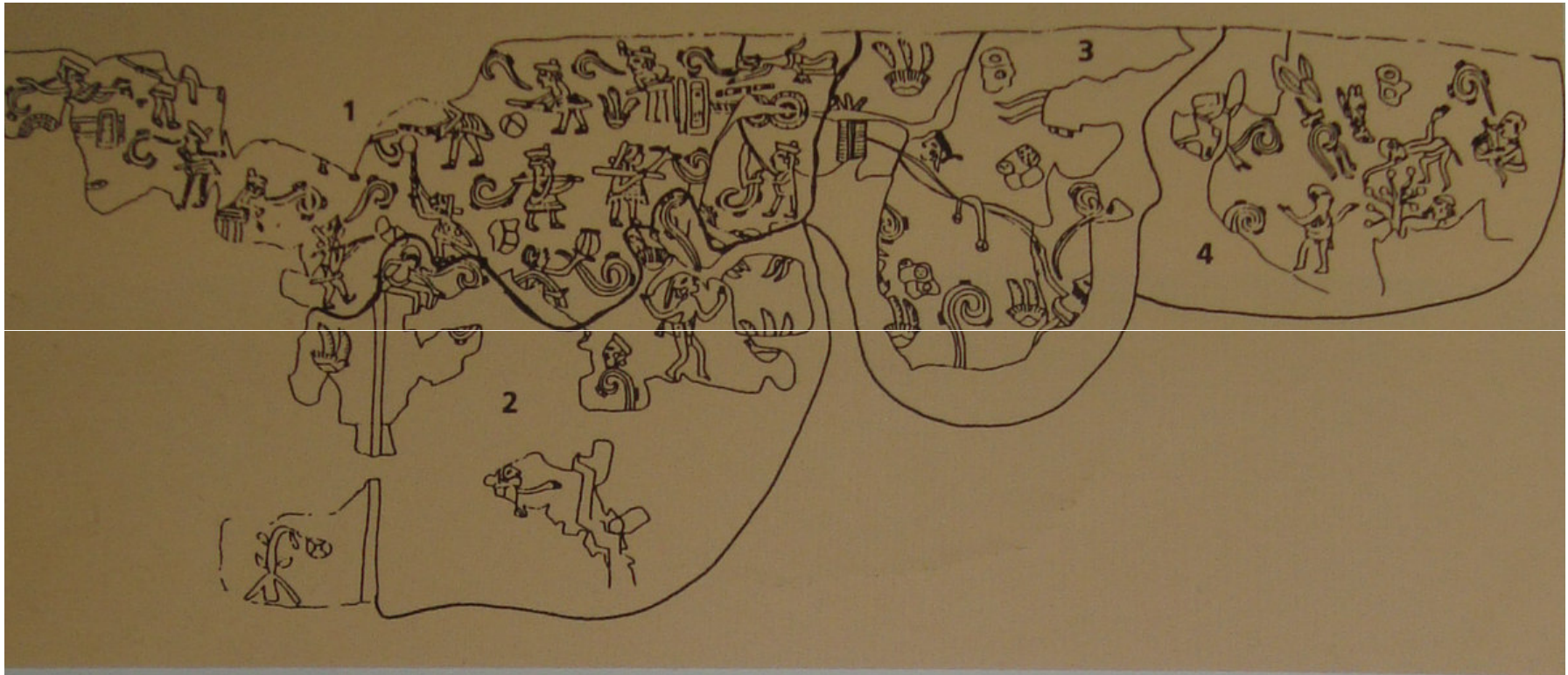


Figura 12
Tomada del libro de Teresa Uriarte

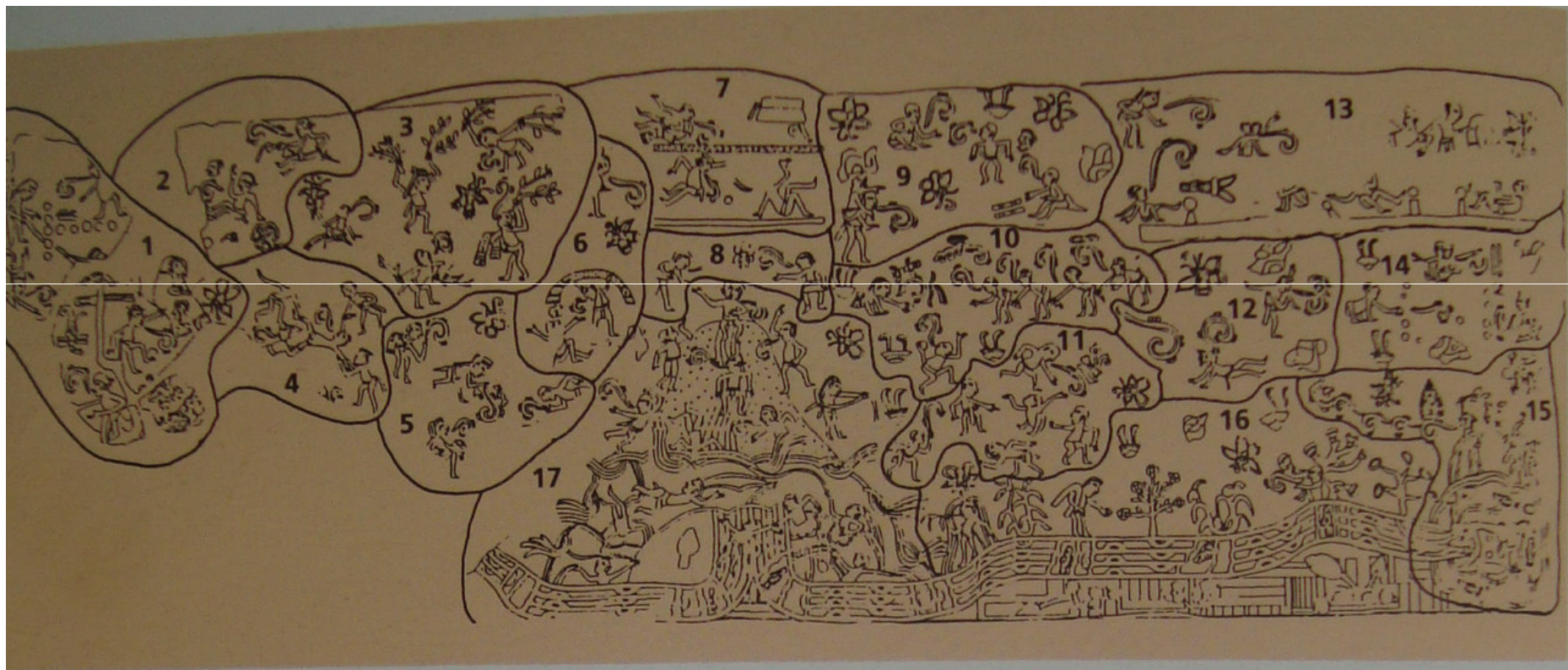


Figura 13



Figura 14 Bateador



Figura 15 Lanzador



Figura 16. Cácher



Figura 17. Catalogo del cácher



Figura 18 Vitrina de Pellicer



Figura 19 boceto médicos

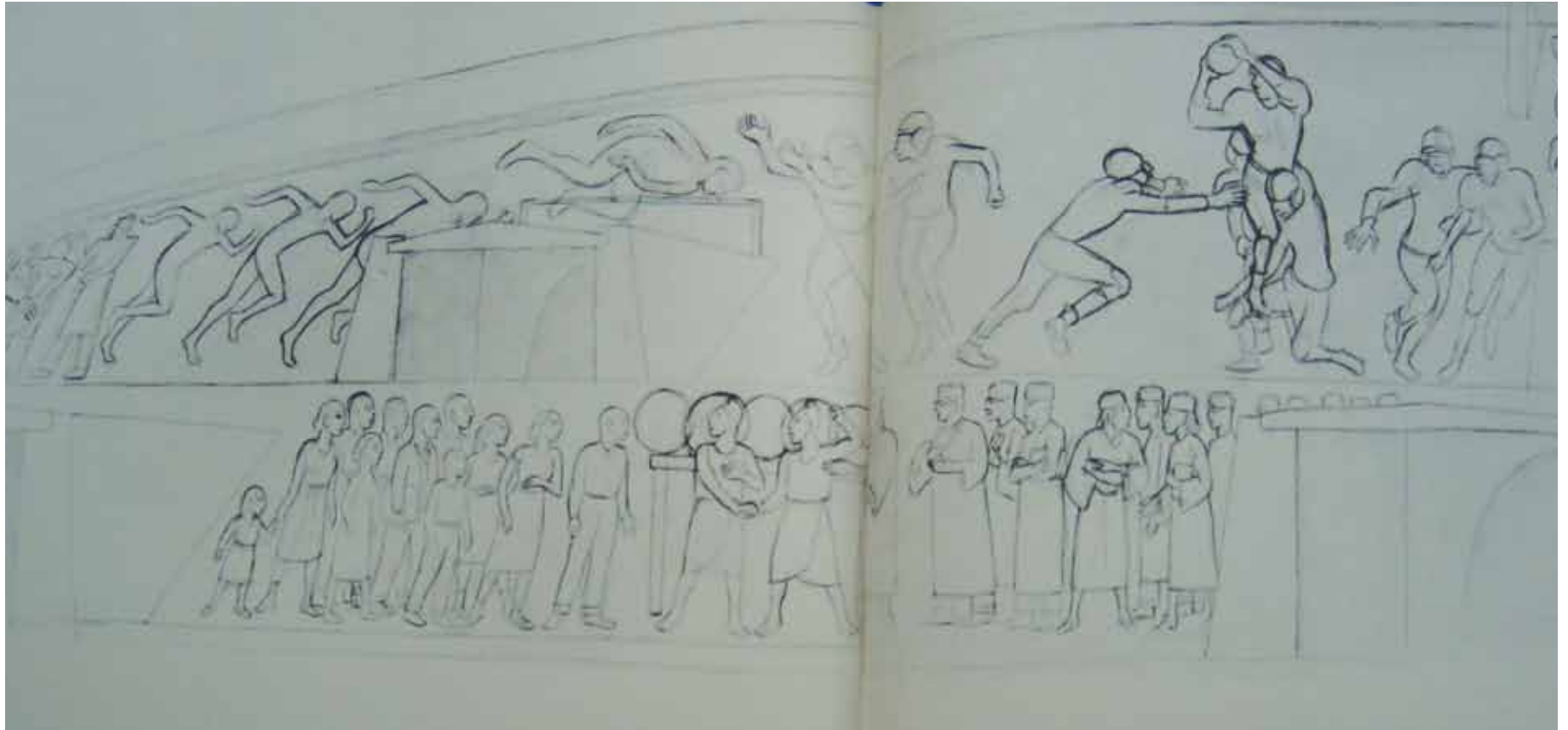


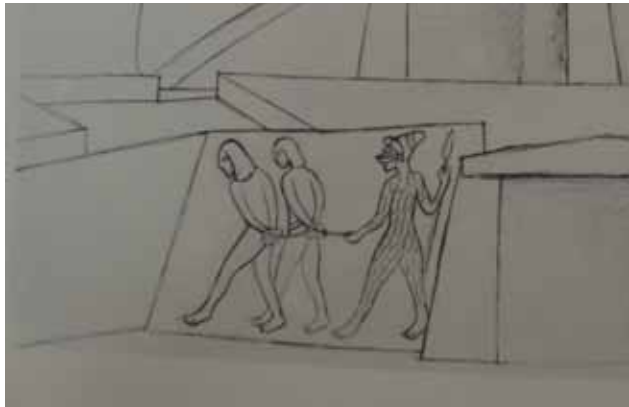
Figura 20 revolución tres corazones



Figura 21



Figura 22 guerras floridas



Jugadores de pelota
Fig. 23

