

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE LICENCIATURA DEL COLEGIO DE HISTORIA

ALUMNO: MANUEL RODRIGO RUIZ DIAZ

**TÍTULO: UN LABERINTO MAYA: DIEGO RIVERA Y LAS
ILUSTRACIONES DEL POPOL VUH**

ASESOR: MTRO. EDGAR DANIEL VARGAS PARRA

SINODALES: DR JOSÉ RUBÉN ROMERO GALVAN

DRA. ATZIN JULIETA PÉREZ MONROY

DR. MIGUEL ANGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE

LIC. NURIA LUISA BALCELLS LUBIAN

Cd. Universitaria, D. F. 2013



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.

ÍNDICE:

-Agradecimientos: 3-5

-Introducción: 5-6

-Advertencia: 7-10

-Cap. 1- Presentación y análisis de las *Láminas del Popol Vuh*: 11-52

-Cap. 2- Influencias y tendencias de Rivera: conformación de un
“prehispanismo modernista”: 53-109

-Cap. 3- John Weatherwax, el mercado norteamericano y las *Láminas del
Popol Vuh*: 110-136

-Conclusiones: 137-139

-Bibliografía: 139-146

-Agradecimientos-

Escribir resulta una actividad muy placentera y demandante en muchos sentidos: la presente tesis es el primer gran producto de mi formación como historiador.

El tiempo, el dinero y la burocracia fueron obstáculos a traspasar en la consecución del proceso creativo. Ante el capricho de las circunstancias, por momentos mi optimismo y perseverancia se veían disminuidos.

Al final, felizmente, mi acercamiento con Diego Rivera y las Láminas del Popol Vuh ha cumplido un ciclo: el futuro ahora se encuentra abierto de par en par.

La libertad de empezar, continuar y terminar mi tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de mi familia: en particular de Blanca Alicia Díaz Dirzo, mi madre y mecenas, a la que profeso una indecible gratitud.

De la misma manera agradezco a mi hermana Alejandra, pues su compañía y cariño han sido fundamentales en cada etapa de mi vida.

A mis amigos más cercanos y a mis camaradas de la carrera: gracias a todos por enfrentar la vida de manera colectiva.

Igualmente, admiro y valoro la paciencia, inteligencia y asesoramiento de Daniel Vargas Parra: a él y sus consejos debo la ocasión de enfrentar a Diego Rivera, un monstruo en su laberinto.

Por último, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, no como ente abstracto, espacio arquitectónico o nido de mafias académicas y políticas: sino como un gran oasis generador del conocimiento crítico en medio de un desierto estéril en avance.

En las siguientes páginas deseo que uno de los objetivos más importantes de cualquier esfuerzo historiográfico se cumpla y sea asumido por el lector: agradeceré su atenta lectura y, sobre todo, la apertura del debate.

POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU

Ciudad Universitaria, 20 de noviembre del 2012

-INTRODUCCION-

Cuando se piensa en Diego Rivera generalmente se da por sentado que sus mayores y mejores obras resultan las de formato monumental: esto se pone en tela de juicio con estudios como el que llevaré a cabo. Trataré de fijar la atención en un grupo de obras pertenecientes a un formato alterno: la ilustración en papel. *Las Láminas del Popol Vuh* han sido poco abordadas por la historiografía y representan una escala fundamental para entender el desarrollo artístico de Rivera.

El conjunto fue pintado y formulado en los años treinta para un sector del mercado cultural norteamericano ávido de un arte (pre) moderno. En realidad, puede verse como un ambicioso “pastiche”¹ que experimenta un lenguaje mesoamericano mezclado con elementos ajenos, propios de la tradición europea: primitivismo, surrealismo, tradición laberíntica occidental, etc.

Una de las cuestiones que rondará mis reflexiones a lo largo de esta tesis será el peculiar prehispanismo de Rivera: a partir de esa noción se puede acceder al origen de mi objeto de estudio propiamente dicho. En esta tesis se verá a través del caso del Popol Vuh cómo Rivera quedó a caballo entre un lenguaje totalmente mesoamericano y otro derivado del modernismo y las vanguardias provenientes de Europa.

Por otro lado hay que señalar que las láminas se originaron durante la estancia de Rivera en San Francisco y fueron comisionadas por John Weatherwax -un traductor egresado de Harvard- justo después de la funesta depresión del 29: el arte de Rivera fue necesidad momentánea para la golpeada sociedad norteamericana de aquellos años, urgida de paliativos románticos exportados desde la pre-modernidad vecina.

La relación entre Rivera y Weatherwax es problemática y, dadas las siguientes razones, resulta difícil sacar conclusiones definitivas al respecto: Rivera incumplió varias veces los encargos, las láminas no fueron editadas en la edición del Popol Vuh que Weatherwax sacaría a la luz, la hechura del total de las mismas presenta problemas de datación, etc.

¹Usando la terminología de Dyer. Ver capítulo 2.

En todo caso, la cantidad de láminas, su tropicada historia, complejidad y heterogeneidad compositiva y simbólica, posibilitan un análisis desde muchos puntos de vista. Mi objeto, además, enriquece las perspectivas sobre la carrera de uno de los artistas más importantes del siglo XX en México: representan su labor ilustrativa menos exitosa en términos mediáticos, pero una de las más exitosas en términos estéticos.

La historiografía ha investigado poco las Láminas del Popol Vuh: salvo un trío de breves estudios de Fernando Nava, Lucretia Hoover Giese y Raquel Tibol, no existen trabajos que vayan a profundidad de las mismas. En ese sentido, esta tesis pretende analizarlas con detalle para poder ensayar nuevas lecturas y propuestas hacia su valoración histórica y artística.

La metodología de esta investigación se encuentra modelada por las propiedades de mi objeto de estudio: su dinamismo visual exige un procedimiento inductivo a partir del cual la complejidad iconográfica y las interrogantes planteadas por el pincel de Rivera serán analizadas y contextualizadas de manera paulatina y ordenada.

En el primer capítulo, se observarán y describirán las características visuales de las láminas, resaltando elementos importantes para sostener mis posteriores hipótesis: se ofrecerá una lectura primaria a partir de un cotejo crítico, primero con el Popol Vuh, y después con otras obras -principalmente prehispánicas, modernas y riverianas-. En el segundo y tercer capítulos, el objetivo será mostrar las diferentes implicaciones de las láminas dentro de la carrera de Rivera, tomando muy en consideración las condiciones y contextos diversos que afectaron el contenido y el proceso artístico.

En el fondo, el abordar la narración visual del origen del mundo y sus primeros días conlleva, de suyo, una experiencia visual mí(s)tica. Espero el lector me acompañe por este recorrido de la mano de nuestro Virgilio artístico: Diego Rivera.

Advertencia

En total, a partir de las fuentes y la bibliografía, lo ofrecido por Raquel Tibol en *Diego Rivera ilustrador*, Lucretia Hoover Giese y el archivo de John Weatherwax en los *American Archives of Art*², he contabilizado veinticuatro ilustraciones del Popol Vuh pintadas por Diego Rivera (de éstas tres resultan variaciones de versiones ya hechas).³ Por razones metodológicas dividiré el conjunto en dos series distintas tanto en temporalidad como en características formales.

No obstante, el conjunto de láminas fue encargado por John Weatherwax para ilustrar una edición inédita del Popol Vuh en lengua inglesa. La relación fallida entre Rivera y Weatherwax impidió, sin embargo, su publicación durante muchos años: no fue sino hasta después de la muerte del artista, en los años sesenta, que se editarían en Japón por primera vez.⁴

El propósito original quedó trunco: las láminas se encuentran ahora fuera del formato editorial y sus regímenes, lo que altera de alguna manera u otra su lectura: las adecuaciones propias del trabajo editorial no modifican ni la selección, ni el orden, ni el formato de las mismas. Las hallamos prácticamente como salieron del pincel de Rivera, si acaso reordenadas por la secuencia en relación con el relato mítico y mediadas por las colecciones e instituciones por las que han desfilado. La posible ordenación de las láminas es una condición necesaria para analizarlas: en ese sentido, aquí ensayaré un reordenamiento de acuerdo al texto de Weatherwax - en el que Rivera probablemente se basó, al menos en un primer momento-.

Si se toman como un gran conjunto, veintidos son a color y dos dibujos en tinta negra. No obstante, si se observan como dos series distintas, deben separarse cinco encontradas en los archivos de Weatherwax, las diecisiete restantes de la colección de

² Consultado en línea en <http://www.aaa.si.edu/collections/john-weatherwax-papers-relating-to-diego-rivera-and-frida-kahlo-9609> el 25 de marzo del 2013.

³ Coincidió en el número de laminas con Lucretia Hoover Giese, *Diego Rivera, John Weatherwax, and the Popol Vuh*, *Archives Of American Art Journal*, Vol. 39, No. ¼ (1999), pp. 2-10 y AAA, P. 3.

⁴ Edición por Eikichi Hayashida en 1961, Raquel Tibol, *Diego Rivera Ilustrador*, México, RM, 2008, p. 38.

Marte R. Gómez, y tres versiones más halladas en la Kislak Foundation. Además, existen dos variaciones de láminas de Marte R. Gómez y una más hallada en los papeles de Weatherwax,⁵ ahora trasladada como parte de la Colección de la Biblioteca del Congreso de Washington.

Las obras de la primera serie parecen de un formato distinto. Además, *La Creación* contiene una gama cromática en la parte inferior derecha: lo que da pie a pensar en una experimentación con los tipos de colores posteriores para las demás ilustraciones. Por esa razón parece ser que *La Creación* y toda la primera serie fueron un precedente experimental que desembocaría en las otras veinte ilustraciones.

En apoyo a esto, se puede observar que el tipo de trazo y composición de *The Seven Times The Colour of Fire*, *Mountain Maker* y *La Creación* difieren en buena medida de las siguientes ilustraciones. En realidad, es necesario señalar que ambas series, en conjunto, presentan constantemente anacolutos formales: lo que hace pensar la posibilidad de que fueran pintadas en distintos tiempos y lugares.

En ese sentido, más allá de que la secuencia narrativa no haya sido alterada gravemente, la forma de abordar cada lámina hace que existan pequeños grupos dentro de las series: así, por ejemplo, propongo que muchas de las primeras láminas de la segunda serie responden a un tratamiento en común, a saber, la 1, 2 y 5. La 3, por ejemplo, recuerda más a *La Creación* por el laberinto compositivo. La 4 y la 6 tienen relación con las láminas relativas a Ixquic y los trabajos de los gemelos. Las láminas 7, 8 y 9 presentan colores un poco divergentes y composiciones muy apretujadas. Las láminas sobre las casas de Xibalbá presentan un tratamiento de las figuras humanas semejante a las láminas anteriores y subsecuentes. Las últimas dos láminas igualmente resultan muy similares entre sí.

⁵ Lucretia Hoover Giese, "A collaboration: Diego Rivera, John Weatherwax and the Popol Vuh", *Archives of American Art Journal*, Vol. 39, No., 3/4 (1999) p. 3.

Al final -después del análisis, sobre todo, del primer capítulo- se observará la existencia de un espíritu común a las láminas: la intención de concordancia con el texto mítico y la mano estilística de Rivera.⁶

Sobre las similitudes, se insistirá que la constante más especial redundante en la utilización de una composición y perspectiva a criterio del artista: de la segunda serie, al menos cinco poseen una composición vertical con un formato más pequeño, casi cuadrado, de menos de treinta centímetros de lado. El resto, doce, una horizontal, con tamaños distintos pero más grandes que las de composición vertical.

Las que se comportan de manera vertical lo hacen de manera simple y de fácil lectura para el ojo. En éstas las figuras se entrelazan poco y se muestran con un perfil semi-frontal, prácticamente sin movimientos y con una sencilla postura en general. La excepción en este sentido sería la *Lámina 7*, que a pesar de presentar una estructura tendiente a la vertical, recurre a elementos compositivos saturados y de entrelazamiento de las formas y figuras.

Las otras láminas, las horizontales, manifiestan características muy distintas a las verticales. Su composición resulta compleja y recurre a una estructuración lejana a la perspectiva tradicional -que Rivera conocía muy bien y había recuperado a su regreso a México después de su aventura cubista-. La saturación de figuras y elementos formales es notable y hace difícil la lectura primaria: se trata de una “jungla icónica”.⁷ El reto estriba en leer dicha “jungla icónica” y la compleja estructuración de Rivera: en ese sentido, sobresalen *La Creación*, la *Lámina 1* y la *Lamina 7*.

Finalmente, juzgo importante la disyuntiva entre abordar o no a las *Láminas del Popol Vuh* por separado, pero optaré por asumirlas como un *continuum* de imágenes⁸: si bien difieren en tiempo y características formales, juntas comparten una gran intención de Rivera por ilustrar el mito maya-quiché.

⁶ Sin embargo, también se tendrá conciencia de las diferencias notorias entre cada una de ellas puede observarse, por ejemplo, cómo las figuras de Ixquic, los gemelos, y de las divinidades envueltas, cambian enormemente de lámina a lámina y de versión a versión.

⁷ Ver Patrick Johanson, *La palabra, la imagen y el manuscrito*, México, UNAM, 2007 p. 147.

⁸ En el sentido de Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse*, México, FCE, 1979, p. 105.

En todo caso, todas estas problemáticas formales nos hablan de lo tropicado que pudo haber sido el proceso creativo y que finalmente obstaculizó la publicación de las mismas: las *Láminas del Popol Vuh* implican, por un lado, un proyecto fallido de Rivera, pero por otro, una importante tentativa aproximativa hacia un lenguaje primitivo mesoamericano.

Resulta indudable señalar que la mayor atención de Rivera se encontraba en los murales de San Francisco y en la exposición retrospectiva de Nueva York durante 1930 y 1931, y no en la manufactura de las *Láminas del Popol Vuh*. El peso económico, la atención de los medios, la prensa y la relevancia pública se hallaban en la pintura de gran formato, sobre todo en sus variantes murales.

Sin embargo, a raíz de esto pretendo abordar una faceta más de Rivera poco tomada en cuenta y revestida de una gran importancia dentro de su genealogía artística, antes, durante y después de su estancia en Estados Unidos.⁹ Esta faceta no resulta otra que la de ilustrador prehispanista-modernista, en este caso, para un público extranjero.

⁹Salvo lo dicho por Raquel Tibol y Lucretia Hoover Giese, no hay prácticamente estudios al respecto.

1er Capítulo

Presentación y Análisis de las *Láminas del Popol Vuh*

Una primera serie

Fig 1.



*La Creación (fig 1)*¹⁰ ofrece una simplicidad ciertamente naif en sus figuras, tanto animales como humanas. El volumen y los rasgos físicos recuerdan de alguna manera al arte

¹⁰ Las imágenes del Popol Vuh proceden de Adrian I. Chávez, *Pop Wuj*, México, CIESAS, INAH, Fundación Diego Rivera, 2008, salvo las tres siguientes de la primera serie, que fueron extraídos de los American Archives of Art, Weatherwax, Caja 1, Folder 26.

primitivo. En ella vemos un reticulado laberíntico con al menos seis compartimentos, delimitados y resguardados por dos serpientes que enmarcan de centro a centro y de abajo hacia arriba una composición a manera de cuadratura.¹¹

En el centro fértil, cuatro figuras antropomorfas, una masculina, otra femenina, y dos indeterminadas a manera de sombras, se encuentran dentro de una especie de saco uterino. Las lenguas de las serpientes se bifurcan y se aproximan al cuello de dicho saco. A la derecha y arriba de las figuras humanas podemos observar otro saco con diez figuras pertenecientes a diferentes especies del reino animal. Se trata de un jaguar, una tortuga, un cánido, un venado, un escorpión, un lagarto, una serpiente, y dos aves, quizás un aguilucho y un cotorro.

Debajo de este saco se encuentra un tercero, en el que sobresalen algunas volutas con forma de rocas y tal vez montañas, con vejigas acuosas en su interior decoradas en las puntas con caracolas y gotas de agua.¹²

Del lado izquierdo de la composición otra gran formación acuosa igualmente decorada con caracolas y gotas circulares, con un texturizado interior, establece una suerte de meandros interiores que cubre prácticamente todas las esquinas del lado izquierdo de la composición.

Entre estos meandros, dos sacos más aparecen, uno arriba, con cinco figuras acuáticas, un cangrejo, un pez espada, un cetáceo y dos peces de colores. Justo debajo, el último saco acoge siete figuras vegetales dispuestas de cabeza. De esas identifiqué un agave, un nopal, una planta de maíz, otra que quizá sea un helecho, y otras tres difíciles de precisar.

Finalmente, las serpientes que rodean la composición zigzaguean una hacia la otra. La del lado izquierdo posee unas líneas trepidantes en blanco y naranja, a manera de

¹¹ Esta composición recuerda la de varias de sus otras obras divididas en células, Elizabeth Rojas, *Diego Rivera en San Francisco*, Guanajuato, Gobierno del Estado, 1991, p. 50. Retomaré esto un poco más adelante.

¹²Linda Downs, Estas formaciones recuerdan a las rocas y minerales de murales posteriores, como el del Detroit Institute of Arts: los elementos partícipes en la química de la vida. Linda Downs, *The Detroit industry murals*, New York, London, The Detroit Institute of Arts, W.W. Norton and Company, 1999, p. 107.

escamas-plumajes, interrumpidas por una serie de tocados color cálido y cinco cascabeles en su cola.

La piel del rostro se encuentra moteada apenas. La segunda serpiente, la del lado derecho, posee un plumaje de colores acuosos, esmeraldas y cuatro cascabeles en su cola. Muestra, además, la piel igualmente moteada en el rostro.

La composición en esta lámina se encuentra trastocada por efectos ópticos ondulantes, creados por el contacto y aproximación de líneas curvas conformando un tejido extravagante. Aquí el tratamiento de las figuras, los volúmenes y el espacio manifiestan un cariz naif, una “antiperspectiva”¹³ alterada para dar un efecto hipnótico.¹⁴ Las figuras aparecen y desaparecen, se encuentran y luego se bifurcan, las líneas crean conductos por los cuales la mirada viaja.

El espacio se construye como distorsión. Las eses que forman el movimiento de las serpientes acentúan lo anterior. Las curvas y los zigzagues conducen al centro desde una periferia casi onírica. Las fuerzas centrípetas localizan la mirada inmediatamente en las figuras desnudas de una pareja humana y sus pares ensombrecidos. El saco uterino en el que se encuentran dirige la atención hacia las lenguas de las serpientes, y luego a sus cabezas y cuerpos enteros hasta sus cascabeles, que marcan el fin y el comienzo del doble *uros boros* de la composición.

El movimiento de ida y vuelta se hace, sin embargo, de una marcada división confrontada. Las fuerzas cinéticas de ambas serpientes se contrarrestan y se detienen justo ante el útero, como insuflándolo.

Las cinco vejigas o sacos restantes contienen el reino animal, vegetal, mineral, la vida marina y una última, diferente a las demás pues resulta más delgada, estirada y larga, alude al “líquido vital”, el agua y sus semejantes -como la sangre-. En dichas ventanas-sacos se despliegan varias figuras ilustrativas en una suerte de arca primigenia. Los compartimentos de dicha arca se conectan unos con otros gracias a una retícula

¹³Massimo Scolari, *Oblique drawing. A history of antiperspective*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2012, p.88. En el caso de las imágenes de Rivera el ojo científico dimanado del renacimiento y que practicaría en muchas de sus obras es dejado de lado en pos de una perspectiva intuitiva.

¹⁴*Ibid*

laberíntica, parecida a las ilustraciones científicas de la anatomía celular: asemejan un juego interior de membranas por las que la mirada viaja y penetra en distintas partes de un mismo proceso biológico, fisiológico y místico. ¹⁵



Fig 2

En *The Seven Times the Colour of Fire*¹⁶ observamos una ilustración a una sola tinta, negra, con cuatro figuras, tres antropomorfas alrededor de un gigante recostado de rostro tosco y cabellera de llamas. ¹⁷La figura del gigante se halla desnuda salvo taparrabos y

¹⁵En algunas de las láminas posteriores veremos tipos de composición similares asemejando una espiral o circuito, que establece una suerte de efecto análogo a *La Creación*; por ejemplo, la *Lámina 2* igualmente representa un centro con membranas o cavidades interiores en su parte inferior.

¹⁶Aquí utilizaré la nomenclatura de Weatherwax.

¹⁷Esta imagen es importante pues ofrece un pasaje curioso, el de la extracción de dientes de 7 Guacamayo. En la traducción de Weatherwax se nombra a éste El siete veces color de fuego, y Rivera lo representa como un gigante antropomorfo con cabellos de fuego. En las siguientes láminas, 7 guacamayo aparecerá con su forma de ave cubierto de joyas y piedras preciosas. Esto puede sugerir que las láminas propiedad de Weatherwax fueron muy experimentales, ya que Rivera yerra incluso con las características del personaje a ilustrar: dada la apretada agenda, el pintor probablemente realizó las ilustraciones apresurado y por esa razón dejó el trabajo para después, entre 1934 y 1940, cuando por fin tuviera tiempo, después de sus menesteres en Estados Unidos.

alpargatas: presente una constitución fuerte y se estremece de dolor arañando sus muslos.

El gigante ocupa la mayor parte de la composición, se desdobra en una “s” de izquierda a derecha y se encuentra con la boca abierta de par en par por acción de un hombre regordete, calvo y desnudo salvo un taparrabos. Detrás de él, una mujer vieja con joyas y la nariz perforada, desnuda del pecho, con faldón y sosteniendo una mazorca de maíz, se encuentra señalando la boca abierta del gigante con uno de sus brazos. Llamas, dientes y volutas de diálogo se esparcen entre las tres figuras. Finalmente, junto a la figura recostada del gigante yace una mujer postrada de hinojos que llora, vestida de forma parecida a la vieja de la esquina opuesta: con el torso desnudo anuda las manos y cierra sus ojos. Entre ella y el gigante asoma una cabeza bestial que apenas sobresale del suelo (fig 2).¹⁸

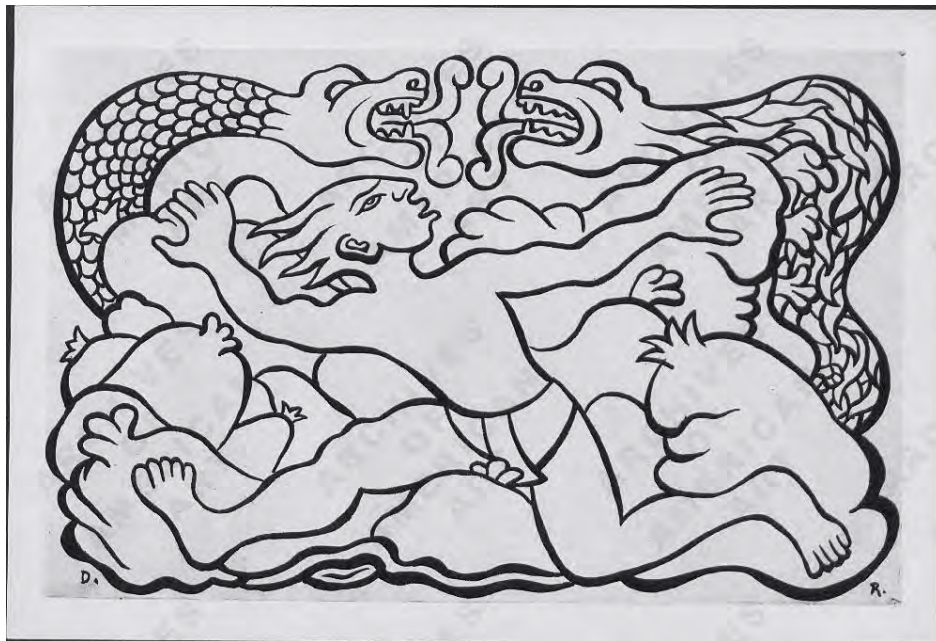


Fig 3

¹⁸Esta lámina posee posibles influencias de Max Ernst y William Blake, así como del Greco en el tratamiento alargado del cuerpo humano.

La lámina *Mountain Maker* (fig 3) presenta el cuerpo de un joven corriendo en posición “x” -con la pierna derecha por delante y la cabeza girada hacia atrás- acechado por dos serpientes, una emplumada y otra con escamas en la parte superior, en donde las cabezas de ambas serpientes se juntan frente a frente. Dichas serpientes nacen entre montañas pintadas convencionalmente a la manera de los códices, y de hecho la izquierda brota de la abertura de un monte.

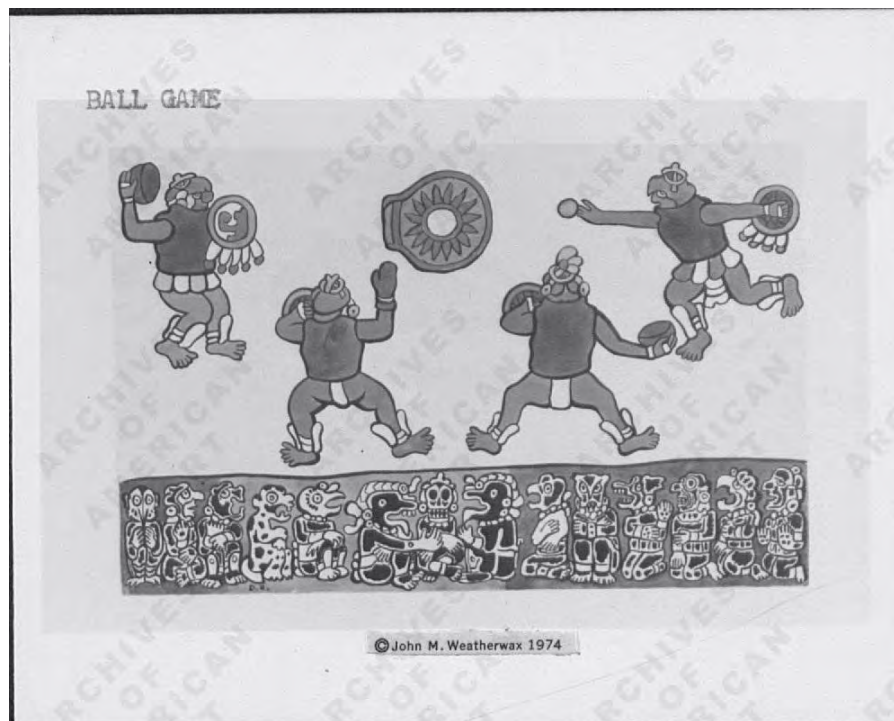


Fig 4

La lámina del Juego de Pelota (fig 4) muestra a cuatro figuras en una disposición simétrica alrededor de un aro central con adornos solares. Dos de las figuras se encuentran de lado al aro y dos de frente, solo una lanza con el brazo estirado una pequeña pelota hacia el aro.

Las otras tres poseen guantes en sus extremidades superiores, todas portan una especie de peto, y al menos dos de ellas adornos que recuerdan la hoz y el martillo comunistas sobre las cabezas. Espinilleras, faldones y taparrabos completan la indumentaria de los jugadores.

Debajo de estos, a manera de grisalla, se observa una banda con catorce figuras semizoomorfas, siete mirando de derecha a izquierda y seis al revés: búhos, jaguares, aves y lagartos se suceden progresivamente hasta el centro, en donde una figura con atributos de muerte se encuentra de frente mirando al espectador.

UNA SEGUNDA SERIE



Fig 5

La lámina más cercana a *La Creación* resulta la *Lámina 1* (fig 5). En ella podemos observar tres “serpientes de visión”¹⁹ en lo alto de la composición: muestran un rostro estilizado y plumajes similares a los de *La Creación*.

¹⁹Enrique Florescano, *Quetzalcoatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2006, p. 213, serpientes de visión, traen la visión de los ancestros en los rituales y a través de las imágenes.

En la cola de una de las dos serpientes encontradas vemos una enseña a manera de nautilo y una cuña parecida a un aro; por su parte, la superior, posee un cascabel de cuatro anillos. Debajo de éstas, una escena compleja se desarrolla en el centro y los costados. Numerosas cavernas y figuras comprimidas se hallan en una masa amorfa primigenia.

Igual que en *La creación*, aparecen un jaguar, seres vegetales, pescados, un cangrejo, un venado y una serpiente a manera de Gucumatz. Tres figuras antropomorfas más exhiben fuerzas creadoras insuflando de vida a dichos seres (dos son extraídas del Códice Dresden).²⁰ Una más **representa** a una tercera deidad que Rivera dibuja en el centro derecho inferior.

La composición en este caso establece una suerte de secuencia entre la parte superior y la inferior y de izquierda a derecha. Las figuras carecen de perspectiva y se comportan de manera diferente a *La creación*, pues en éstas es notoria mayor influencia de un estilo prehispanizante.

La relación de ambas láminas, La Creación y la Lámina 1 (fig 1 y 5) con el texto mítico es la siguiente:

En esos primeros momentos de la creación ya existían el mar y el cielo, en una silenciosa y oscura noche. De común acuerdo, las primeras fuerzas, de nombre Tepeu y Gucumatz, decidieron la aparición del hombre al amanecer. Para ello, crean la tierra surgida entre las aguas y hacen nacer las primeras montañas, los pinares y los cipreses:

In the gloom was only immobility and peace; all was suspense; the immensity of heavens was calm and silent. The first word had not yet been spoken; there was no man, animal, bird, fish, crab, stone, mountain, plant, or tree; nothing rustled, nothing moved, nothing made the least sound. They who existed in the heart of heavens were Hurakan and Gucumatz, Lightning-flash-and-clap-of thunder and Green Feathered Serpent. High over the sea they hovered, enveloped in (a) green and azure light. In them was the greatest wisdom (...). 'Earth' they said; and it that instant it was formed, the mountain rising like lobsters out of the sea. In the same way the valleys were formed, with streams going serpent-like among them.

²⁰ Veremos más adelante que la identidad de esta figura en el códice Madrid no es tal.

Likewise were created the plains and the lakes, and the sky above. The Hurakan and Gucumatz created the forests of pine and cypress, and made deer, lions, tigers, and serpents to guard them.²¹



Fig 6

La lámina 2 (fig 6) expone la escena de la creación de los hombres de barro. En ella aparecen las mismas tres figuras que en la Lámina 1, quizás aludiendo a Tepeu, Tohil y a una advocación antropomorfa de Gucumatz-Hunahpú.

Estas figuras aparecen modelando a un hombre de barro y una más en el costado derecho lo hace dentro de una corriente de agua por la que nadan peces y se desbaratan figuras femeninas de barro en el fondo. En esta lámina, las figuras antropomorfas establecen una continuidad de izquierda a derecha en la parte superior que baja por la

²¹ AAA, WS, Correspondencia, caja 1, folder 14, draft Two seven times the Colour of Fire, foja 9, en adelante citaré los archivos como WS y luego la clasificación correspondiente.

corriente acuática y se reincorpora en el extremo izquierdo al flujo inicial, formando un circuito.²²

So they made being of clay. But these beings were without movements and without strength; they could not see behind, for their face were turned in one direction only; they were without cohesion, for if they came near water, they were dissolved. Although they were endowed with language, they had no intelligence.²³



fig. 7

La lámina 3 (fig 7) resulta una de las más extraordinarias del conjunto: reproduce el momento de la destrucción de los hombres de madera. En ella, un flujo líquido se derrama desde la parte superior sobre una intrincada composición hecha de figuras antropomorfas con articulaciones parecidas a marionetas, cabezas cónicas e influencia del arte primitivo africano y mesoamericano.²⁴ En realidad, se trata de desmembramiento colectivo: muebles, jarras y hasta petates se alternan en medio del caos. Una de las

²² Conforme avanza el relato, veremos desfilan varios entes complejos y difíciles de precisar, como el llamado *Corazón del Cielo*, que probablemente alude a la vía láctea. De la fecundación del Corazón del Cielo y de la Tierra nacen los animales, venados, pájaros, etc., condenados a ser inmolados al no poder hacer reverencia a sus creadores. Sobre la vía láctea ver Linda Schele, David Friedel, *El cosmos maya: tres mil años por la senda de los chamanes*, México, FCE, 1999, p. 72-74. Para cotejar las diferentes significaciones de los animales aparecidos en el *Popol Vuh*, ver Mary Preuss, *Los dioses del Popol Vuh*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 25-26

²³ WS, *Ibid*, foja 11

²⁴ Ver cap. 2.

figuras es mordida por un ave y otra por un cánido. Finalmente, en los extremos del flujo acuoso podemos observar gotas de agua y una caracola.

El movimiento, mucho más sutil que en las anteriores imágenes, establece un flujo compositivo desde la parte superior, particularmente, desde la derecha, que zigzaguea guiado por los torsos de los cuerpos en una “s” pronunciada que termina en el cuerpo del cánido. Los espacios vacíos de esta composición sugieren también un recorrido visual laberíntico y reticular espectador en forma errática pasando de un lado a otro a discreción. El pasaje del Popol Vuh al que corresponde es el siguiente:

‘Speak!’ the magicians said. ‘ Tell us wether beings of wood should be created by Lightning-flash-and-Clap-of-Thunder and Green feathered Serpent.’ Then the maize and the tzite said, ‘Truly, they should create manikins of wood, creatures which will be at ease on the face of the earth, and which will talk and reason.’ ‘So be it’, replied White boar and White Thorn. Then they took the message to Hurakan and Gucumatz, who spoke the word by which manikins of wood were created (...). Because of these beings a shadowy rain began to fall, day after day and night after night, until the heavens could no longer be seen (...) All who had served them spoke against these men of wood. Their dishes, their plates, their pots, their dogs, their chickens, all abused them to their faces.²⁵



Fig 8

²⁵ WS, *Ibid*, foja 12-13

La lámina 4 (fig) muestra a tres monos colgados de ramas aludiendo a la tercera creación de los hombres. La composición es simple y debe mucho a la influencia naif.



fig 9

La lámina 5 (fig 9) muestra una composición en circuito. Vemos tres figuras humanas juveniles: una se mueve a gatas sobre una capa de corteza terrestre; otra más en el costado derecho se yergue y sostiene un cono volcánico; una tercera se sienta en el centro con lo que parece un báculo y un tocado en la cabeza indicando mayor jerarquía.

Esta tercera figura se enfrenta a un ente zoomorfo con rostro de ave posado en un trono -adornado con círculos parecidos a los hallados en murales de Teotihuacan-: muestra plumaje de colores cálidos, ostenta un ajuar exquisito y en su mano sostiene un báculo de fuego.²⁶

En el Popol Vuh se relata el acontecer en estos oscuros tiempos cuando *Seven Times the Colour of Fire, Mountain Makery Mountain Shaker*²⁷ emergen como seres embelesados que cometen atrocidades, como tratar de erigirse en sol o asesinar a los cuatrocientos muchachos que brotarían más tarde como estrellas en el cielo. El más importante de estos seres malévolos era *Seven Times the Colour of Fire*: quien, dadas su arrogancia y maldad, sería más tarde derrotado por los padres de los gemelos mágicos:

²⁶Raquel Tibol identifica a este con Zipacná, pero en realidad resulta más lógico que sea una nueva versión de *Seven Times the Colour of Fire*, Diego Rivera ilustrador, México, RM, 2008, p.

²⁷Esto aparece en capítulos posteriores en *Weatherwax*, y en *Recinos* inmediatamente después de la primera parte.

“I am greater than the sun!’ said the chief of giants”.²⁸ Entonces Sun Tiger y Moon Tiger²⁹ planearon la manera de derrotarlo en el momento en el que subía un árbol, le dispararon con su cerbatana y lo hicieron caer, pero mientras el ave caía arranco el brazo de uno de los hermanos:

A race of giants had come into the world, disturbing it and angering the gods Hurakan and Gucumatz. The Giant Macaw, Seven-times-the-colour-of-fire, was the greatest of these beings. His most precious possessions were his smerald teeth and jewel-studded silver eyes. Now Seven-Times-the-colour-of-fire had two sons. The first was Mountain-maker, who rambled over the land heaping up mountains. The second was Earth-Shaker, who spent his time trumbling the earth about Seven-times-the-colour-of-fire and his two sons were boastful.³⁰



fig 10

²⁸ WS, *Ibid*

²⁹Weatherwax no hace diferenciación entre los hijos y los padres, esto contrasta con otras traducciones, como la de Adrian Recinos o Adrian Chávez.

³⁰WS, draft 16, foja 4

La *Lámina 6*(fig 10) ofrece a dos figuras humanas, los gemelos mágicos, uno ayudando al otro a restituir su brazo perdido frente a una hoguera después de la batalla contra Seven-Times-the Colour-of-Fire:

Sun tiger raised his blowgun and shot the giant in the cheek with and earthen ball. Roaring and blinded with rage Seven-Times-the-colour-of-fire fell to the ground, Sun Tiger rushing down after him. They grappled together, and the giant, seizing Sun Tiger wrenched himself away, leaving his right arm in the hands (...). "Whatever what happened to your lordship?" Asked his wife, Chimalmat, upon his arrival. ' What else could it be but that a wicked one shot me with his blowgun and dislocated my jaw!'he growled.³¹

El pasaje del Popol Vuh también narra como el gigante pidió clemencia a White Boar y White Thorn, Ixpiyacoc e Ixmucané, después de su fatídica caída y pidió curasen su malestar en la mandíbula:

The magicians and the two hero-brothers drew near Seven-times-the-colour-of-fire, who was holding his jaw in his hands. Sun Tiger saw his lost arm basting on a spit. (...) 'What is your trade?' 'We are skill physicians, being specially trained in the removal of maggots of the jaw and in the curing of all pains of the head'' Good!' exclaimed Seven-times-the-colour-of-fire. (...) 'Removed them?'shouted Seven-times-the-colour-of-fire. 'They are my greatest treasure! Without my gleaming teeth and my jewelled eyes my power would be gone!' (...) White Boar and White Thorn set to work at once to extract the dazzling teeth. When they had taken all of them out, they replaced them with grains of white maize. (...) Seven-Times-the-colour-of-fire sank to the floor, all of his splendour faded. Chimalmat, bewailing the death of her lord, fell insensible beside him. Upon recovering his arm from the spit, Sun Tiger, aided his brother and the two magicians, put it back on his shoulder.³²

³¹*Ibid*

³²*Ibid* foja 7- 9



Fig 11

La *Lámina 7* (fig 11) presenta dos pasajes que tratan sobre las mismas figuras de la lámina 10, los gemelos mágicos que someten encima de grandes rocas o montes a una figura gigantesca, *Mountain Maker*, que se encuentra sometido y con gesto de sufrimiento.



Fig 12

En la *Lámina 8* (fig 12) la escena es muy similar pero varía en color y en detalles. Los gemelos se encuentran adornados con pintura facial, ajuar en el que destaca unos prendedores en la cabeza que recuerdan la hoz y el martillo comunistas. Por su parte, el gigante, ahora *Mountain Maker*, tiene un rostro diferente, mayormente estilizado a la manera maya, y abraza un cangrejo entre sus brazos extendidos. La perspectiva aquí resulta interesante por la posición de los gemelos sobre las rocas.

Continuando con el relato mítico, el asesinato de los cuatrocientos muchachos por parte de *Mountain Maker* ocurre y después del castigo que los hermanos le propinan el gigante se venga:

In the darkest part of the night, Mountain-maker suddenly rose up from his hiding place and hurled the fourth hundred youths and all of the logs high into the sky. Not one of the young men was saved. Thus, some people say, the stars in the heavens were created. Hearing that Mountain-maker had done this to the four hundred young men, Sun tiger and Moon Tiger (...) were wounded in their hearts. 'Mountain maker eats only fish and crabs'said Moon Tiger (...) Let us, my brother, make a great crab and put it at the end of a long hole in the side of a mountain. We will send Mountain-maker to get it and then push the mountain down on him. Thus we shall accomplish his downfall."³³

Con la treta planeada, los hermanos lograron atraer a *Mountain Maker* con el cangrejo. Finalmente lo llevaron hasta lo profundo de la tierra, donde el gigante no pudo escapar jamás:

When he was entirely inside so that nothing showed but the soles of his feet, Sun Tiger and Moon Tiger hurried behind the mountain which was undermined by the deep grotto, and pushed it down on the giant's back. Thus was accomplished the downfall of Mountain-maker. He never scaped, for he turned into stone.³⁴

³³*Ibid* , foja 14

³⁴*Ibid*16-17

El último de los gigantes del linaje de *Seven-Times-the-colour-of-fire* fue *Mountain Shaker*. Su historia corresponde con la Lámina 8:

“After the death of his father and brother, Earth-shaker became more boastful than ever before. ‘In all the world’ cried the giant ‘there is no one greater than I’ When I walk forth, does not the very earth tremble?’”³⁵

Hurakan hablo a los hermanos preciosos para pedirles que acabaran con la perfidia de *Mountain Shaker*. Así, prepararon un bocado de ave envenenado para el gigante, logrando someterlo:

The two hero-brothers gave the prepared bird to Earth-shaker.³⁶ The giant ate it at once (...) Earth-shaker no longer had strength to walk steadily. He was trumbling in all his limbs because of the zahcab which he had eaten. Indeed, by the time they reached the mountain, he was quite incapable of doing anything with it; he could no longer upset even the smallest mountain. When Sun Tiger and Moon Tiger saw how weak the giant had become, they fastened his hands behind his back and tied his legs together. Then they threw him on the ground and buried him there.”³⁷



Fig 13

³⁵ WS, *Ibid*, foja 18

³⁶Aquí Weatherwax cambia el nombre del gigante sin previo aviso.

³⁷WS, *Ibid*, foja 21

La Lámina 9 (fig 13) aborda el pasaje del juego de pelota en el contexto de Xibalbá. Nueve figuras, seis antropomorfas y otras tres parecidas a aves establecen de nueva cuenta un circuito narrativo. En el centro y abajo, las figuras de los gemelos preciosos cargan un escudo, un aro de juego y se enfrentan a tres figuras, una más grande y otras dos a manera de escribas. Su ajuar es el mismo a la segunda versión de la batalla con *Mountain Shaker*: destacan los prendedores comunistas en la cabeza.

Una gran figura semiantropomorfa con rostro mágico y señalización de plumaje ocupa prácticamente toda la parte superior de la composición en actitud de vuelo. Debajo de ella, a derecha e izquierda, se hallan tres figuras menores con plumajes que completan la composición: son los mensajeros búhos de Xibalbá. En circuito continuo gira de derecha a izquierda y de arriba abajo estableciendo un cadencioso flujo.

En esta parte comienza el relato del linaje, tanto de *One magician* y *Seven-Times-Magician*,³⁸ como de sus hijos, Hun Batz, Hun Chouen y finalmente, los gemelos mágicos, *Sun Tiger* and *Moon Tiger*. Estos últimos resultan nodales en el inicio del recorrido extraordinario a través de Xibalbá para recuperar los huesos de sus padres, que habían sido eliminados por los señores de aquel mundo subterráneo: habiendo sido engendrados por *White Boar* y *White Thorn*, los padres de los gemelos mágicos jugaban pelota en el mundo terrenal cuando perturbaron a los Señores de Xibalbá:

Whose are those who make the earth tremble above our heads? Cried the two kings of the underworld. Who are they to raise so great tumult? Let us send messengers to them at once; let our envoys bring their best players here in order that we may vanquish them on our home (sic). They are lacking in reverence and respect that they struggle noisily above our heads.³⁹

Los reyes *Hun Camé* y *Vucub Camé*, *One Death* y *Seven Deaths* se reunieron en consejo con los demás señores de Xibalbá. En la deliberación decidieron mandar mensajeros para llamar a aquellos que los habían ofendido:

³⁸ Aquí Weatherwax hace distinción entre los padres, y los hijos.

³⁹ *Ibid* 16

These were the lords who gathered in council to decide by what methods One Magician and Seven-Times-a-magician should be chastised. What these great ones desired was to reduce the hero-brothers to scorn, and to take from them their rings, their gloves, their leathers bucklers and their chaah casques. So the lords of Xibalbá called four messengers before them, all of these messengers being owls. They were called Arrow-Owl, Macaw-Owl, Leg-of-owl, and Head-of-owl, and each was a commander of guards. The first was so named because he was as rapid as an arrow; the second because his nature was of fire; the third had wings and legs but no body; and as for the fourth, he had nothing but a head with no body or legs, yet he had wings.⁴⁰

Los jóvenes aceptaron el reto y fueron a notificarlo tanto a su madre, *White Boar*, como a sus hijos, Hun Batz y Hun Chouen:

‘(...) Their lords wish top lay chaah with us, and we are going to return with them. But we will leave a token with you’. As the hero-brothers spoke these words they fastened a rubber ball to the ceiling of the house. ‘If we should die, yet will this quiq (sic) remain with you, full of life. While we are visiting the lords of the underworld, occupy yourself with singing, painting, and carving; warm the house and make music (...). Warm the heart of your grandmother!’⁴¹



Fig 14

⁴⁰*Ibid* 17

⁴¹*Ibid* 18-19

En la *Lámina 10* (fig 14) vemos un arbusto peculiar. De la derecha penden siete protuberancias redondas: una, en el centro, tiene forma de cabeza humana simplificada. Frente a ella, del lado derecho de la composición, se halla una figura semihumana con ajuar y atavío tomado del Códice Dresden, en este caso, queriendo representar a uno de los señores de Xibalbá, el padre de Ixquic.



Fig 15

La *Lámina 11* (fig 15) presenta la inseminación de Ixquic, en la que se posa bajo el mismo arbusto de la lámina anterior. Una protuberancia escupe en la mano de la muchacha recostada y desnuda. En el costado derecho, la misma muchacha con voluta en forma de locución se enfrenta a dos figuras. Una es la misma de la Lámina 10, si acaso con algunas modificaciones ligeras. La otra resulta zoomorfa y difícil de identificar.

En el *Popol Vuh* se narra cómo los gemelos mágicos fueron recibidos en Xibalbá con una serie de triquiñuelas que desembocaron en el sacrificio de ambos a la entrada de la primera casa del recorrido.⁴² Sus cabezas fueron cercenadas y puestas en un árbol de calabaza que se llenó de frutos iguales a las cabezas mismas. El árbol fue prohibido de

⁴²Es de señalar que el orden de las casas es mantenido por Weatherwax y no así por Recinos en las distintas partes del relato.

ser visitado hasta que la princesa Ixquic, hija de un señor de Xibalbá llamado Cuchumaquiq, rompió la prohibición:

'Why should I not go near the three of which you speak?' said the princess-daughter of Cuchumaquiq. Her father had spoken of the heads of One Magician and Seven-times-a-magician and how they had changed into calabashes; and the young princess had marveled at the story. (...) So she went out alone and approached the foot of the tree that grew in the middle of the Ash-Pile. (...) Then the head of One Magician spoke from the middle of the tree. 'Do you then desire one (fruit)? The round fruits which are among the branches of this tree are only death's heads' (...) 'I wish it' replied Princess Xquic. 'Utzbala!' said the head of One magician. 'Very well! Stretch out only the end of your hand.' 'Here it is', said the princess, reaching toward the calabash-head. Then the head of One Magician spat with effort into the outstretched hand (...). One Magician spoke to her once more. 'This spittle wich I have just given you is my posterity'(...).⁴³



Fig 16

⁴³ WS, *Íbid*, foja 24-25.

La lámina 12 (fig 16) muestra a Ixquic de rodillas frente a una vieja en cuclillas: ambas poseen volutas de diálogo. En el centro, se halla una estructura con dibujos y un remate acanalado. Debajo de la composición, una red llena de mazorcas de maíz pende de la mano de Ixquic. Se trata de la escena sobre el éxodo de Ixquic hacia el mundo terrenal: de esta manera, la princesa quedó preñada de la cabeza de uno de los héroes mágicos sacrificados en el árbol de calabaza. La princesa regresaría con su padre y seis meses después su embarazo sería notorio. Así, se tomó consejo en Xibalbá para deliberar qué hacer con la princesa. A punto de ser sacrificada, Ixquic elaboró un ardid para derrotar simbólicamente a los señores de Xibalbá. Ya habiendo escapado, se dirigió donde *White Thorn* para hablarle del asunto:

So princess Ixquic (...) took the road to the upperworld. (...) Now the mother of One-Magician and Seven-times-a-magician was at home when the young princess arrived. When princess Xquic drew near, she said to White Thorn, 'I have arrived, O my lady and mother. I am your daughter-in-law; I am the adoptive daughter of your ladyship, madam and mother'. 'Where do you come from' asked White Thorn 'Where are my sons? Are they not dead in Xibalbá? I do not believe you are my daughter-in-law (...)'. 'If its true that you are my daughter in law, show that you are by bringing back a netful of maize from the barren field behind my house. If you do this, utzbala'said White Thorn, 'you are my daughter-in-law.' So princess Ixquic set out toward the barren field. But she found only a single sheaf; a single sheaf alone stood forth in the field. Then the heart of the girl broke. (...) So she invoked the Goddess of All Growing Things (...) Then she picked up the net, intending to take it to White Thorn's house. But some beasts came by and took the net from her, and carried it into a corner of the house. When the old woman saw that the great net was filled with maize, she cried in surprise (...) 'This is truly a sign that you are my daughter-in-law. Enter my house. You are welcome (...)'.⁴⁴

⁴⁴WS, *Íbid*, foja 28-30



Fig 17

La lamina 13 (fig 17) muestra el nacimiento de los gemelos mágicos, Sun Tiger y Moon Tiger. Dos jóvenes antropomorfos se enfrentan a un árbol del que cuelgan dos monos. En el costado izquierdo de la composición, dos figuras más de menor tamaño bailan y tocan instrumentos, flauta una y maracas la otra. Volutas salen de la boca de la flauta y de su canto. Arriba de ellas, dos neonatos yacen horizontalmente frente a un círculo pequeño y obscuro en medio de un laberinto de piedras. En la esquina inferior los mismos neonatos yacen: de ellos surgen rayas y trazos nerviosos sugiriendo quizá fuego o electricidad. La composición crea un lado áureo, el izquierdo, que junto con las dos figuras centrales establece una circulación formal interesante:

When Princess Xquic brought them to the house of One Magician's mother, White Thorn said to Hun Batz and Hun Chouen, One Magician's first sons, 'Throw them outside, for in truth they do nothing but cry'. So Hun Batz and Hun Chouen carried them outside and placed them on an ant hill; but Sun Tiger and Moon Tiger slept well, wherefore Hun Batz and Hun Chouen carried them away from the ant hill and put them in a thorny place. Now what Hun Batz and

Hun Chouen desired was that their half brothers should die; this they desired because Sun Tiger and Moon Tiger were their rivals.⁴⁵



Fig 18

En la *Lámina 14* (fig. 18) dos monos exhiben atributos artísticos: uno toca la flauta y otro coge un pincel. Volutas de palabra se encuentran frente a ellos y saliendo de una tercera figura, debajo del primer mono, quien toca el tambor (huehuetl para los nahuas) y hace gesto de proferir canto. Una última figura se encuentra en cuclillas sobre la esquina inferior derecha: pincel en mano, hace reverencia a un cuadrado de papel; alrededor se observan vasijas de tinta.

Después de haber sobrevivido a la perfidia de sus dos hermanos mayores, los gemelos lograron vencerlos y convertirlos en monos provocando que subieran a un árbol y buscaran aves comestibles sin poder descender de nuevo:

‘How was this happened to us, o our young brothers?’ they cried from the top of the tree. ‘Behold, the tree is so large it frightens us and we cannot get down. Unhappy we are!’ Sun Tiger and Moon Tiger replied, ‘Arrange your belts so that a long end will hang down behind each of you; thus you will get about easily, for you can attach it to the branches’. ‘Very well’

⁴⁵ *Íbid*, foja, 31

replied the older brothers, doing as they were told, but as they arranged the belt-ends behind them, these became tails and the two brothers in the tree were changed into monkeys.⁴⁶



Fig 19

La *Lámina 15* (fig 19) resulta una de las más saturadas narrativamente. En ella al menos cuatro escenas se manifiestan en una composición dividida por dos ejes, uno vertical y otro horizontal. En la escena superior izquierda, dos figuras hincadas hablan entre sí en medio de unas líneas de color asemejando tierra, mientras un hacha corta un árbol por la mitad.

Debajo de esta escena, se disponen tres figuras más, una coge otra hacha y se dispone al lado de un árbol cortado, la segunda, a la izquierda, coge un azadón y punza el suelo frente a una figura vetusta que sostiene un recipiente entre sus manos. Frente a ellos, el eje vertical incluye un árbol sobre el que se para un ave, dos felinos, uno moteado y otro no, una casa y finalmente dos figuras antropomorfas, de perfil y en cuclillas viendo hacia la derecha. Todos se encuentran alineados de arriba a abajo. Bajo ellos yace un pequeño roedor sobre un mosquito. La escena frente a estas figuras es la de dos mujeres, una vieja y otra joven: ambas sostienen una olla, desde arriba cae agua estilizada con cuentas

⁴⁶*ibid*, foja 34

y caracolas; debajo remata el torrente. Entre el agua y la vieja se halla de nueva cuenta un pequeño mosquito.

Para terminar, en el extremo superior derecho, dos figuras masculinas se posan frente a una fogata, sostienen dos varas y un roedor; una voluta sale de su boca. A su costado, yacen un extraño conejo y un venado con astas: sobre ellos se despliegan ocho figuras vegetales a lo largo del borde superior, llegando hasta el ave y el hacha que corta el tronco de un árbol.

En el relato se narra que después de lo sucedido con sus hermanos mayores, los gemelos mágicos tuvieron que realizar una serie de trabajos en favor de su abuela dada la pérdida de sus antiguos ayudantes. Estos trabajos comprenden la preparación de terrenos salvajes para la labranza, el enfrentamiento con los animales del bosque que obstaculizaban sus labores, y finalmente la comida después de sus arduas jornadas. Un evento resalta entre todas estas faenas: la conversación con la rata capturada que advertirá sobre su destino en la cancha de pelota:

‘Speak first’ replied the hero-brothers. ‘Afterwards we shall give you food.’ ‘Utzbala’ answered the rat. ‘Very well. Know then that you are not to till the soil. You are to play chaah, using the equipment of your father and uncle (..). Because of your grandmother, no one has dared to show you them to your eyes. (...)’ ‘Are you certain this equipment is in the place you say’ they cried. ‘It is’ replied the rat. (...) When they arrived home, Moon Tiger concealed the Rat and carried it into the house (...). ‘Grind then our food, o our grandmother!’ they cried. ‘We want a bowl of chile to eat; we want our fill of cutum ic.’ Soon the chile was placed before them, together with a jug of water.⁴⁷

⁴⁷ WS, Draft 14, fojas 4-5



Fig. 20

La *Lámina 16* (fig 20) representa las Casas de Xibalbá: la Casa Oscura, pone a dos figuras de cuclillas con pipas encendidas frente a una hoguera y fondo azul. La segunda, la Casa de las Navajas, muestra a dos figuras de pie dándose la espalda y con volutas frente a su rostro, rodeadas por flechas y dos pequeñas figuras a sus pies, un ave y un jaguar, atravesados por flechas; el fondo es rojizo. La tercera, la Casa del Frío, ofrece un recuadro continente de dos figuras en cuclillas, cubiertas por mantos, volutas en su rostro y fondo oscuro azul. La cuarta casa, la de los tigres, consiste en dos figuras de pie, volutas y cinco jaguares rodeándolas, el fondo es azul.

La quinta es la Casa del Fuego, en ella hallamos otras dos figuras de pie rodeadas de llamas rojizas; el fondo es blanco. Finalmente, la sexta es la Casa de los Murciélagos, representa dos columnas café, sobre ellas cae una cabeza pequeña y vuela un murciélago blanco, a sus costados cinco murciélagos con picos monstruosos cercan las columnas, el fondo es oscuro.

Cada casa se halla enmarcada por un recuadro de color verde, rojo, azul o naranja, según sea la ocasión.



Fig 21

Existe otra versión, la *Lámina 17* (fig. 21). Las diferencias con la anterior son las siguientes: en ésta no tenemos recuadros exteriores y el color de los fondos se comporta distinto; además, en la casa de las flechas el ave es cambiada por un pequeño cuadrúpedo; en la del frío, las figuras no se encuentran tapadas por mantos; por último, en la de los jaguares, del fuego y de los murciélagos vemos cambios sutiles en la figuras. Otra innovación estriba en que, en cuatro casas, desde la segunda a la penúltima, las figuras se encuentran incrustadas dentro de una suerte de útero o membrana interior.⁴⁸

Justo después del episodio con el roedor y sus admoniciones, los gemelos se probaron el equipo de sus ancestros y comenzaron a ensayar en la cancha de pelota, perturbando de nuevo a los señores de Xibalbá, quienes demandaron, igual que a su padre y tío, descender y jugar en aquel inframundo. Preocupada, la abuela recibió a los emisarios de Xibalbá y comunicó el reto a los gemelos a través de un ave mensajera. Los gemelos, confiados, aceptaron y descendieron al inframundo. Fueron recibidos por los malvados señores y sufrieron las mismas tretas que sus ancestros. Sin embargo, el instinto ayudó a los gemelos en cada una de ellas, lo mismo en la entrada que en las diferentes casas de Xibalbá.

⁴⁸Al igual que en la lámina *La Creación*.

En la primera casa, la de la obscuridad, los gemelos rehusaron usar los utensilios brindados por los de Xibalbá para alumbrarse:

‘Put out the fire of your torch, and let this red macaw plume flame in its place,’ he said (Moon Tiger) to Sun Tiger.⁴⁹

Después, jugaron una partida de pelota contra los de Xibalbá y luego fueron enviados a buscar unas flores preciosas en la segunda noche, en la casa de las Lanzas:

When the four bouquets were brought before them, the two kings of the Xibalbans became pale with anger, for they did not know that the ants had helped their visitors.⁵⁰

Luego de otro juego de pelota en donde una vez más los gemelos vencerían a los xibalbenses, la tercera casa, la del frío, recibiría con un viento norte y un mortal hielo a los gemelos

At dawn, Messenger from the lords of the underworld came, and the doors of The House of Cold were opened. But there were no corpses to bring out, for Sun Tiger and Moon Tiger were warm and in good health and came forth as if they had slept well.⁵¹

Enseguida, fueron enviados a la casa de los tigres y luego a la de las llamas:

But when the hero-brothers were cast on the tigers, they cried ‘Don’t bite us! You have other things to do!’ And they threw bones to the beasts, who crunched them and carried them out into the open. (...) the hero-brothers were thrown into the House of Fire, they were not burned by the flames that filled its interior. In the morning they walked forth unhurt, striking dismay into the hearts of Xibalbans.⁵²

Finalmente, el último recurso que tuvieron los de Xibalbá fue enviarlos a la Casa de los Murciélagos, donde esperaron fueran al fin destruidos por el líder de los murciélagos, Camazots y su ejército de murciélagos:

When Sun Tiger and Moon Tiger were thrown into The House of Bats, they quickly lay down in a corner with their blowguns. Because of the confusion of voices and wings, Camazotz did

⁴⁹14 , 15

⁵⁰*Ibid*, foja 18

⁵¹*Ibid*, foja 20

⁵²*Ibid*

not see or hear them, and they were left in peace nearly all night. But just before dawn, the hero-brothers suffered their first defeat. 'Does day begin to break?' asked Moon Tiger of (sic) his brother. 'Perhaps the dawn is here' answered Sun Tiger. 'I shall look'. As he raised his head, Camazotz swooped down on him and cut it off. Then he sent the head to the lords of the underworld.⁵³

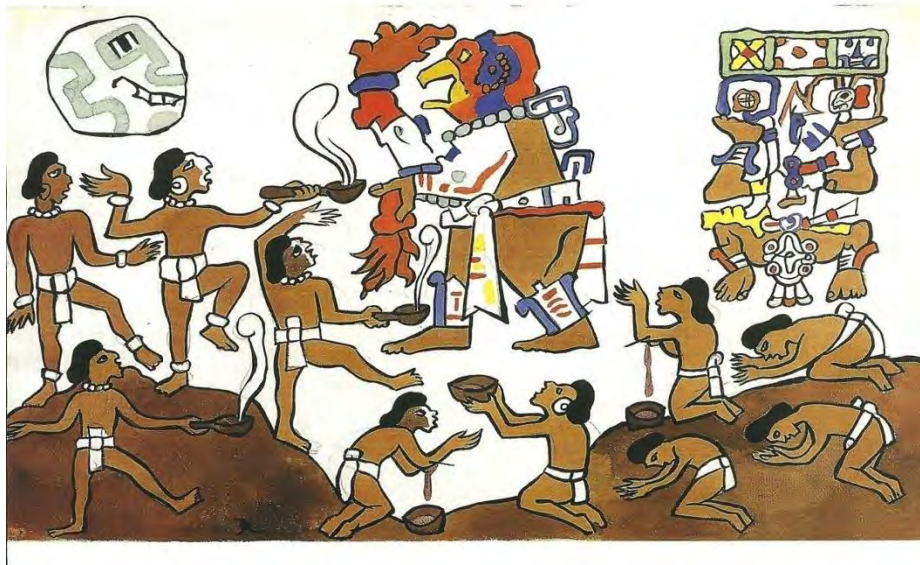


Fig 22

La penúltima, la *Lámina 18* (fig 22), también resulta compleja. En la parte inferior, diez figuras masculinas hacen reverencia en forma de danza con zahumeo: se pinchan los miembros y llenan jícaras con sangre. Se arrodillan, frente a una figura central de mayor tamaño, muy parecida a la de la *Lámina 5*, sin plumaje ni esmeraldas en los ojos, pero con el mismo cetro de fuego. En la parte superior izquierda, una rodela con pintura facial, dientes, un ojo cuadrado, observa la escena. Finalmente, una figura semiantropomorfa del lado superior derecho, se encuentra sostenida sobre sus miembros superiores con un ajuar geométrico en la cabeza y un emblema de seis compartimentos cuadrangulares

⁵³*Ibid*, foja 21

sobre los pies –ésta figura encarna una íntima relación con varias obras de la tradición mesoamericana-.⁵⁴

La lámina en sí fue identificada y relacionada por Tibol con la tercera parte del capítulo 2 del Popol Vuh, pero me parece que no existe pasaje adecuado con el cual relacionarlo en la traducción de Weatherwax.⁵⁵



Fig 23

La lámina 19 (fig 23) representa una escena de sacrificio a favor de Tohil. En ella la gigantesca figura del dios sostiene un cetro frente a once figuras masculinas: una sostiene el cetro junto a él, otra carga un vaso -del cual brota sangre hacia la boca del dios- y un cuchillo, una tercera yace muerta y con el pene erecto sobre una roca sacrificial, una cuarta toca los amarres de los pies del muerto, una quinta se punza la oreja llenando una vasija con sangre, otras tantas por encima presentan una actitud similar y cuatro más en costado inferior hacen reverencia. Sobre ellas, un recuadro con medias lunas y manchas claras se muestra en diagonal. Arriba y a la izquierda, un murciélago estilizado completa la composición.

⁵⁴Ver capítulo siguiente, p. 41-43.

⁵⁵Me parece difícil encontrar la relación de la imagen con el texto pero carezco de los fundamentos para rebatirlo.



Fig 24

Existe una segunda versión de la anterior, la Lámina 20 (fig 24). En ella, Tohil se encuentra sentado en la parte superior amenazando con su cetro de fuego. En esta versión existe un fondo bien marcado en perspectiva diagonal que sube de izquierda a derecha con una falta de continuidad perspectiva visible justo a partir de la segunda figura humana. Encima, un murciélago -más grande y estilizado que en la lamina anterior- aparece inmutable.

La actitud de las demás figuras es similar, de sacrificio y reverencia. Igualmente, una roca sacrificial sostiene a un individuo muerto de pene erecto. Para terminar, una última figura introduce el cuchillo en el pecho del sacrificado y carga con la otra mano un recipiente que alimenta a Tohil con sangre –el chorro de líquido vital es mucho más abundante que en la lámina anterior-. El fondo es azul y muestra un panel con lo que parecen ser astros nocturnos.

Hasta ahí podemos observar la primer parte del Popol Vuh, en donde la creación del mundo y de los primeros hombres resulta el elemento fundamental. En la continuación del relato, los eventos giran en torno a cuestiones de orden propiamente histórico:

Consulting together, Hurakan and Gucumatz made wives for them. During their sleep the four were given women whose were truly very beautiful (...) These men and these women engendered all tribes great and small. In the obscurity they multiplied; they lived together, not as civilized people live, but barbarously (...). Now the tribes had already become very numerous, and the hearts of the people grew tired of awaiting the sun. (...) It happened that the people of one of their villages overheard this discourse and so they left. These became the ancestors of unknown tribes. But Smiling Tiger, Night Tiger, Distinguished name and Silver Tiger went to a place called the Seven Caves, going there to receive their gods. This place was at Tulan (...) There they were given their gods. To Smiling Tiger was given Tohil (...).⁵⁶

-Identificaciones iconográficas

Mientras en algunas láminas Rivera copia fielmente elementos de los Códices, en particular, del Códice Dresden y Madrid⁵⁷; en otras la influencia prehispánica resulta más libre y sutil.

En las láminas 1, 2, 9, 10, 11, 12 y 17 y 18 los elementos hablan de una incorporación muy evidente de la iconografía maya.

⁵⁶*ibid*, fojas 26-27

⁵⁷ El grueso de imágenes de códices mayas y su numeración están basadas en Thomas Lee, *Los Códices Mayas*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985. pp. 41-100.



Fig 25

En el caso de la *Lámina 1* (fig 5), identifiqué una figura que Sotelo Santos denomina El dios B, (fig 25, 26 y 27) asociado con los cielos y la tierra. Igualmente, una segunda figura en dicha lámina recuerda en gran manera las características del dios D y del Dios G⁵⁸ (fig 28)⁵⁹. Las serpientes superiores asemejan a una de las advocaciones del dios K (fig 26), parecida a una serpiente de visión.⁶⁰ Ésta se encuentra relacionada con la “energía del universo, quizás del cielo, de donde procede la fertilidad”, cuando se encuentra cerca del dios B.⁶¹

⁵⁸ Laura Sotelo, *Los dioses del Códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*, México, UNAM, 2002, p. 135 (90 d código Madrid)

⁵⁹ En ocasiones en una unidad iconográfica relacionada igualmente con la guacamaya de fuego de rostro solar, *Ibid* 133-135

⁶⁰ *Ibid*, 162- 163

⁶¹ *Ibid*

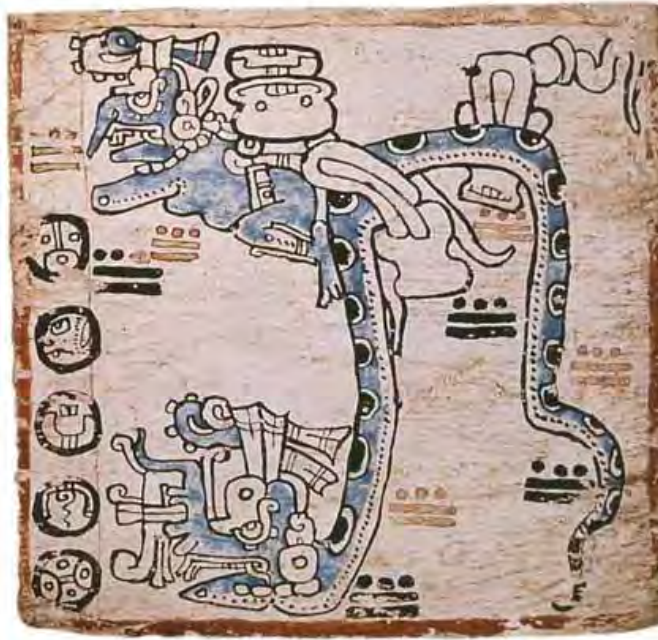


Fig 26 Dios B con Dios K Códice Madrid, 31 b



Fig 27

Dios B Codice Madrid

La representación de dichas deidades es realizada más o menos fielmente por Rivera.



Fig 28

Existe una figura más, la central, que no corresponde a ninguna imagen propiamente extraída de los códices prehispánicos. Se trata de una figura antropomorfa con actitud mística y atavío señorial verdáceo; de pies en forma de estelas con remate en la punta. Me parece que podría ser una advocación “riveriana” de Gucumatz o alguna deidad relacionada con ella.

En ese sentido, más allá de la inclusión de elementos formales distintos a la tradición prehispánica, Rivera capta y despliega las polisemias de al menos tres deidades a partir del códice Madrid, intentando representar las fuerzas de la creación y la energía vital primigenias.

En la *Lámina 2* (fig 6) las mismas tres figuras centrales actúan en la conformación de los hombres de barro. Sin embargo, éstas figuras jamás volverán a aparecer a lo largo de la serie. Como dije, la figura del dios B después será utilizada por Rivera para ilustrar los pasajes de Tohil, y las otras dos simplemente desaparecen de la narración. Lo anterior es reflejo de la libertad con la que Rivera utilizó las imágenes, extraídas, sí, fielmente de la tradición prehispánica, pero utilizadas muy a discreción.

En la *Lámina 3* (fig 7), la de la destrucción de los hombres de madera, vemos semejanzas formales con la siguiente lámina procedente del Códice Borgia: (fig. 29)



Fig 29

Una vez más, Rivera se ve influenciado por las formas patéticas prehispánicas, en este caso, provenientes de un códice del centro del país.

En la *Lámina 9* (fig 13) elementos formales del Códice Madrid se retoman para dar vida a los seres alados, mensajeros de Xibalbá. El sombreado de las alas y la manera de disponerlos en la composición recuerdan partes del códice Madrid (fig 30, Madrid 9-10) Un *ollin* estilizado y un disco solar se hallan en los escudos de los gemelos mágicos que se encuentran frente a tres figuras: las inferiores recuerdan las escenas de “tlacuilos” halladas en los códices Dresden y Madrid; además, la representación de Ixmucané (White Thorn) podría estar igualmente inspirada por el estilo de ambos.



Fig 30

En la *Lámina 10* (fig 14) Rivera retoma la figura del Dios A (fig 31, Dresden 11-12, 27-28), señor del inframundo inspirado en el Códice Dresden. Este se halla frente a la cabeza de unos de los padres de los gemelos, mutilada como fruto de un árbol. La misma figura aparece en la siguiente lámina, ligeramente transformada. Ahora se muestra dentro de la escena de la concepción de Ixquic. La figura de la princesa maya se halla influenciada igualmente por un estilo prehispanizado pero en menor medida. Una figura más, de un animal mágico quizá, se encuentra debajo.



Fig 31

En la *Lámina 10* (fig 14) observamos una versión muy diferente de Ixquic, más oscura y con tocado distinto. Se presenta frente a la misma figura de Ixmucané utilizada en la *Lámina 9*. Tiene una mano asida a una red de maíces y en medio de las mujeres vemos una simbolización con glifos mayas.

La *Lámina 14* (fig 18) contiene dos figuras semejantes a las de la *Lámina 9* y una figura del Dios B con atributos de tlacuilo parecidos a los del Códice Madrid (fig 27, Madrid 73-74). La *Lámina 15*, por otro lado, presenta una composición compleja con altas cualidades narrativas que asemejan a los códices del centro más que a los mayas. Se divide en cuatro rectángulos iguales con un eje axial establecido por numerosas figuras de animales, vegetales y de humanos.

En ella observamos la representación de varias escenas de los trabajos de los gemelos mágicos. Una Ixmucané y otra Ixquic -muy distintas a las láminas precedentes- vierten agua sobre una caldera mientras caracoles y chalchihuites son salpicados por doquier. En cuanto a los gemelos, son representados sin perspectiva y con los cabellos largos. Respecto de los animales, Rivera los representa con un denotado estilo naif.

Las últimas tres láminas que aquí contrastaremos resultan sumamente interesantes.

En el caso de las Láminas 16 y 17, representando las Casas de Xibalbá en dos versiones homologadas, la composición recuerda enormemente al código Madrid. (fig 32, Madrid 21-22)



Fig 32

En la *Lámina 18* se adora a una deidad con cabeza de ave. Aquí lo mas importante es la inclusión de dos íconos: un círculo glífico y la representación de un elemento calcado del Códice Dresden (fig 33, Dresden 58-59). Esta imagen tiene todo que ver con la imagen de Tlaltecuhтли en el Códice Borbónico (fig 34). Y es la misma posición que Rivera utiliza en sus ilustraciones del *Cuauhtémoc* de Joaquín Méndez Rivas (fig. 35).⁶²

⁶²Finalmente, Rivera sentiría predilección años después por el acróbata de Tlaltlco, una de las piezas más valiosas de su colección.



Fig 33



Figs. 34-35⁶³

En las últimas dos laminas (figs 23-24) Rivera reutiliza la figura del Dios B: presenta una composición en la que el sacrificio termina siendo uno de los puntos centrales. Este sacrificio es recurrente en la carrera de Rivera a partir de la serie del Popol Vuh y será utilizado en obras como *Historia de las religiones* (fig 36) y *América prehispánica*. (fig 37)

⁶³ Imágenes extraídas de Raquel Tibol, Diego Rivera ilustrador, *op. cit.* y Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1953.



Figs 36-37

Esto demuestra la importancia de las láminas del Popol Vuh como antecedente de obras posteriores de Rivera en las que perfecciona la construcción de un lenguaje muy propio nutrido de la tradición prehispánica.

En este breve repaso iconográfico de las láminas pudimos observar algunos ejemplos que indican la inclinación de Rivera por valerse, abierta o veladamente, de las fuentes antiguas en aras de crear una serie con un espíritu prehispánico paradójicamente de nuevo cuño. En el siguiente capítulo, profundizaré en las implicaciones de esta actitud estética del pintor guanajuatense, reflejada en primera instancia en su actividad como ilustrador.

2do Capítulo

-Influencias y tendencias de Rivera: prehispanismo y modernismo

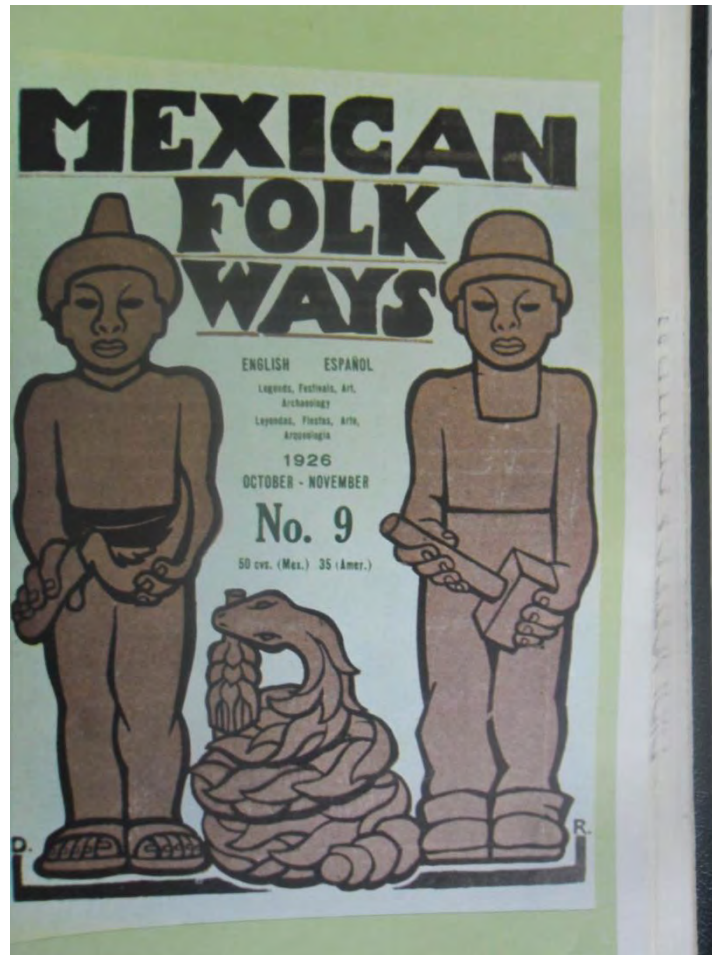
-La ilustración y un lenguaje mesoamericano: la tentativa de convertirse en un “tlacuilo moderno”.

Las ilustraciones del Popol Vuh representan un punto central dentro de una constante en la carrera de Diego Rivera: su actividad como ilustrador⁶⁴ en aproximación a la tradición mesoamericana.

Rivera, ilustró decenas de publicaciones misceláneas a lo largo de su fabulosa carrera: desde la célebre *Savia Moderna*, la revista que albergaría la irrupción ateneísta auspiciada por Alfonso Cravioto, hasta publicaciones americanas como *Mexican Folkways* (fig 38) o *This Week*, (fig 39) coordinadas por Frances Toor y Emma Hurtado respectivamente. Asimismo, fungió como un importante ilustrador político en *El Machete*, *El sembrador* y otras publicaciones de corte sindicalista y campesino. Raquel Tibol juzga que a pesar de ser una de sus actividades más reservadas e íntimas, Rivera se valió de la ilustración como uno de sus primeros recursos para incidir en los inicios del proyecto cultural revolucionario: “Lo cierto es que la primera aportación plástica de Rivera a la revolución cultural vasconceliana no fue la pintura mural sino el diseño gráfico y el dibujo ilustrativo”.⁶⁵

⁶⁴ Ver, Raquel Tibol, *op. cit.*

⁶⁵ *Ibid*, p. 20



(fig 38)

En publicaciones como *El Maestro*, Rivera ensayó una manera sintética de realizar las ilustraciones en un México acostumbrado al tenor garigoleado y ornamental de los años veinte, estableciendo así un nuevo realismo mexicano, inspirado, a decir de Rivera, en Posada.⁶⁶ Por otro lado, las temáticas y las ilustraciones variadas de Rivera constituyen un gran acervo presto a ser investigado y muchas hipótesis saldrán del estudio minucioso de ese campo todavía bastante inexplorado por la historiografía. En ese sentido, me enfocaré en un aspecto sumamente interesante y pertinente en relación con esta tesis: la utilización y conformación de un lenguaje plástico que dialoga con la escritura prehispánica.

⁶⁶*Ibid*, 22-23. Ver, además, Xavier Moyssen, *Diego Rivera: textos de arte*, México, El Colegio Nacional, 1986, p. 146-153: Rivera siempre hablaría de tres grandes pintores mexicanos: Velasco, Parra, y en cuanto a la ilustración, Posada.

-Ilustraciones prehispanizantes

Al menos existen tres grupos de ilustraciones que van en ese sentido. Las del *Cuauhtémoc* de Joaquín Méndez Rivas, *La tierra del faisán y el Venado* de Antonio Médiz Bolio, y las Ilustraciones del Popol Vuh objeto de esta tesis. También es de señalar que en las revistas *Mexican Folkways*, *This Week*, *El Machete*, etc, resaltan elementos que Rivera rescata de la iconografía y la plástica mesoamericanas. La experimentación de la iconografía prehispánica, la forma de representar el cuerpo humano, el prescindir progresivo de la perspectiva y una simplificación de las composiciones y las figuras hacen pensar en una inspiración en los códices y en las aportaciones de la arqueología y el arte prehispánico. Rivera haría suya una estética del “pastiche”⁶⁷, y en la serie de entrevistas que Alfredo Cardona Peña le hiciera podemos encontrar la siguiente alusión, a la que volveré una y otra vez a lo largo de esta tesis:

“Cómo reacciona usted ante los códices? En forma apasionada. Mis dibujos se parecen a los de los códices como una tuna a otra tuna porque son frutos del mismo nopal mexicano”⁶⁸

Esta aseveración se vuelve decisiva al momento de analizar las láminas del Popol Vuh: ¿Será cierto que las pinturas de Rivera efectivamente establecen una relación de homologación radical con los códices y la escritura antigua? ¿Hasta qué grado se da dicho acercamiento?

En realidad Rivera mantuvo una cercanía artística con las culturas principalmente del centro del país,⁶⁹ expresa en la posibilidad de que el grueso de los códices a los que Rivera tuvo acceso fueron de la zona del altiplano, es decir, del grupo Borgia y de la mixteca⁷⁰: las láminas del Popol Vuh, empero, exploran la otra gran región mesoamericana, la maya, cercana y a la vez muy distinta del centro nahuatlaca.

⁶⁷Alfredo Cardona Peña, *op. cit.*, p. 83

⁶⁸*Ibid.*, p. 38

⁶⁹Es ilustrativo de esto el que su gran casa prehispánica fuera llamada Anahuacalli: “Casa del Anáhuac”.

⁷⁰ Itzel Rodríguez Mortellaro, *El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario: el mural México Antiguo (1929) de Diego Rivera en el Palacio Nacional*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2004, trabajo inédito, p. 60.

La incorporación recurrente de Quetzalcoatl, *ollin*, y otros elementos iconográficos y simbólicos en diferentes publicaciones responde a la familiarización de Rivera con los motivos prehispánicos. Finalmente, la inclusión para ser mostradas al público en general encuentra una de sus muchas causas en la reciente avidez de esa nueva espiritualidad y cultura demanda por el mexicanismo revolucionario.



(fig 39)⁷¹

Como dije, en el caso de las ilustraciones del *Cuauhtémoc* (fig 40) y sobre todo de *La tierra del faisán y el venado*, Rivera se encontraba ejercitando unos “pastiche mesoamericanos²: pintar lo más parecido a como los antiguos mexicanos producían códices. En ambas series de ilustraciones las figuras se vuelven planas, la perspectiva tradicional se encuentra o ausente o muy relajada, y se hace gala de una iconografía prehispánica. Ambas series, además, se encontraban relacionadas con las obras de escritores interesados en el pasado prehispánico. De hecho, Antonio Mediz Bolio fue uno

⁷¹ Fig 39, 40 y 41, extraídas de Raquel Tibol, *op. cit*

de los mayistas más importantes de aquella época, traductor de uno de los dos textos sagrados de aquellas regiones, el *Chilam Balam*.⁷²

Sin embargo, en estas series de ilustraciones el paso es todavía tibio, y se asemejan más a los códices indígenas, sí, pero de factura colonial, es decir, a caballo entre la tradición antigua y la importada por los españoles.



Fig 40

En todo caso, el grupo más grande y ambicioso en cuanto ilustración se refiere resulta el conjunto de láminas sobre el Popol Vuh. En ellas esta apropiación del lenguaje plástico de los tlacuilos prehispánicos fue requerida por Weatherwax y un incipiente mercado norteamericano interesado en el arte sureño.

Es importante señalar que Rivera ya había sido un importante ilustrador para el público anglosajón: obras de Stuart Chase, (fig 41) Carleton Beals y Alfonso Goldschmidt, entre otros escritores interesados en el acontecer mexicano desde su perspectiva externa, fueron dotadas de imágenes por Rivera.

⁷²Me parece posible que el haya presentado información a Rivera importante antes de la confección de las Láminas del Popol Vuh.



Fig 41

Las láminas del Popol Vuh fueron un gran proyecto inédito por tres décadas que pretendió ser un puente entre las culturas del norte de América a través del relato visual del Popol Vuh, un mito primitivo relativamente desconocido hasta entonces en Estados Unidos.

-Rivera y el Popol Vuh

Lo que ahora conocemos como Popol Vuh, y que es el motivo esencial de las imágenes-objeto de esta investigación, fue recopilado por el padre Fray Francisco Ximenez en el siglo XVII y está basado en documentos de tradición oral de los pueblos mayas-quichés de las montañas de Chichicastenango, en Guatemala. Si bien existe una polémica sobre si el texto resulta o no prehispánico, el Popol Vuh representa de cualquier modo una

fuerza fundamental para el estudio de la región. Se trata de una narración que recopila las tradiciones mayas transmitidas de generación en generación⁷³ -provenientes probablemente de códices antiguos-.

La historia del manuscrito se encuentra rodeada de elementos fortuitos y de viajes interoceánicos: después de años de haber sido escrito y más tarde estar extraviado, el códice original fue encontrado en España en el siglo XIX por Brasseur de Bourbourg. Así, después de muchas décadas de anonimato, el Popol Vuh vio nacer ediciones traducidas al francés, alemán y castellano. Estas primeras ediciones se dieron en Europa y solo más tarde se harían ediciones en América. Como ya vimos, las traducciones al inglés resultaron escasas; en español, destacan las de Villacorta y Rodas y en francés, la de Georges Raynaud, de 1913.⁷⁴ Estas dos últimas ediciones son las más probables que hubiera leído Rivera de haber conocido el texto antes de la relación con Weatherwax.

El Popol Vuh resulta, además, uno de los mitos más importantes de la tradición americana. Puede verse como un equivalente de otros mitos de creación como la *Biblia*, la *Teogonía* de Hesíodo, *La leyenda de los cinco soles*, etc. Su importancia para el pueblo maya quiché lo coloca en un lugar de privilegio dentro de las fuentes igualmente antropológicas: el carácter mágico, místico, curioso y hasta divertido de sus pasajes embona con el arte de Rivera y probablemente fue una de las influencias que marcarían el sesgo prehispanista de mucha de su pintura posterior.

Para Rivera el mito maya-quiché surgió como complemento oportuno de su arte respecto de la modernidad en crisis norteamericana. Su desazón comunista y relación con los poderes fácticos y gubernamentales lo encaminaron hacia Estados Unidos. Las láminas del Popol Vuh, en cambio, reflejan una vocación mediática de perfil bajo y una veta retórica del saber místico, histórico, erudito y artístico que Rivera intentó explotar prematuramente.⁷⁵ La ilustración del mito devino una tarea, por lo menos en un principio, tras bambalinas, pues la labor mural exponía en primer plano la fascinación del artista por

⁷³Dora Cobián, *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, México, Plaza y Valdés, 1999, p- 16-17.

⁷⁴*Ibid.* p. 19-22

⁷⁵Rivera apelaba en términos visuales al origen del hombre americano, en sus acuarelas y a su desarrollo contemporáneo ultimado en sus murales. Por los mismos años se encontraba en boga la búsqueda de los orígenes del hombre en América en los debates intelectuales y académicos del mundo occidental.

el progreso técnico al mismo tiempo que ocultaba sus intereses más recónditos y profundos.

Lejos de reflectores, las láminas del Popol Vuh reflejan la premodernidad más primigenia ensayada con un lenguaje a mitad de camino de un prehispanismo total. El Popol Vuh, códice traducido a un lenguaje glotográfico occidental:⁷⁶ representó una gran oportunidad para Rivera de asumir la importante función de “tlacuilo moderno” -traductor visual- dotando de vida a las imágenes engullidas por los siglos.⁷⁷

Finalmente, el resultado hizo que la aridez del discurso gramatical, de las traducciones inexactas y de las diferencias e imprecisiones lingüísticas fuera resuelta en términos eclécticos: el artista intentaba dar un paso más allá en la interpretación y difusión del pasado antiguo americano. Las láminas fungieron como un esfuerzo aproximativo en términos de lenguaje semasiográfico⁷⁸ hacía el sinuoso y desconocido mundo antiguo mesoamericano.

No obstante, veremos poco a poco que jamás lograron ser idénticas a los códices mesoamericanos y, a final de cuentas, las tunas riverianas se comportan de manera muy diferente a las tunas prehispánicas -en particular mayas-.

Con esas anotaciones, me parece que queda planteado parcialmente el proceso de inteligencia de las razones por las cuales Rivera ilustró el Popol Vuh.

-De Tunas a Tunas

El conjunto de láminas para el Popol Vuh, la manera de pintarlas y hasta el propósito mismo de ser publicadas, ponen en tensión a Rivera con la tradición prehispánica del *amoxtli*, vocablo náhuatl que sirve para denominar al soporte mesoamericano más común: rollo de papel con distintos formatos sobre el cual se practicaba el peculiar tipo de escritura propia de dicha región cultural -con diferencias sustanciales en tiempo y espacio-

⁷⁶ Usando la terminología de Sampson, Carmen Arellano Hoffman, “Escritura y literalidad en Mesoamérica y en la región andina: una comparación” en Carmen Arellano Hoffman(coord.), *Libros y escritura indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, Zinacantepec, Colegio Mexiquense, Universidad Católica de Eichstat, 2002, p. 33.

⁷⁷ Raquel Tíbol, *Diego Rivera ilustrador*, op. cit., p. 41.

⁷⁸ Carmen Arellano Hoffman, op. cit., p. 33

. Hechos de *ámatl*, papel amate, de ixtli, fibra de maguey, o de *ehuatl*, piel, en general poseían tres tipos de formas: el lienzo, el rollo o el biombo:

“El lienzo por ejemplo abre un espacio generalmente cuadrado y polidimensional donde se crean ‘tensiones’ posicionales determinantes para la lectura. En el rollo, el contenido se enrolla y desenrolla linealmente, determinando un ritmo evolutivo/involutivo de lectura que puede incidir sobre la percepción de los contenidos. La forma arquetípica del libro precolombino: el biombo, generalmente pintado por ambos lados, permite una expansión exotérica del contenido y su repliegue esotérico. Determina además subdivisiones en láminas (amaxexeloliztli), que constituyen espacios específicos de composición pictórica. Dichas láminas cuadradas o rectangulares, yuxtapuestas, representan a la vez una unidad compositiva y un eslabón en la continuidad lineal de una secuencia (...).”⁷⁹

En términos de soporte las *Láminas del Popol Vuh* se asemejan tímidamente a los códices mesoamericanos, tanto por su materialidad como por su segmentación pensada en un contexto editorial moderno. Rivera no hizo un códice propiamente dicho.

La secuencia narrativa establece una serie de altos en relación con el texto mítico que ilustran cada escena sin integrarse a manera de rollo, biombo o cualquier otro formato parecido al utilizado por los prehispánicos. Formalmente, las láminas poseen una técnica en común, la acuarela, y un tratamiento parecido en algunos casos, pero divergente en muchos otros.

Rivera fracasó en ambas posibles finalidades: si las láminas pretendían servir para ilustrar de manera convencional acaso con un sutil acercamiento a la tradición mesoamericana, fracasaron al no ser publicadas en vida del pintor.

Por otro lado, si su función editorial convencional se supeditaba a una posible experimentación para acercarse lo más posible a la tradición y funcionar en conjunto como una especie de códice, fracasaron también, pues el texto y el formato pictográfico no se integran a cabalidad.(fig 42) Es decir, en relación con el formato, lo que vemos en realidad resulta un híbrido entre la ilustración convencional y la tentativa de un pastiche mesoamericano.

⁷⁹Patrick Johansson, *op. cit.*, p. 123



Fig 42⁸⁰

Sin embargo, las imágenes operan respecto del Popol Vuh, tradición escrita, de manera efectivamente análoga a como los códices prehispánicos lo hacían respecto de la tradición oral y probablemente visual:

El hecho de que coexistiera siempre una versión oral de lo que la imagen expresaba pudo haber orientado la percepción visual hacia esquemas verbales preestablecidos de estructuración del sentido. Al ser *reconocida*, la acción pictórica activaba los mecanismos de la oralidad sin que se leyera propiamente su discurso pictórico.⁸¹

En realidad la imagen y la tradición oral se vuelven dos mundos paralelos con confluencias pero independientes uno del otro:

La imagen crea su espacio polidimensional propio, y cuando una secuencia pictográfica se “linealiza”, esto se debe generalmente a una influencia europea que se manifestó cuando el documento indígena se volvió a pintar después de la conquista.⁸²

⁸⁰ Imagen extraída de Raquel Tibol, Diego Rivera ilustrador, *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 139

⁸² *Ibid.*

Una última anotación sobre la función de las imágenes prehispánicas reside en el hecho de que representan lo inefable, pues transmiten lo que ninguna expresión verbal podría:

En este caso, la imagen alimenta el espíritu del lector sin que éste tenga una conciencia “verbal” de ello ya que ninguna abstracción conceptual puede configurar la impresión causada por un significante pictórico concreto. Este hecho es importante ya que determina una modalidad precolombina de aprehensión del mundo mediante una estructuración pictórica de la cognición que permite al indígena pensar en imágenes y transmitir pictóricamente las impresiones más profundas, recónditas y sutiles que compone su sabiduría ancestral.⁸³

Las Láminas del Popol Vuh se comportan en muchos sentidos como las imágenes prehispánicas. La motivación de Rivera crear un códice moderno, es decir, dotar de un corpus de imágenes paralelas al relato alfabetizado en el que se preservó la tradición oral. La experiencia profunda de la lectura del Popol Vuh compele a ser expresada de maneras distintas a las verbales: en teoría la relación entre una y otra confluyen y la lectura del texto mítico detona la imagen riveriana y viceversa.

El espacio polidimensional de la imagen, sin embargo, también posee la característica de observarse de manera independiente. En ese sentido, si las láminas del Popol Vuh pretenden ser una totalidad y funcionar sin requerimientos externos, esto no se da a cabalidad puesto que el discurso visual del conjunto no se integra como un *todo*, y una de mis hipótesis es que las láminas podrían estar incompletas.

Sobre ello, aduzco que la posible linealidad -como vimos, influencia europea no presente en los códices prehispánicos- se encuentra mal integrada en la secuencia narrativa y se corta abruptamente en las últimas láminas. Por otro lado, eso no impide que las láminas se lean por separado y ejerzan su independencia del texto alfabetizado y sus homólogos visuales.⁸⁴

En esos tantos aspectos, la lectura de las láminas también resulta análoga pero al mismo tiempo de la de los códices: se trata de un ejercicio que en teoría tendría poco de

⁸³*Ibid*, p. 140-141

⁸⁴En ese sentido, *La Creación* funciona como un todo en sí misma y será una de las láminas que analizaré con mayor profundidad.

un carácter lingüístico, y sería mucho más una recepción impresiva y semiológica efectiva en términos cognitivos.⁸⁵

Finalmente, una última cuestión fundamental del lenguaje visual prehispánico resulta su bidimensionalidad.⁸⁶

En ella, la tri-dimensionalidad del mundo exterior se reduce a dos dimensiones gráficas en torno a las cuales se dispone la modalidad pictórica de la cognición indígena. En el papel de amate, la fibra de maguey o la piel de animales, la realidad se despoja de atributos considerados como contingentes y de su eventual “profundidad” para condensarse en una forma bi-dimensional que la representa. En su contexto pictográfico, un personaje, una montaña o un templo dejan de ser lo que son en un espacio-tiempo histórico o geográfico para volverse signos en un rectángulo de papel. Dichos signos se vinculan a su vez con otros hasta componer un discurso pictórico tan expresivo y cognitivamente estructurante como puede ser el lenguaje verbal.⁸⁷

En cuanto al Popol Vuh, la bi-dimensionalidad de las láminas no se da por completo y la estructuración y significación de las formas responde de manera parcial a como lo hacía el lenguaje prehispánico: en realidad no tienen profundidad en la composición pero tampoco se vuelven bi-dimensionales, Rivera da medio paso hacia delante y medio hacia atrás en ese sentido.

-Rivera y otras fuentes

Rivera se sirvió de códices prehispánicos para la manufactura de las láminas: al menos de elementos e influencias de los códices Madrid⁸⁸, Dresden y Borgia.⁸⁹ Además, es

⁸⁵ Patrick Johansson, *Ibid*, p.140

⁸⁶Aspecto que retomaré en el apartado sobre el uso de la perspectiva de Rivera.

⁸⁷*Ibid*, p. 148

⁸⁸Fernando Nava aduce que hay posibles relaciones con el Codice Madrid, y obras de eruditos norteamericanos que se encargaron de reproducir las estelas y códices mayas.Fernando Nava, *Nota Introductoria*, en Adrián I. Chávez, *Pop Wuj*, CIESAS, UNAM, Fundación Diego Rivera, Editorial RM, México, 1978, edición con ilustraciones de Diego Rivera, 2008, p. 28

⁸⁹ Itzel rodriguez, rm banco de mexico

posible rastrear indicios de influencia del arte teotihuacano y de otras regiones. Para sus propósitos, es posible que lograra observar reproducciones de códices gracias a su amistad con Manuel Gamio, Alfonso Caso y más tarde con Eulalia Guzmán y otros destacados prehispanistas. *La población del Valle de Teotihuacán* (fig 43)⁹⁰ y los trabajos de Alfonso Caso pudieron ser otras posibles influencias. En realidad, estos materiales se hallaban en una situación de difícil acceso en aquellos tiempos, pero aun así las láminas reproducen una relación directa o indirecta con ciertos códices que necesariamente indica el acercamiento de Rivera a las fuentes directas.



Fig 43

Igualmente, existe evidencia de que Rivera conocía de primera mano varias pinturas murales, como por ejemplo, las de los murales de Tepantitla (fig 44) en Teotihuacán: para principios de los años treinta, Rivera se encaminaba ya hacia lo que más tarde lo convertiría en un artista erudito.⁹¹

⁹⁰ Mural del Templo de la agricultura, en Teotihuacan.

⁹¹ El prehispanismo de Rivera se remonta a sus primeros años en la Academia de San Carlos. Sin embargo, una, digamos segunda etapa de dicho contacto se establece a su regreso en los años veinte. Sobre Tepantitla, ver Vargas Parra, *Juegos de Basalto*, UNAM, Tesis de Maestría inédita en Historia del Arte, p. 50-52.



fig 44

-Pastiches prehispanistas

Ya lo dijo el maestro Darío: “¿Quién que es no es romántico? En primer lugar, el indígena constituye la única belleza directamente producida por el medio en que nace; en consecuencia, es superior, intrínseca y extrínsecamente, a cada producto subsecuente. El mestizo y el criollo en América no constituyen un producto biológico feliz. Todo aquello que en América vale y significa, tiene raíz indígena, lo mismo la obra de los gigantes tipo Walt Whitman que la pintura mexicana, que merece ser llamada gigantesca.⁹²

Una de las banderas de Rivera fue la de idealizar de manera verbal, plástica y pública el pasado indígena de México.⁹³ En general Rivera pensaba en términos centralistas: “Diego empezó a idealizar *todo lo azteca*: el ritual, la cosmogonía, la manera de emprender la guerra y hasta los sacrificios humanos”. La escultura monumental azteca surtió un efecto persistente en la estética de Rivera desde sus primeros contactos en el

⁹²Alfredo Cardona Peña, *op. cit.*, p. 39

⁹³Por ejemplo, pensaba que “en el mundo prehispánico todo en la vida del pueblo era manifestación artística” *Ibid*, p. 139.

Museo Nacional⁹⁴ -más tarde veremos la manera en la que esta escultura monumental fue insertada en sus murales de la SEP y las ilustraciones para *Mexiko* (fig 46)-.

Acerca de las inclinaciones estéticas de Rivera y su predilección por el arte prehispánico las preguntas tocantes son numerosas: ¿qué tanto Rivera sabía o le interesaba diferenciar las distintas tradiciones mesoamericanas? ¿En qué consistía la distancia entre el Rivera apologeta de las culturas prehispánicas y el Rivera erudito, ilustrador y constructor, más tarde, de pirámides? ¿En qué momento Rivera se transformó de un cubista parisino con inclinaciones primitivistas y un devenido pintor de gigantescos murales neo-renacentistas, en prácticamente un artista prehispanista de tiempo completo?

Responder lo anterior de manera tajante resulta sumamente complicado, pero un análisis genealógico de su arte hace patente su relativamente escaso conocimiento de las culturas y fuentes prehispánicas durante los años veinte -sobretudo en comparación a las décadas posteriores-. Además, es de señalarse que el muralismo en general fue un pionero en la incorporación de elementos populares y prehispánicos.⁹⁵ Rivera resultó fue más lejos que todos en ese sentido: las consecuencias fueron una serie de pastiches de los cuales las *Láminas del Popol Vuh* pueden ser considerados como uno de los más interesantes e inexplorados por la historiografía.

En ellas la asimilación de un lenguaje formal nutrido del raudal prehispánico va de la mano con una tentativa de ver el mundo a través de los lentes de la cultura y las fuentes documentales y míticas antiguas: se trata de una especie de idolatría de nuevo cuño.⁹⁶ Los orígenes de ésta se pueden hallar en la estancia artística en Europa y su relación con el cubismo.⁹⁷ González Mello establece una visión del asunto muy interesante a partir de la supuesta ruptura de Rivera con la vanguardia europea y en particular con el cubismo reverdyano:

⁹⁴Una propuesta complementaria de esta investigación salta a la vista en el hecho de que las láminas del Popol Vuh se encuentran muy influidas por un cánón *clásico* nahuatlaca adherizado con elementos iconográficos mayas.

⁹⁵ Tanto Orozco como, Siqueiros, Charlot y más tarde Tamayo, tuvieron acercamientos con una iconografía mesoamericana, pero Rivera fue el más audaz en ese sentido.

⁹⁶ Renato González Mello, "La serie, la analogía", en Diego Rivera coleccionista, México, MUNAL, RM, 2008, p. 50

⁹⁷ Orígenes de las manifestaciones idolátricas de Rivera. Olivier Debrouse, *op. cit.*, p.17.

Las diferencias entre Rivera y Reverdy deben entenderse en el contexto de un debate estético (...). Lo que parece haberse puesto en juego son valoraciones teóricas distintas, pero no distantes, del simbolismo y el modernismo literario como estético. Rivera decide ocuparse de las antigüedades y los tepalcates para restituir el significado, traer el referente a cuento y, más que volverse “realista”, proclamar las diferencias entre el lenguaje y las cosas. (...) Rivera regresaría a México para renegociar su universo simbólico en términos que no son completamente distintos a los del modernismo. ¿Lo sabía? (...) Importa poco. Como él (Reverdy), se dedicó la siguiente década a pintar mendigos que entonaban tonadillas con evocaciones alquímicas: “Cantemos el oro, padre del pan”.⁹⁸

En relación con las Láminas del Popol Vuh, la alquimia importa poco pero la dicotomía entre un lenguaje simbólico formal prehispánico y otro modernista resulta de suma relevancia.



Fig 46⁹⁹

⁹⁸ Renato Gonzalez mello, *op. cit.*, p. 60

⁹⁹ Imagen extraída de Raquel Tibol, Diego Rivera ilustrador, *op. cit.*

Antes del Popol Vuh, en la inclusión de Xochipilli en las escaleras de la SEP, por ejemplo, Rivera ya desplegaba las propiedades místicas y mágicas que la figura prehispánica podía detonar como *alotrios* en un contexto ajeno. Se trata, pues, de una forma de montaje, de collage.¹⁰⁰ El caso de Palacio Nacional resulta análogo, pues si bien se despliega a Quetzalcoátl en toda su polisemia, el trato formal de las figuras sostiene una liga con la pintura occidental. En aquellos dos murales el paso se da a medias, pues en el fondo se hallan Xochipilli y Quetzalcoátl vistos a través de un canon occidental centralista: Rivera monta una escenografía sobre la pólvora de sus descubrimientos personales.



¹⁰⁰Gonzalez Mello ya exploró esta veta con los murales de la SEP y los de su etapa en EU, gracias a su relación con el grupo octubre: Eisenstein, Rodchenko, etc, Renato Gonzalez Mello, *La máquina de pintar*, México, UNAM-IIE, 2008, p. 181.

Fig 47¹⁰¹

En la ilustración ocurre algo similar. En las imágenes de *Cuauhtémoc* y *El faisán y el venado*, (fig 47) o incluso desde algunas anteriores, Rivera comienza a experimentar con un lenguaje formal cada vez más aproximativo a la tradición prehispánica.¹⁰² La simplicidad, la ausencia de perspectiva, y la gestualidad inician un diálogo más estrecho.

Ese diálogo resulta evidente en las láminas del Popol Vuh y se puede abordar a través de la categoría de *pastiche*, es decir, como artefacto de numerosas filiaciones bajo la égida de un espíritu prehispanizante: mantiene influencias de los códices mayas, el arte teotihuacano, los códices coloniales en general, el Códice Mendocino, el Borgia y probablemente de más fuentes del arte mesoamericano por encontrar.¹⁰³

La imitación se da en términos estéticos pero también históricos, a manera de composición, de trazo y disposición de las figuras; igualmente respecto del formato y de la incorporación de un lenguaje simbólico evocador del espíritu mítico contenido en el Popol Vuh:

Pastiche articulates this not intelectual reflection on it but by conveying it affectively. It imitates formal means that are themselves ways of evoking, moulding and eliciting feeling, and thus in the process is able to mobilize feelings even while signalling that it is doing so. Thereby it can, at its best, allow us feel our connection to the affective frameworks, the structures of feeling, past and present, that we inherit and pass on. That is to say, it can enable us to know ourselves as historical beings.¹⁰⁴

En el fondo, Rivera está tratando de producir una reacción fisiológica en el espectador¹⁰⁵ a partir del *pathos* implícito en el Popol Vuh: para ello se vale de una retórica plástica que

¹⁰¹ En Raquel Tíbol, *Diego Rivera ilustrador*, *op. cit.*

¹⁰² *Ibid*, *op. cit.* 1986, p. 24-25,

¹⁰³ Ver Arturo Chapa, coord., *Epopeya del Pueblo Mexicano: los murales de Palacio Nacional*, México, Ed. Chapa, Banco de México, RM, 2010. En aquella obra compilatoria se abordan, a través de estudios minuciosos, los diferentes códices y ediciones que Rivera utilizó para los murales de Palacio Nacional, y que probablemente influyeron tiempo antes en las Láminas del Popol Vuh. Probar esta última aseveración será una posible veta de investigación para mis estudios de maestría.

¹⁰⁴ Richard Dyer, *Pastiche*, New York, Routledge, 2006, p. 180

¹⁰⁵ Alfredo Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto*, *op. cit.*, p.40

imita, fielmente en algunos casos y libremente en otros, las fuentes de lenguaje prehispánico. Dicha labor representa una reinterpretación análoga de la tradición prehispánica a la que los pintores renacentistas llevaron a cabo respecto de la antigüedad clásica europea.

-Rivera: tradición y juego

Warburg plantea la problemática tocante a nuestro grupo de obras en los siguientes términos:

La obligación de confrontar el mundo de las formas de los valores expresivos pre-acuñados – ya sea que estos provengan del pasado o del presente- representaba la crisis decisiva para cada artista que quería afirmar su propia individualidad.¹⁰⁶

En añadido a lo anterior, el pensador judíoalemán describe la Italia renacentista, cuna efervescente de dicha confrontación con el pasado, de la siguiente forma:

Gracias a la obra milagrosa del común ojo humano, las mismas vibraciones anímicas permanecen vivas en Italia en la sólida construcción de piedra del pasado antiguo, sobreviviendo a través de los siglos para las generaciones sucesivas. El lenguaje gestual de las imágenes, frecuentemente reforzado a través de las inscripciones por medio del lenguaje de la palabra dirigido también al oído, obligan, a través de tal función mnemotécnica [ejercida] sobre las obras arquitectónicas (...) y la plástica (...) con el ímpetu indestructible de su afectación expresiva, a revivir la experiencia de emociones humanas en todo el alcance de su polaridad trágica, desde el padecimiento pasivo hasta el fervor activo por la victoria.¹⁰⁷

He aquí una enunciación del proceso análogo por el que Rivera, motivado a través de la palabra escrita, hablada y gracias al contacto con la arquitectura monumental de las ruinas prehispánicas -visitadas por él y sus contemporáneos- resulta fascinado y compelido a querer “resucitar” aquel pasado idealizado en la confrontación con un presente en crisis.

¹⁰⁶ Linda Baez, *Atlas Mnemosine*, edición facsimilar traducida por la autora del texto de Aby Warburg, México, UNAM-IIE, 2011, p. 61

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 77

El pastiche riveriano procede como una idealización romántica del estilo mesoamericano pero sin volverse una completa y directa imitación. Las láminas del Popol Vuh se comportan como una serie creativa útil en términos retóricos a través de la recreación histórica de un mito perdido-recuperado en el tiempo-espacio.¹⁰⁸ Los riesgos propios de cualquier *pastiche*, a los que Rivera se enfrentó a lo largo de su experiencia arqueoestética, son el de caer en una insultante imitación, recuperación vacía de modelos obsoletos y convertirse en una versión inferior y de mal gusto de aquello que se “pastichea”.¹⁰⁹

Cada lámina, en ese sentido, se comporta de distinta manera, pero en todo caso, el espíritu general de la serie deja sentir un dejo de ironía, de humor y experimentación lúdica. Rivera juega al tlacuilo y nosotros nos quebramos la cabeza ensayando mil y un hipótesis sobre sus “diegadas”: se trata de un acercamiento juguetón de una complejidad semántica enorme, el prehispanismo de Rivera, al menos en sus productos plásticos, se articula a través de una dinámica lúdica evidente. El artista juega con las formas, con los códigos, con la perspectiva, con la narrativa, con el Popol Vuh mismo.

-Perspectivas

Hablaré ahora sobre la estructuración compositiva de Rivera. En el caso de *La Creación*, la perspectiva se convierte en una condición dinámica que imprime movimiento y onirismo a la imagen. La ondulación de las líneas termina por confundir la mirada y volver ininteligible, al menos en primera instancia, la información contenida en ella.

En otras láminas, se trata de secuencias plásticas, especies de pergaminos en los que la acción se desdobra en un continuo ir y venir vertical, horizontal o mixto. Rivera se nutre indudablemente de la escritura prehispánica y lo hace patente: si en las verticales los elementos parecen congelados, en posturas hieráticas y sencillas, en las horizontales, en cambio, lo que prevalece es el flujo y una vitalidad compositiva debida a un mecanismo

¹⁰⁸Aquí me baso en las acepciones de pastiche de Dyer, *op. cit.*, . p. 7

¹⁰⁹*Ibid*

cinético que produce una suerte de inercia de la mirada. Esta inercia recorre absolutamente fascinada circuitos completos, cerrados en sí mismos pero abiertos desde una mirada frontal: la de los espectadores.

Como vimos, Rivera se convierte en un “tlacuilo moderno” repintando un código perdido -el Popol Vuh fue traducido al español probablemente a partir de una tradición verbal dimanada de códigos prehispánicos-. La experimentación plástica de Rivera en torno a la perspectiva, la teoría del color y las diferentes tradiciones compositivas se debe, sin embargo, a su formación plástica en Europa.¹¹⁰ A su regreso, el artista continuó sus pesquisas y ensayos desembocando en la creación de una nueva vanguardia mexicana: el muralismo. Él y algunos otros artistas recuperaron y trasladaron a las superficies arquitectónicas emblemáticas simbolismos de un país renacido a través de un arte cartesiano, público y figurativo.

Los antecedentes de Rivera como miembro sui generis del movimiento cubista europeo lo habían acercado a una secesión moderna en la que la *costruzione legittima* había sido cuestionada por un cúmulo de artistas insurrectos. Como bien apunta Olivier Debroise: la perspectiva tradicional cartesiana fue trastocada por Cezanne y demás artistas en el cambio de siglo y esto significó una ventana a la exploración de nuevas formas de representar plásticamente el mundo fenoménico.¹¹¹

Otros artistas posteriores se obsesionaron por las repercusiones dentro del campo artístico de la llamada cuarta dimensión y otros nuevos conceptos científicos y filosóficos. Rivera se unió a este auge de la ciencia aplicada al arte, llegando incluso a crear un aparato capaz de defractar la realidad de una manera aurea llamado por el mismo como *La chose*.¹¹² Además, es destacable la relación que mantuvo con el orfismo y sus

¹¹⁰El desarrollo de la pintura cubista de Diego Rivera constituye en sí un problema con una multitud de aristas y de escollos a resolver en la medida en la que el artista llevó a cabo una asimilación muy propia de aquella corriente. Ver Olivier Debroise, *op. cit.*. Desde la mujer del pozo, Rivera creó una serie muy extensa y poco determinada de obras con un carácter evidentemente influenciado por las teorías y obras de artistas como Picasso, Braque, Delaunay y Gris, todos agrupados más o menos dentro de un mismo grupo pero que jamás constituyeron una agenda en común. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 179.

¹¹¹Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 47., Cezanne: gran influencia en Rivera.

¹¹²*Ibid.*, p. 77

fundadores, Robert y Sonia Delaunay, interesados enormemente en las posibilidades de la composición curva, la sección de oro y su impacto en la retina.¹¹³

Rivera debió mucho a dichas influencias, y esto terminó por denotar su obra posterior, experimento tras experimento. Las láminas del Popol Vuh, en ese sentido, resultan una escala más en la historia del conjunto de obras experimentales en torno a la perspectiva en la carrera de del artista guanajuatense.¹¹⁴

Así, ya para los años veinte Rivera había perfeccionado la técnica de la construcción espacial renacentista tanto en formato de caballete como en los frescos murales, con sus series de San Ildefonso, Chapingo y la SEP. La utilización de la perspectiva curva, por ejemplo, fue necesaria para las cúpulas y las cornisas de la Ex Hacienda de Chapingo y el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria: las superficies planas y cóncavas habían sido pintadas siguiendo los cánones renacentistas con resultados francamente satisfactorios. El renacimiento italiano fue la base primera con la que Rivera aportó al muralismo un sustento técnico cada vez más nutrido de una impronta propia.

Más tarde, en la gráfica y en las grisallas del Palacio de Cortés plantearía un camino a seguir fuera de la perspectiva europea y cada vez más cerca de una *antiperspectiva*¹¹⁵ propia, ni prehispánica, ni *costruzione legittima*: con las láminas del Popol Vuh atacaría de lleno un problema estético muy personal que había rozado tímidamente en obras anteriores y conseguiría un estilo perspectivo muy propio,¹¹⁶ precedido por ilustraciones como *Las Tehuanas* y las de *Cuauhtémoc* (fig 48 y 49).

¹¹³Ramón Favela, *Diego Rivera, los años cubistas*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1983, p. 53. La anécdota del cuadro de Delaunay que se parecía al de Best maugard, relata la cercanía entre el arte de ambos.

¹¹⁴Renato González mello, explica muy bien la recurrencia de Rivera en sus murales a las composiciones en forma de espiral, a la elipse, a la esfera o al movimiento circular concéntrico. *La máquina de pintar, op. cit.*, pp. 200-201.

¹¹⁵ Ver, Massimo Scolari, *op cit.* Me parece que habría que adecuar las observaciones de Scolari, dirigidas hacia el arte del viejo mundo, hacia América y su arte antiguo. Las confluencias serían sumamente sugerentes.

¹¹⁶*ibid*

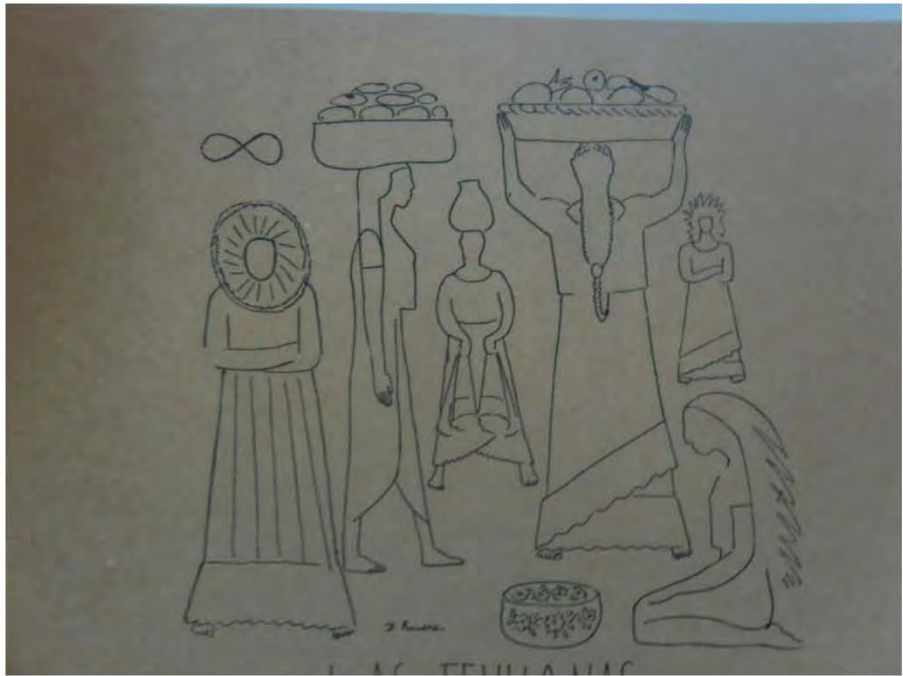


Fig 49

-Primitivismo

Así como *La perspectiva como forma simbólica* de Panofsky estableció las implicaciones de la tradición compositiva clásica en el renacimiento y sus ecos visuales, recordemos, una vez más, la tajante aseveración de Rivera en la entrevista de Cardona Peña:

-¿Cómo reacciona usted ante los códices?-En forma apasionada. Mis dibujos se parecen a los de los códices como una tuna a otra tuna porque son frutos del mismo nopal mexicano.¹¹⁷

En el apartado anterior se observó como Rivera vivió un acercamiento, muy intenso por momentos, a las representaciones en códices prehispánicos. Frente al Popol Vuh el pintor debió haber experimentado una gran emoción dada la oportunidad de repintar un código y traducir en términos gráficos una transcripción alfabetizada!¹¹⁸ Sin embargo, si por un lado Rivera se acercó a las fuentes directas prehispánicas y trató de utilizar un lenguaje ceñido a la tradición indígena, por otro se valió de una gama de recursos y estéticas extrañas, modernas y vanguardistas.¹¹⁹ El pastiche riveriano, incorporación de una tradición clásica de raigambre americano se encuentra, sin embargo, escarificada por su formación vanguardista y las influencias primitivistas europeas.

La íntima conexión entre el plano del arte y el de la vida social intentó ser recuperado por las vanguardias: el arte-objeto fue una de las invenciones más revolucionarias en la historia del arte. No lejos de este interés por el objeto común se encontraba aquel por los

¹¹⁷ Alfredo Cardona Peña, *op. cit.*, p. 38

¹¹⁸ Johansson expone claramente las zanjias entre el lenguaje alfabético europeo y los códices pictográficas antiguos. Patrick Johansson, *op. cit.* p. 26-29

¹¹⁹ Norman Bryson establece muy bien el asunto en Norman Bryson, *La tradición del deseo, de David a Delacroix*, Madrido, Akal, 2002.

objetos fuera del contexto occidental. El primitivismo, el exotismo, el coleccionismo,¹²⁰ la antropología, la arqueología, etc., fueron disciplinas y tendencias que de una u otra forma intentaron rescatar, clasificar, entender y en última instancia utilizar el material disponible, fruto de viajes y expediciones fuera de Europa y del mundo occidental.

Una asimilación de todo esto fue realizada en términos artísticos por las vanguardias: el producto fue una actitud de desafío al sistema de valores positivista y a las doctrinas de orden establecidas.¹²¹

El asunto es complejo y no es lugar aquí de buscar pormenorizaciones. En todo caso, resulta fundamental para esta tesis indicar que Rivera perteneció a una época en la que el doble rescate, científico y romántico, de una alternativa viva fue uno de los grandes tenores. El gusto por lo tradicional y lo exótico, por lo no europeo,¹²² determinó en buena medida las actividades de Rivera en los años posteriores.

Aquella gama de posturas estéticas tiene sus antecedentes más añejos en Rivera quizás en su relación con Felix Parra, Leandro Izaguirre y en menor medida con Saturnino Herrán, hombres de una u otra forma amantes de lo precortesiano y el germen no europeo de la cultura mexicana.

No obstante, la etapa nodal en cuanto al primitivismo de Rivera se sitúa en su formación europea: el mercado El Volador en México y El Rastro en España, pudieron haber sido los primeros lugares visitados que acrecentaron el gusto por los objetos de origen, aura e historia desconocida: al margen de los círculos y mercados del arte moderno.¹²³ Más tarde, Rivera fue impactado por el ambiente parisino, repleto de bazares con máscaras africanas, telas orientales y un sinnúmero de objetos exóticos.

¹²⁰ Recordemos que Rivera fue uno de los mayores coleccionistas de piezas prehispánicas en México.

¹²¹ Mario De micheli, *op. cit.*, p. 65

¹²² Sobre la no mexicanidad de Rivera, Renato González Mello, "La serie, la analogía", *op. cit.*, p. 52.

¹²³ *Ibid.*, p. 45.

-Rivera, el mexicano europeo o el europeo primitivo

La relación compleja de Europa con el exterior pre-moderno nos lleva en una primera instancia al humanismo renacentista, y luego al concepto rousseauiano del “buen salvaje”, rematando en las teorías raciales y románticas, etc. En el arte, el renacimiento y la recuperación mítica del pasado europeo resultan el caso de *revival* más importante de la historia occidental. Durante los siglos posteriores, existieron, no obstante, una serie numerosa de vueltas hacia atrás, siempre atrás en el tiempo, y vueltas hacia los confines del mundo semi-desconocido: a Oriente, África y América.

El prehispanismo y primitivismo americanista de Rivera proceden de esa manera, como una vuelta al terruño, a los orígenes geográficos y culturales, a su nacimiento fuera de Europa. En ese sentido, Rivera, a diferencia de Gaughin o Rimbaud, centraba su mirada no en un país ajeno, sino en el propio: redescubría su mexicanidad con un ojo romántico y europeizado que jamás lo dejaría (fig 50, Paisaje Zapatista, 1916)



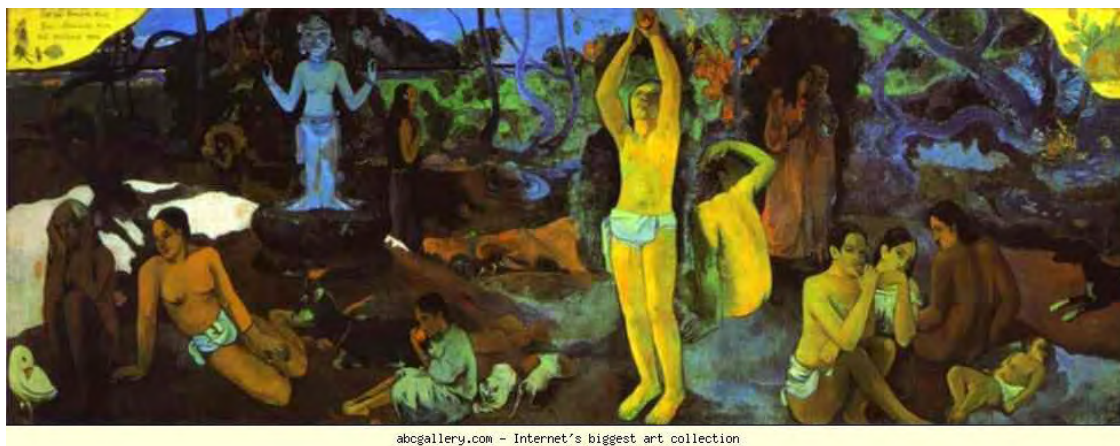
Fig 50¹²⁴

Durante los siglos XVIII y XIX el romanticismo y sus derivados hicieron un rescate de los valores tradicionales contrapuestos al destronador arribo de la modernidad en en

¹²⁴ *Paisaje Zapatista*, 1916. MUNAL

Europa. Con el paso de las décadas, el post-impresionismo, y particularmente Gaughin,¹²⁵ enarbolaron un rechazo radical del mundo moderno y su moral. Su apuesta optaba por mundos alternos, exóticos, profundos: Gaughin, (fig 51) situado en el pacífico más aislado, Van Gogh, en la Bretaña campesina. Otros tantos hombres, por ejemplo, Piranesi y Winckelmann, entre muchos otros, reflejan las ensoñaciones antiguas y evocan los mundos perdidos en sus obras. Ya en el siglo XX, el orientalismo de un Ingres o un Toulouse Lautrec fue suplido por una búsqueda todavía más profunda del origen y la desnudez cultural humana: el fauvismo, el expresionismo, el cubismo e incluso, irónicamente, el futurismo y la pintura abstracta, fueron influenciados por el arte africano y polinesio, sirviéndose de la estética sintética de los pueblos primitivos como una alternativa a la decadencia y depravación del mundo burgués occidental.¹²⁶

(fig 51)¹²⁷



¹²⁵La importancia de Gaughin y el primitivismo en Demoiselles D'Avignon, un cuadro hito en la historia del cubismo y el arte moderno. Douglas Cooper, *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 pp. 26-29. Rivera sería ampliamente influenciado a su vez por Picasso, sería su maestro en el cubismo precisamente por no ser tan sistemático como los otros pintores. Lolo de la Torriente, *op. cit.*, p. 10 tomo I

¹²⁶Mario De Micheli, *op. cit.* pp. 45-51, el arte de "hacerse salvajes".

¹²⁷ Paul Gaughin, D'ou venons nous? 1897

Para entender toda esta gama de posturas y miradas desde el arte me parece que se pueden englobar dentro de la noción de tendencias primitivistas. Empecemos a aclarar qué se entiende por “primitivo”:

In assessing the “primitive” one should first note that the term does not constitute an essentialist category but exemplifies a relationship. The relation is one of contrast, of binary opposition to the “civilized”: the term “primitive” cannot exist without its attendant opposite, and in fact the two terms act to constitute each other. Within the context of modernism, “primitivism” is an act on the part of artists and writers seeking to celebrate features of the art and culture of people deemed “primitive” has been applied with positive as well as negative valences, but when ascribed to cultures external to Europe its connotations have been predominately negative. Above all, we should think of the concept of the primitive as the product of the historical experience of the West and more specifically as an ideological construct of colonial conquest and exploitation.¹²⁸

En Europa, Rivera estaría en contacto con todas esas tendencias de una u otra manera relacionadas con lo primitivo y su recuperación en un sentido lato. Es difícil saber hasta qué punto Rivera se acercó al arte africano, mesoamericano y oriental,¹²⁹ y si lo hizo como consecuencia directa de su formación europea. Lo que existe ya, sin embargo, de manera flagrante en sus obras pintadas después de la primera gran guerra, es una incorporación de elementos no solo cotidianos -como usualmente hacían los pintores cubistas al insertar, mesas, papeles, botellas de vino a medio vaciar o algún jarrón o pipa oriental dentro de sus composiciones- sino balalaikas, telas rusas y finalmente sarapes y objetos distintivos: Rusia y México en oposición y oferta al mundo burgués parisino.

Rivera aprendió a vender bien su nacionalidad haciendo muy pronto una síntesis propia¹³⁰ y comenzando a utilizar aquellas estéticas intrusas en su favor: supo

¹²⁸Mark Antliff and Patricia Leighton, "Primitive" in *Critical Terms for Art History*, R. Nelson and R. Shiff (Eds.). Chicago: University of Chicago Press, 1996 (rev. ed. 2003).P. 170

¹²⁹Rivera aducía que oriente y el Anáhuac tenían artistas con una técnica más fina y perfecta que los europeos .Lolo de la Torre, *op. cit.* p. 20.

¹³⁰Influencias estéticas de Gómez de la serna, Picasso, etc. Destaca la relación con Elie Faure, Renato González ve en ella una de la causas del gusto por lo idolátrico de Rivera. González Mello, *op. cit.*, p. 50. Además, en relación con el público norteamericano es interesante señalar el artículo de The New York Times del 10 de noviembre de 1931, en el que se expresan las ideas de que el futuro del arte se encontraba en la América Nativa y Rusia y se destaca a Rivera como un adelanto de lo venidero.

comprender el gran valor de incluir objetos inexistentes en el contexto moderno europeo como estandarte en sus pinturas. Años después, esta recuperación retórica de lenguajes plásticos tradicionales, en general, y mexicanistas en particular, daría uno de los sesgos definitivos a la personalidad artística de Rivera.

-Naifismo

“La esencia y el carácter del arte naif brotan en el campo anímico de la inocencia y la sencillez. Si el artista naif renuncia a ellas, pone en peligro el clima específico de su arte (...) Sus cuadros o sus esculturas serán más perfectos, pero, en contrapartida, su intensidad y su fuerza de irradiación remitirán.”¹³¹

Como vimos en el capítulo dedicado a las influencias directas del arte prehispánico, unas de las intenciones de Rivera fue la de acercarse a la manera en la que un escriba antiguo pintaba. Así, intentó dejar de lado sus herramientas académicas, la perspectiva, el uso de sombreados y texturas sofisticadas, en pos de una simplicidad del trazo y la composición. Este paso nunca lo dio del todo: Rivera siempre fue un pintor académico. Sin embargo, la búsqueda de una estética alternativa lo llevó a fascinarse por el arte popular y a abreviar ciertamente de los artistas no académicos: niños, pintores de retablos, exvotos, pulquerías y escultores natos¹³². Su pintura adquirió un carácter naif y en las láminas del Popol Vuh esto resulta evidente.

Rivera buscaba alimentarse de estilos y artistas “purificados” de la contaminación burguesa y académica. Su arte sirvió como una brújula hacia formas y motivos perdidos-recuperados: paraísos estéticos de redención:

¹³¹ Oto Bihalji-Merin, *El arte Naif*, Barcelona, Editorial Labor, 1978, P.8

¹³²Rivera intentó encontrar y rescatar una gama de paraísos y estéticas perdidas a su regreso a México. En realidad, en el país ya existían tendencias, con Adolfo Best Maugard como una de las cabezas más visibles, que procuraban sustentar un nuevo arte nutrido de las raíces primitivas de México en general.

“Muchos se pusieron en camino para ir en busca del Paraíso perdido, en el que el arte no pertenece a ningún estrato profesional, sino que tanto la plasticidad como la palabra son otorgadas a todos. Pocos alcanzaron las utópicas islas.”¹³³

Esta actitud surgió como una reacción estética hacia los peligros de la modernidad y el agotamiento artístico surgido de ella:

“El hastío por la civilización, el tecnicismo, el ultrarefinamiento, así como también los aspectos infinitos de los espacios que se abren en el interior de la materia y de las lejanías cósmicas, dirigieron el interés de la estética hacia el primitivismo del estado natural, hacia el arcaico paisaje de lo prelógico. Con Paul Gaughin comenzó el embarque hacia las utópicas islas de los naifs. La capacidad expresiva de los pueblos primitivos, las potentes reservas de sol, éxtasis e intensidad renovarían las agostadas fuentes del arte (...). Siguió el descubrimiento de la plástica negra (...) y del arte naif, de los soñadores y poetas que viven en la jungla de las grandes ciudades.”¹³⁴

El naifismo pretendía regresar a lo natural: lo que define al arte *naif* “no es la maestría del acabado, sino más bien el grado de ingenuidad, del gozo infantil al descubrir el mundo”.¹³⁵ Rivera pudo estar influido por preceptos en ese sentido en su estancia Europa, rodeado de la *creme de la creme* vanguardista parisina y de exposiciones de pintores considerados naifs: en algunos casos, como las *Láminas del Popol Vuh*, el artista produjo una mezcla extravagante de tendencias y estilos con buen resultado.

En las láminas del Popol Vuh prevalece una actitud primitivista –rescate de lo antiguo desde un punto de vista moderno- en términos de *pastiche*, recurso de pintar con –pretendida- simpleza e ingenuidad *naif* respecto del arte occidental.

No obstante, si se analiza a fondo la simpleza e ingenuidad aparentes de muchas de las láminas sale a relucir mucho más de lo que tal vez Rivera hubiera querido: lleva a reflexionar sobre el gran peso que tenían todavía para Rivera sus maestros europeos: Miguel Angel, Blake, Gaughin, Rousseau, Picasso y Matisse, entre otros.

¹³³ Oto Bihalji-Merin, *op. cit.*, p. 12-13

¹³⁴ *Ibid.*, p. 11

¹³⁵ *Ibid.* p. 8

(Fig 52)¹³⁶



Tres de los pilares dentro de lo naif y en general el arte moderno fueron Paul Gaughin, Henri Rousseau (fig 52) y Pablo Picasso (fig 53). Todos coincidieron en una búsqueda estética divergente ávida de “fuerzas que estaban ocultas por una actitud racionalista y positivistas, (que) ahora se hacían sentir y buscaban signos y formas que poseyeran más que un simple significado estético”.¹³⁷

El paso se daba hacia la pureza primitiva de las formas más allá de los fondos. Las series de pinturas neoprimitivas del primero y la denotada influencia de la escultura negra, la recurrencia al trazo simple, infantil y primitivo, del segundo, ejemplifican esto.

¹³⁶ Henri Rousseau, La charmeuse du serpents, 1907.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 14



Fig 53¹³⁸

Rivera abrevaría mucho de la pintura de Rousseau (e incluso de Gaughin) desde su regreso a México. Su influencia resulta palpable en murales, como *La Creación*, *Xochipilli* y *las adoradoras*, y algunos paneles del Palacio de Cortés.

Respecto de las Láminas del Popol Vuh, en *La creación* las figuras de animales recuerdan en alguna medida un espíritu interesado en lo bestial, lo onírico y lo primitivo. Igualmente en la lámina relativa a los hombres mono se puede intuir una influencia de la pintura rousseaniana. Es interesante traer a colación una foto extraída de los archivos de la casa azul, en la que se puede observar a Rivera, a Frida Kahlo y un mono centroamericano -más tarde Kahlo incluiría elementos primitivistas en sus obras, que de otra forma pudieron hacer eco igualmente en la pintura de Rivera-.

¹³⁸ Pablo Picasso, *Sileno en Compañía danzante*, 1933.

Fig 54



En cuanto a Picasso¹³⁹, la lámina *Mountain Maker* recuerda enormemente el tipo de composición de algunos ensayos a lápiz alzado, en particular una de sus versiones de Minotauro. (fig 55). Aunque el dibujo resulta ligeramente posterior a las láminas del Popol Vuh, es indudable, no obstante, la cercanía estética que tiene con Rivera y su soltura de trazo.

¹³⁹Quien no fue propiamente un naif pero que posee muchas obras que pueden encajar en esa categoría.

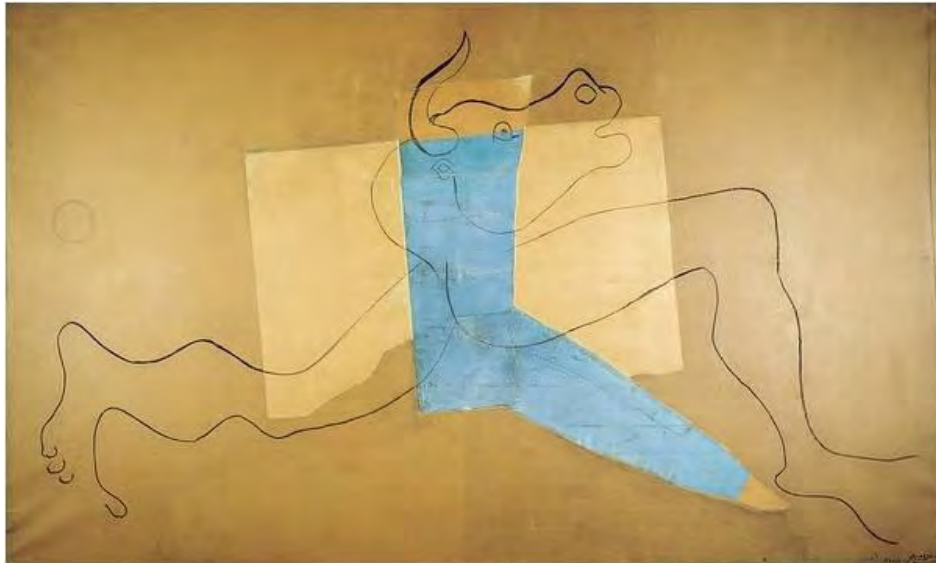


Fig 55¹⁴⁰

Otro pintor, miembro fundador de otro movimiento secesionista, el fauvista, Henri Matisse. Su obra *La Danza* (fig 56) puede verse reflejada de alguna manera en la *Lámina de los Jugadores de Pelota* de la primera serie. El cuadro de Matisse no resulta propiamente naif pero comparte una simplicidad de trazo, una omposición circular y un espíritu primitivista con las Láminas del Popol Vuh.

¹⁴⁰ Pablo Picasso, *Minotaure*, 1935, Musée Picasso.

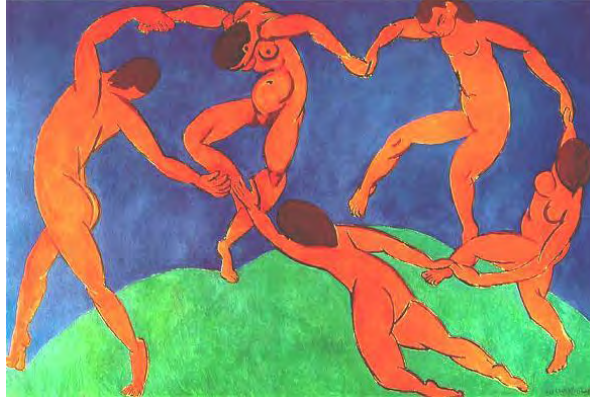


Fig 56¹⁴¹

-Surrealismo

Como vimos en las páginas anteriores, *La Creación* funciona de manera independiente al conjunto: resulta un complejo y sugerente enclave para explorar la relación de Rivera con el surrealismo y analizar sus soluciones compositivas y simbólicas.

Cuando el surrealismo tocó tierra mexicana a través de Antonin Artaud y André Breton, el llamado fue hacia un México primitivista y no uno copista de Europa. De una conferencia de Artaud tenemos el siguiente extracto:

(...) la sangre india de México conserva un antiguo secreto de raza, y antes de la raza se pierda, hay que arrancarle la fuerza de este antiguo secreto (...) el México actual copia a Europa y para mí es la civilización europea la que debe arrancarle a México su secreto, la

¹⁴¹ Henri Matisse, *Danza II*, 1909.

cultura reacionalista de Europa ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las raíces de una cultura mágica que aun es posible desentrañar del suelo indígena.¹⁴²

Estas palabras fueron dictada justo a su llegada a México antes de su mítico viaje a la Sierra Tarahumara. El dramaturgo francés chocaba contra el cardenismo y sus ansias de modernidad¹⁴³: lo que buscaba era una realidad menos superficial, profunda y primitiva;¹⁴⁴ una ritualización hereje del surrealismo distanciada de su pontífice, André Bretón.¹⁴⁵ El impacto de la visita de Artaud viene a cuento como un antecedente de las demandas de la vanguardia surrealista hacia la comunidad artística e intelectual mexicana.

La importancia del surrealismo comienza, verdaderamente, a la llegada de Bretón. Paradójicamente, el poeta fundador del movimiento suscribe ideas semejantes a las de Artaud años antes. Poco antes de su llegada a México en 1938, una entrevista de José Nuñez y Domínguez brinda una idea precisa de aquella demanda con pretexto de la pintura hispanoamericana:

En Europa, como usted sabe, existe un gran interes por el arte precolombino. El arte se inclina a la 'representación mental' y no a la percepción mental del 'yo' (que) impone una verdadera represión a los comienzos. De allí el interés que se ha producido en Europa, a costa de la antigüedad clásica y a favor de una interrogación, cada día más ardiente y más insistente en las artes precolombinas.¹⁴⁶

Más allá del breve contacto que pudo haber tenido anteriormente con Rivera en Europa, Bretón vino a México sabiendo que Lev Trotski vivía en la Casa Azul de Coyoacán.¹⁴⁷ En la víspera de la inminente conflagración mundial y después de las desaveniencias con los líderes del partido comunista francés, pretendía acercar el movimiento surrealista con la disidencia trotska.

¹⁴² Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*, (1925-1950), México, Arte y Libros, 1978 p. 61

¹⁴³ *Ibid*, p. 93

¹⁴⁴ *Ibid*, 39-40

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 109

¹⁴⁶ Fabienne Bradu, *Andre Breton en Mexico*, México, FCE, 2012, p. 42

¹⁴⁷ Al final, no hubo demasiado punto en común entre ambos intelectuales, *Ibid*, p. 172.

Rivera, el críptico anfitrión de Trotski, había sido despreciado por algunos surrealistas disidentes como César Moro, quien tildaba a Rivera de pintor “megalo mitoparanoico”: Breton, más allá de los juicios personales y estéticos a priori, juzgó a Rivera como un aliado en términos prácticos. Poco después de su llegada firmaría junto con él el documento fundador de la FIARI.¹⁴⁸ Después de aquel año la relación pareció enfriarse un poco y Breton se dedicaría a otras actividades, como descubrir a Remedios Varo y promocionar el talento nato de la pintura de Kahlo -hubo tal acercamiento que incluso varias de las pinturas de ésta fueron enviadas a Paris para una exposición surrealista.¹⁴⁹

Un año después se llevaría a cabo la gran exposición surrealista en México y un poco más tarde Benjamin Peret traduciría el Chilam Balam. Los años cuarenta representarían la década en la que el surrealismo tendría su auge en nuestro país y artistas como Paalen, Varo, Carrington y la misma Kahlo producirían numerosas obras emblemáticas en ese sentido.¹⁵⁰

En el caso de Rivera, más allá de la portada para *Minotaure* (fig 57) y la ilustración para la conferencia *Los Vasos Comunicantes*, su acercamiento estético hacia el surrealismo resulta vago pero no deja de existir.

¹⁴⁸ Trotski no firma quizá por razones de cálculo político y tal vez ya signos del posterior distanciamiento con Rivera. Para ver más sobre el asunto, Olivia Gall, *Trotsky en México*, Mexico, Era, 1991, p. 205-210

¹⁴⁹ Para ver más sobre el surrealismo en relación con Rivera y Kahlo, Miguel Pérez Corrales, *Caleidoscopio Surrealista: una visión del surrealismo internacional, 1916-2011*, Tenerife, El Sauzal, 2011, p. 614-616.

¹⁵⁰ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 169-177.



Fig 57

Tratando de construir un catalejo de mira oblicua, se puede analizar una opinión de Breton sobre los murales del Hospicio Cabañas en la que hace una sutil y sugerente comparación entre Orozco y Rivera:

Un gran artista como José Clemente Orozco, que no supo convencerse a tiempo como Rivera, actualmente se abisma en la más triste manía caricatural.¹⁵¹

¿De qué exactamente se convenció Rivera que Orozco no lo haya hecho? Bretón definió al surrealismo en 1924 de la siguiente manera:

(Un) "automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale".¹⁵²

Si así se quiere Rivera cabe en la definición como podría caber prácticamente la mitad del arte moderno. Más allá de la teoría dura y árida surrealista, el pontificado bretoniano mutó con el paso del tiempo y fue asimilado de muy diversas maneras a lo largo y ancho

¹⁵¹ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 180

¹⁵² Charles Estienne, *Le surrealisme*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1956, p. 8, manifiesto surrealista de 1924.

del orbe. Sin embargo, finalmente el título *surrealista* siempre importó más de la venia bretoniana que de preceptos artísticos claros.

En el caso de Rivera y su relación con Breton, me parece que hay pocos episodios y prácticamente todos ocurrieron en 1939. En la Revista portavoz del movimiento surrealista, Rivera ilustraría los núm 12-13: en ellos se recordaba la visita de Breton a México.

Si Breton conocía las láminas del Popol Vuh o no, y si pudieron tildarse de “surrealistas” parcial o totalmente, poco importa. Empero, al analizar *La Creación* brota la semejanza formal con las ilustraciones que Rivera emplearía para la portada de *Minotaure* y la conferencia *Los Vasos Comunicantes*. Me concentraré en *Minotaure* puesto que sirve en mayor medida para tocar un aspecto ciertamente inexplorado por la historiografía: la utilización de un recurso laberíntico de Rivera en varias de sus obras: esto culminaría en el diseño de un laberinto y pastiche arquitectónico monumental, el Anahuacalli¹⁵³-aquella ensoñación arquitectónica recuerda los paisajes laberínticos de pesos pesados dentro de la historia del surrealismo, como Dalí, De Chirico y Remedios Varo, por citar solo algunos-

Igualmente, Picasso, relacionado en algún momento de su carrera con dicha vanguardia, retomó la figura del Minotauro: ligada claramente con el mito laberíntico clásico. En todo caso, en el fondo del arquetipo laberíntico se encuentra una vuelta al largo pasado universal.¹⁵⁴

En última instancia, me parece que la confluencia más importante entre Rivera y el surrealismo, la ilustración laberíntica de *Minotaure*, brinda una idea de los puntos de consuno entre el surrealismo bretoniano y el riverismo polifacético: una búsqueda utópica de los orígenes irracionales y primitivos del hombre como vía alternativa de renovación artística -Orozco suscribiría la alternativa irracional pero jamás la primitiva-.

¹⁵³ Sobre esta magna obra de Rivera esperamos la publicación de la tesis de doctorado en Historia del arte de la UNAM de Daniel Vargas Parra.

¹⁵⁴ Ver Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*, Madrid, Siruela, 1997.

La ilustración de Minotaure de 1939 se asemeja en gran medida al laberinto de *La Creación* (fig 1) -pintada posiblemente en 1931-, pues ambas establecen una composición enredada de impronta denotadamente primitivista.

En ambas láminas el recorrido laberíntico es formado por retículas interiores: en Minotaure con apariencia de muros de piedra, y en *La Creación* como membranas originarias. Ambas conducen a un centro donde sendas parejas primigenias de cabezas cónicas y tejas oscuras se hallan de pie. Las diferencias en el tratamiento son importantes: mientras la pareja de *La Creación* se halla en un pacífico útero, la de Minotaure se posa en una cavidad rodeada de colmillos semejantes a los de las serpientes y molares de mamífero: está dentro de una boca primitiva.¹⁵⁵ Además, el caso de Minotaure, Rivera representa una segunda gran cavidad dentro del laberinto, en ella yace un Minotauro aprisionado -con notorias influencias de Picasso-, cúmulos de huesos y cráneos alrededor.

Si *La Creación* resulta, como ya vimos en el capítulo anterior, un conjuro de vida, la portada de Minotaure hace patente un marcado acento mortuorio: se complementan a la perfección.

-Del laberinto al código y del código al laberinto,

El recurso del laberinto sirve en *La Creación* (recordemos, fig. 1) como metáfora mística hacia la expresión de una problemática profunda: el origen del hombre y del mundo.

El laberinto dentro de la cultura universal se manifiesta como una suerte de arquetipo.¹⁵⁶ Se encuentra presente, además, como ente simbólico desde los orígenes de la humanidad hasta el pasado más reciente. Desde su prototipo espiral, o ya como figura retórica, recurso plástico, juego, metáfora y símbolo de iniciación en los misterios del

¹⁵⁵ El laberinto primitivo se relaciona con la boca, el vientre y la madre caníbal. Igualmente, entre los constructores de tumbas antiguas, había la idea común de hacerlas lo más parecidas al cuerpo de la madre: se trataban de un segundo útero para una posterior resurrección. Ver Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, 1967, p. 92-95.

¹⁵⁶ Umberto Eco, Prologo a Santarcangeli, *op. cit.*, p. 14.

mundo:¹⁵⁷ la amplia semántica de “lo laberíntico” despliega una serie de posibilidades y vericuetos para quien se acerque a ella:

El análisis del problema del laberinto tiene la extraña característica, común por lo demás a la mayor parte de los problemas que surgen de toda investigación mitológica planteada seriamente (...) de que no cabe una solución que lo explique. Comprende secretos, misterios, entendidos a la manera en el que un gran exégeta (...) contrapone misterio a problema: “Este se resuelve, y, una vez resuelto, desaparece. Aquel se experimenta, se respeta, se introduce en la vida personal (...). Todo misterio auténtico resiste a la explicación porque ... por su propia naturaleza, no puede resolverse racionalmente. Los mitologemas, las figuras divinas, los símbolos religiosos no pueden resolverse a la manera de los problemas; cabe solo remitirlos a ideas, a arquetipos, a figuras primigenias, o como los queramos llamar.”¹⁵⁸

Las líneas de Santarcangeli -en diálogo con Karl Kerényi y Romano Guardini- brindan una síntesis del espíritu que permea en las ilustraciones del Popol Vuh y que responde a la necesidad de dar cuenta de un problema que no tiene solución racional: la creación del hombre y el mundo. El laberinto se trata de una “metáfora unificadora” de los más grandes misterios:

En muchas culturas, trazar uno de esos signos se considera un acto mágico o sagrado. Esto es, se les atribuye la capacidad de actuar sobre las fuerzas que representan, y no solo la de descubrirlas al observador. Su vitalidad, que ha demostrado ser casi perenne, depende precisamente de su capacidad de concentrar dentro de un núcleo simple y compacto elevadísima cantidad de experiencias misteriosas, que oscilan entre lo tremendo y lo sublime. (...). Así, el laberinto estaría enlazado con el recorrido iniciático, que supuestamente se hace a oscuras en grutas tortuosas, artificialmente elaboradas, al objeto de llegar al santuario a través de sucesivas pruebas. (...) Así las cosas, podríamos decir que, reducido a lo esencial, el elemento laberíntico de las civilizaciones antiguas es una <metáfora unificadora>” de los elementos cuantificables e incuantificables que existen en el mundo. La larga vuelta conduce al centro; se percibe vagamente que sólo el camino más largo puede llevar a la perfección.”¹⁵⁹

¹⁵⁷Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, p. 151-152.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 151

¹⁵⁹*Ibid.* P. 152-153

Las láminas que expresan los misterios del Popol Vuh, uno de los textos de tradición mítica más importante de América, nos lleva a través de sus trazos a lo largo y ancho de composiciones irresolubles. En el caso de *La Creación*, la larga vuelta de las serpientes en colisión resguarda un recorrido interior que conduce al centro, al útero, al origen. Desde ese punto el espectador será llevado de la mano por el inframundo maya, Xibalbá: “el laberinto, con sus revueltas tortuosas, con sus meandros sin vía de salida, representa ante todo y sobre todo el reino de la Muerte.”¹⁶⁰

El acto lumínico de *La Creación* redonda más tarde en el viacrucis iniciático de Xibalbá, en donde finalmente *One Magician* y sus descendientes encuentran resurrección. En una metáfora perfecta -desde el útero y a través del camino largo y lleno de peligros- finalmente el linaje humano se gana su lugar en el mundo.

Esa “metáfora unificadora” se asemeja a la tradición mítica de otras culturas: el asesinato del padre, la mágica concepción de los gemelos, su viacrucis lunar por el mundo de Xibalbá y su resurrección al mundo exterior después de haber creado a la nueva humanidad con su sacrificio, establecen muchos paralelismos con dos relatos míticos distintos: *La leyenda de los cinco soles*,¹⁶¹ y el mito de Teseo y el Minotauro. En ambos un recorrido místico por el interior terrestre, el Mictlán y el laberinto creado por Dédalo respectivamente, presentan una resurrección desde la oscuridad intestinal.

Los gemelos mágicos, al igual que Quetzalcoátl o Teseo, se comportan en sus aventuras como seres solares en ardua pugna contra las fuerzas maléficas del inframundo: en el fondo de la cuestión se establece una narrativa que funda su eje en la lucha entre el bien y el mal.

En los tres mitos, además, se trata de un recorrido iniciático, en el que un ser elegido¹⁶² se adentra en lo profundo -de sí mismo-, en las entrañas de la tierra, en cavernas y laberintos parecidos al útero y a los intestinos, en donde pasa mil y un penurias para emerger de nuevo en una suerte de metamorfosis ontológica:¹⁶³

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 151

¹⁶¹ Relativa homogeneidad religiosa mesoamericana, Alfredo Lopez Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994, p. 9-19

¹⁶² Normalmente héroes solares como Teseo o Heracles o Gilgamesh, Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, p. 38-42

¹⁶³ Joseph Campbell, *op. cit.* p. 94-95

El laberinto es doble: si sus pasillos sinuosos evocan las torturas del infierno, conducen también hacia el lugar en el que se cumplirá la iluminación.¹⁶⁴

La *iluminación* responde de manera similar en la alegoría platónica de la caverna. Regresar al laberinto primitivo resulta una reminiscencia artística a los orígenes comunes donde se reproduce un proceso esencial de reconocimiento del mundo por parte de cada ser humano. La obra de arte, *La Creación* en este caso, sirve para ayudar al espectador en el aprendizaje conducente hacia sí mismo.

Cardona Peña extrae esta idea sugerente sobre el arte de Rivera en un sentido platónico-biológico que dota al laberinto visual de significación:

-Platón, en la teoría de la reminiscencia, dijo que aprender es recordar ...

-El maestro Platón ratifica nuestro pensamiento aunque no en el terreno idealista, sino en el terreno más dialéctico, o sea que la base de nuestra vida es la vida celular. De manera que podemos decir con absoluta seguridad, que la obra de arte, y especialísimamente la obra de arte que procede con pureza del pueblo, es igual a manifestación de la memoria de las especies, más necesidad de excitación estética para cumplir las funciones ganglionares y secrecionales necesarias a vida, más el impulso irresistible de expresión, (...).¹⁶⁵

El laberinto de *La Creación* recuerda los esquemas de un cuerpo celular dividido en distintos órganos con funciones específicas.¹⁶⁶ Se trata de un laberinto místico pero igualmente fisiológico: al final de cuentas antropocéntrico. En el núcleo se encuentra el hombre formado y alrededor subyace un tejido de conexiones capilares entre él y los distintos reinos, animal, vegetal, mineral, etc.

En el origen, en *La Creación*, el mundo responde como un organismo vivo, dinámico y místico, en el que fuerzas divinas y procesos fisiológicos se articulan en un recorrido reticular gozosamente reminiscente para el espectador.

¹⁶⁴ Paolo Santarcangeli, op. cit, p. 153

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 84

¹⁶⁶ Rivera estaba muy influido por distintas teorías biológicas sobre el origen de la vida, en particular por Oparin, y estuvo reflejado en varias de sus obras. Linda Downs, op. cit., p. 107.

-Murales y Láminas del Popol Vuh: purificación, prehispanismo y *continuum*

La propuesta interpretativa que Renato González Mello ofrece sobre el sentido esotérico de los murales de Rivera da mucha luz sobre la constante representación de elementos místicos y herméticos: como ya se dijo en el capítulo anterior, Rivera se encontraba cerca de corrientes neoplatónicas al menos desde su estancia en Europa.¹⁶⁷ Las tonalidades de su discurso esotérico presentaban recurrentemente ciertas dicotomías: micro-macro, masculino-femenino, neófito-iniciado, muerte-resurrección, etc.

Algunos de los primeros murales de Rivera pueden verse como una profilaxis artístico-arquitectónica en donde el espectador ejerce un recorrido que traspasa el flujo fenoménico para situarse en un umbral de purificación. En el caso de la SEP, por ejemplo, Rivera establece un verdadero laberinto de imágenes en el que el recorrido visual se encuentra en buena medida a elección del público.

Igualmente, Rivera optó en Chapingo por emplear una composición plagada de alusiones místicas en la que “la lectura se vuelve circular y envolvente, para leer de abajo hacia arriba, y nuevamente de arriba hacia abajo, adquiriendo, con la visión del espectador, una direccionalidad de fuerza centrípeta, con ejes que atraen hacia el muro del ábside”.¹⁶⁸ Tanto en la SEP como en Chapingo, existe una retórica poderosa entre el exterior y el interior. Rivera hace énfasis en el carácter de templo, de recinto: el espectador, cual buzo,¹⁶⁹ especie de héroe solar moderno, se sumerge en lo profundo de sí mismo, en los misterios del cosmos: entra al templo para hallar purificación.¹⁷⁰

Las *Láminas del Popol Vuh* se asemejan en ese sentido a los murales, en cuanto resultan un poderoso corpus de imágenes que intenta envolver en sus significaciones narrativas. El discurso ilustrativo encaja dentro del modelo riveriano del recorrido

¹⁶⁷Ramón Favela, *op. cit.* p. 26. La vanguardia se construyó en general sobre infraestructuras platónicas (apoyándose en Linda Henderson), Renato González Mello, *op. cit.* p. 94

¹⁶⁸Luis Martín Lozano, *op. cit.* p. 142

¹⁶⁹Sobre *El Buzo*, novela de tintes neoplatónicas de Papini, influencia en Rivera, Lolo de la Torriente, *op. cit.* p. 207

¹⁷⁰Renato González Mello, *op. cit.* p. 54-57.

iniciático, desde la superficie hacia el inframundo y luego una vez más eclosionando hacia lo terreno. En ese sentido, se comportan como un mural, como un *continuum* de imágenes con capacidades envolventes que intenta llevar de la mano al espectador a través de visualidad prehispanizante y alternativa al acontecer moderno.

Los recorridos murales y las Láminas del Popol Vuh operan como *Uros Boros* complejos que equilibran el movimiento en sí e invitan a entrar en su inercia. En el caso de las Láminas del Popol Vuh, el *Uros Boros* se encuentra desdoblado e invertido: las serpientes no se muerdan la cola, sino que se miran cara a cara en un reconocimiento mutuo.

-Dos *creaciones*: mural neo-renacentista e ilustración maya

El primer mural de Rivera en México se dio gracias a las negociaciones con Vasconcelos y el grupo encargado de decorar el Antiguo Colegio de San Ildefonso. La comisión del mural *La Creación*¹⁷¹ pudo haberse realizado recién desembarcado pero existían planes desde mucho antes: el viaje de Rivera por Italia no parece gratuito y nos habla de serias intenciones por aprender la técnica mural renacentista y trasladarla a muros en México.¹⁷²

Roberto Montenegro, un artista con una estética y un gusto mucha más conservador fue el realizador del primero. Rivera, Orozco y un grupo amplio de jóvenes artistas se encargaron del segundo. El primer mural pintado en San Ildefonso fue *La Creación* – ¡titulado de la misma forma que una de las Láminas más importantes de la serie del Popol Vuh!-.

Entre otras cosas, el mural ha sido interpretado como una alegoría pitagórica de influencia bizantina.¹⁷³ En él, Rivera experimentó con un muro por primera vez y tanteó el

¹⁷¹ Cfr con la lamina del Popol Vuh homónima.

¹⁷² *Ibid.*, p. 60, en un principio, Rivera y Montenegro recibieron los encargos gubernamentales. La idea de realizar murales en edificios públicos data del periodo anterior a la revolución mexicana, y puede adjudicarse en una primera instancia a Gerardo Murillo, el "Dr. Atl": las vicisitudes circunstanciales del periodo armado aplazaron cualquier intento en ese sentido. Sin embargo, con la llegada de Vasconcelos en las condiciones propicias, la hechura de murales en edificios públicos comenzó a ser un proyecto viable, y San Pedro y San Pablo, así como San Ildefonso, iniciaron la etapa más prolífica en cuanto a murales se refiere en la historia de México. Alicia Azuela, *Arte y poder*, FCE, Colegio de Michoacán, p. 61-62

¹⁷³ Juan Coronel Rivera "La Creación" en Luis Martín Lozano (coord.), *Diego Rivera. Obra mural completa*. Koln, Nueva York, Viena, Londres, Taschen, 2007, p. 15 Coronel llamaría a esto "protorenacimiento" de Rivera.

terreno artístico mexicano después de su regreso. El pintor inició también el complejo proceso en el que su arte referencial, de influencia simbolista y manufactura figurativa, fue exhibido de manera pública como uno de muchos estandartes producidos por la relativa pacificación revolucionaria.

En el caso específico de *La creación*, (fig 58) podemos observar un experimento paradigmático: constituye una primera utilización de la encaústica a manera de alegoría de las artes y las ciencias, pero resulta también una prístina –aunque no muy clara– tentativa con intención social y pedagógica-civilizatoria.

En el centro de la composición, una floresta primitiva con influencia rousseauniana alberga seres zoomorfos y semiantropomorfos acechando desde la profundidad cóncava. Una figura humana se desprende de esta jungla y señala en un escorzo natural a ambos lados de la composición, en donde se despliegan distintas figuras, cada una como alusión a los procesos de iniciación-civilización, de un hombre en el lado derecho, y una mujer en el izquierdo. En la parte superior dos figuras sobre nubes señalan con las manos distintos simbolismos pitagóricos,¹⁷⁴ en la parte central superior, una esfera con tres signos esotéricos en su exterior, estrellas y figuras celestes completan la imagen.



Fig 58

¹⁷⁴*Ibid*, p. 16

Las implicaciones de este mural son numerosas: sin embargo, lo más importante resulta el contraste con una de las láminas del Popol Vuh objeto de esta tesis, *La Creación*:¹⁷⁵ (fig 1), titulada de homónima manera pero sumamente diferente en características formales y trasfondo: observar ambas y hacer una breve comparación ayuda a entender las distintas etapas de la pintura riveriana.¹⁷⁶

En todo caso, el mural *La Creación* resulta un punto de arranque en el que el lenguaje de Rivera comienza a tomar forma desde la base académica, protorrenacentista y alegórica, perfilándose ya hacia planos sociales más allá de lo meramente artístico.¹⁷⁷

-Tehuantepec y mesianismo prehispánico

Con el paso del tiempo, Rivera politizó su arte y sus actividades personales como consecuencia de un factor general primordial: la necesidad revolucionaria de un arte de masas.¹⁷⁸ En ese sentido, los siguientes años después de la experiencia de San Ildefonso estarían marcados por la proliferación de grupos y organizaciones sindicales, obreras y campesinas, con las que Rivera tuvo algún tipo de relación.¹⁷⁹

La izquierda y las utopías revolucionarias se encontraban en proceso de maduración: el sindicato de artistas fue uno de los primeros aliados –fundado por Rivera y otros artistas- del Partido Comunista mexicano -todavía en ese momento con un perfil muy secundario-.¹⁸⁰ En la entusiasmo revolucionario cabían las utopías y en todo caso, la

¹⁷⁵Que veremos en los siguientes capítulos, se vale de una estética que subvierte los cánones clasicistas occidentales gracias a la incorporación de elementos primitivistas, eruditos y compositivos experimentales.

¹⁷⁶Rivera recién había abandonado en 1922 la vanguardia cubista y tenía fresca la impresión que los murales italianos-bizantinos le propinaron. La cautela y la habilidad de Rivera para conseguir la comisión de más murales tal vez hicieron dejar un poco de lado una intención más social y militante concomitante de sus murales, como después haría. Al momento de la factura es probable que el pintor apenas estuviese formulándose una idea del estado de las cosas en México.

¹⁷⁷Más tarde, durante el periodo en el que pintaría las láminas del Popol Vuh, Rivera comenzaría a incorporar de manera recurrente y sería elementos del arte prehispánico, mezclados con una multiplicidad de influencias de distintas tradiciones estéticas y mitológicas. El arte de Rivera estaba en un proceso de hibridación.

¹⁷⁸Alfredo Cardona Peña, *op. cit.*, p. 139-147 : el muralismo intentaba en palabras de Rivera "hacer del pueblo héroe de la pintura mural".

¹⁷⁹Baste recordar la importancia de la CNC, y en particular de la CROM, que mas tarde durante el gobierno de Calles sería aún mayor, Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 19

¹⁸⁰La formación del Sindicato de Artistas fue uno de los productos del acontecer nacional e internacional en relación con el papel de las organizaciones obreras y campesinas: la importancia del ejemplo soviético, español e incluso norteamericano, hacía intuir una presencia cada

marxista que Siqueiros y Rivera suscribirían durante esos y posteriores años no era la única: Gamio, el propio Vasconcelos, Marte R. Gómez, etc., poseían sus propios proyectos de lo que México debía ser y aspirar. El arte de Rivera comenzaría la construcción en imágenes de la asimilación de todos esos fermentos sobre el devenir de México a los que estuvo expuesto.¹⁸¹

Si en el mural *La Creación* Rivera utilizó un lenguaje académico menos abierto y más erudito, en obras posteriores iría integrando su práctica política y militante con un arte de venia oficial. Un poco de ello se puede observar en las siguientes obras pintadas en San Ildefonso, en donde la función social del arte comienza a ser privilegiada. Por otro lado, sus ilustraciones para *El Maestro* y las publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, y más tarde, en Chapingo, reflejarían una mística de la regeneración y el devenir social muy particular, mezclada con alusiones a elementos biológicos, antropológicos y místicos, en el contexto de los diferentes y ambiciosos proyectos sociales-educativos del país.

Poco tiempo después, en la SEP, quizá su obra maestra, las utopías, la codificación de los mensajes y el papel político del arte se llevarían a un nivel extraordinario, en el que Rivera plasmaría una gigantesca amalgama de saberes, intereses, y propuestas. Mucho se ha dicho sobre esta serie de murales, pero lo que me interesa señalar aquí no es sino las improntas antropológicas que denotan una incipiente vocación prehispánica.¹⁸²

-Primeros atisbos

Recién desembarcado en México, Rivera pudo observar el territorio nacional por primera vez desde su larga estancia en Europa.

vez más decisiva de la clase trabajadora en la vida social de México. Rivera, Orozco, Amero o Siqueiros no eran realmente obreros, pero comulgaban, al menos en discurso, con sus intereses.

¹⁸¹Irene Herner había ya abordado esta característica del arte de Rivera, ver Irene Herner, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, Edicupes, 1986, p. 28.

¹⁸²Renato González mello, *La máquina de pintar*, op. cit., pp. 74-79. Ahí se puede observar la importancia de Manuel Gamio y su utopía revolucionaria en los murales de la SEP,

(...) Lugares donde el vegetal lleva una vida animal de tan carnosa, de tan recia, tan plena, de tan abundante, entre picos, barrancos y vegas que entran en unos y otros y suben, convirtiéndose en montañas, para penetrar hasta las regiones de las nieves eternas”¹⁸³

El altiplano mexicano causó un hondo impacto en él y los recuerdos emblemáticos de su maestro Velasco probablemente volvieron a vibrar y redescubrir la esencia del México central. Rivera, en su regreso a México, comprendió la grandeza del genio paisajista y de la geografía mexicana: inmediatamente revisita Teotihuacan y alguna otra ruina prehispánica, para luego entrevistarse, a través de Alberto Pani, con José Vasconcelos.¹⁸⁴

Durante esa época Rivera también emprendió un viaje por el país, particularmente hacia la zona de Tehuantepec, con la intención de recabar la mayor cantidad de material posible fruto de sus observaciones sobre uno de los lugares en donde se conservaban prístinas las tradiciones y la esencia india.¹⁸⁵ En este punto germinaba una distancia con la generación ateneísta, marcada por un canon clasicista fundamental:¹⁸⁶ Tehuantepec representaba lo contrario a la modernidad y la tradición europeas, es decir, importadas: resultaba un paraíso en peligro en dónde encontrar la esencia mexicana.

Después de los proyectos de San Ildefonso y Chapingo, el de la SEP duró muchos años y Rivera fue realizando paulatinamente una síntesis de todo lo aprendido durante su estancia en Europa y su nueva vida en México. Además de las influencias del pensamiento vasconceliano, en particular en forma de pitagorismo místico y clasicista,¹⁸⁷ Rivera exhibió en la SEP una gran aportación de una importante figura para antropología mexicana: Manuel Gamio. Las nociones de tintes antropológicos que permean todo el conjunto ofrecen una visión integral, en sus aspectos materiales, económicos y rituales-espirituales.¹⁸⁸

¹⁸³Lolo de la Torre, *op. cit.*, pp. 335

¹⁸⁴*Ibid.*, p. 133

¹⁸⁵*Ibid.*, 194-197

¹⁸⁶Para la generación ateneísta la educación debía ser como los griegos la habían entendido. Susana Quintanilla, *op. cit.*, p. 39 Rivera expuso esto como un choque con el movimiento muralista mexicano, que prescindía del canon de belleza grecolatino y retomaba, en cambio, las raíces indoamericanas. Alfredo Cardona Peña, *op. cit.*, p. 147.

¹⁸⁷Renato González Mello, *La máquina ...*, *op. cit.* 89-90.

¹⁸⁸Interesado en la integración de los diferentes aspectos, materiales, históricos, antropológicos, etc., en el estudio de las comunidades indígenas, *Ibid.*, p.77.

Rivera marcó distancias de su primera obra, *La Creación* -y su neofitez en materia social-. Para la SEP concibió otro modelo: una serie de planteamientos panorámicos, analíticos y con un sentido social determinante para la realidad mexicana.¹⁸⁹

En particular, me interesa la recuperación -por primera vez en sus series murales- de la iconografía prehispánica: hablo del cubo de la escalera y la inclusión de *Xochipilli* y *adoradoras*.

-Un paraíso recuperado, un Rivera prehispanista

En las escaleras de la SEP, Xochipilli-el dios de las artes mexica- es plasmado en medio de una floresta densa y oscura que Rivera comenzó a revalorar. En las memorias que Rivera dictaría a Lolo de la Torriente muchos años después, encontramos esta frase muy sugerente sobre los paisajes tropicales mexicanos:

“Helechos tan altos como árboles y árboles como dédalo de extraños animales, que se vuelven hombres y mujeres desesperadas, anhelantes de quién sabe ... “¹⁹⁰:

En una transpolación de ambiente geográfico, Xochipilli, deidad de las artes de los mexicas y la zona del altiplano, se encuentra retóricamente en un paraíso vegetal selvático. Aparece como un iniciado, aleccionando a un grupo de mujeres tropicales desnudas. Rivera pone en juego una serie de elementos que activan toda una semántica mitológica, arqueológica, histórica y geográfica. Pinta un paraíso perdido-recuperado, recompuesto y dimanado desde el pasado prehispánico, el culto idolátrico en Mesoamérica y la floresta primigenia, germen de la cultura y civilización pre-europeas.

En los siguientes pisos, la escalera emerge hasta terminar en el altiplano moderno. De manera parecida a como operan algunas obras de Rivera en el apartado relativo al laberinto y las metáforas sobre la iluminación, el mural de Xochipilli comienza en la oscuridad natural, en el dédalo vegetal y termina en la planicie central, en la alianza

¹⁸⁹Rivera se encontraba ya para 1923 bastante al día de lo acontecido en términos políticos y sociales y después de la retórica erudita y ambigua del Anfiteatro Bolívar, estableció una compleja serie de sintagmas, en algunos casos de evidente carga política, representativos de la historia reciente y el devenir próximo del pueblo mexicano. Renato gonzalez Mello, *La máquina ...*, *op. cit.*, p. 79

¹⁹⁰Lolo de la Torriente, *op. cit.* p. 335

revolucionaria y la modernización social, agrícola e industrial. Después se iniciará la ascensión, desde la fecunda floresta regida por Xochipilli, a la fertilidad vía la técnica moderna en la parte superior.¹⁹¹

Me interesa detenerme en la imagen del primer piso, pues establece una conexión en varios aspectos con las láminas objeto de esta tesis. Lo que se encuentra sobre la mesa es la conformación de un discurso plástico sobre el pasado y la esencia antigua de México y América. Se trata de una retórica de la antigüedad: *Xochipilli y adoradoras* inaugura en una magna obra pública el polifuncional recurso arqueológico como sedimento, paradoja legitimadora, de la ansiada modernidad mexicana.

Del antro vegetal a las vistas aéreas, la incubación espiritual emerge con cualidades racionales desde el enramado místico intestino hacia el devenir social, moderno. En el caso de las *Láminas del Popol Vuh* ocurre algo similar: de la incubación emerge una humanidad redimida. La diferencia redundante en que las Láminas del Popol Vuh prescindían de un *telos* moderno, como el que *Xochipilli y las adoradoras* proyectan.

Por otro lado, la imagen de Xochipilli es fiel a la escultura resguardada por el Museo Nacional desde el siglo XIX. Xochipilli es una deidad que tiene muchas connotaciones y atributos: el patrono de las artes, de los músicos, de los artistas, el *apolo mesoamericano*. En el mural funge como una deidad mixta: puente entre el estado salvaje y la inspiración civilizada. La armonía caótica de la naturaleza: ramas, hojas, animales, se ve encuadrada por el cuerpo apolonizado de Xochipilli y tres figuras hieráticas alrededor suyo. Dos figuras femeninas más, una con atributo musical y otra con ademanes místicos, eclosionan desde la sequedad racional de una roca del suelo selvático.

En el centro, las mujeres reciben y adoran al ídolo -quizás son las mismas que se despliegan a los lados, ya iniciadas-. El recorrido inicia en una redención del paraíso amenazado de Tehuantepec, punto de partida para el ascenso en espiral al aire liviano del altiplano, del Anáhuac: la floresta termina por ser un aula mística, un espacio cerrado que mira al espectador y lo transforma con sus sonidos, sus propiedades mágicas,

¹⁹¹Ver Renato González Mello, *La máquina*, *op. cit.*, 60- 64.

místicas, naturales. Xochipilli alecciona desde un paraíso tropical: Rivera crea una utópica alegoría moderna:¹⁹² la iluminación prehispánica desde la obscuridad se encuentra latente, como sustento de la modernidad anhelada.¹⁹³

En un ir y venir, fuente de inspiración bidireccional, Rivera se asomó y alcanzó la primera escala en su búsqueda plástica referida al pasado prehispánico con *Xochipilli y adoradoras*.¹⁹⁴ La SEP sería la primera gran escala filogenética de una retórica donde modernidad y pasado antiguo se funden e intercalan en una conciliación política, estética y social: maridaje simbólico de la nueva nación revolucionaria con Rivera como profeta plástico.

Si en *Xochipilli y adoradoras* el recorrido inicia en el edén espiritual para llegar a la modernidad racional, en *Las Láminas del Popol Vuh* vimos el intento de recuperación formal de un lenguaje común en Mesoamérica: ambos resultan diferentes tipos de pastiches,¹⁹⁵ se valen de la inclusión de elementos dados de la tradición mesoamericana aderezados con una modernidad pictórica.

¹⁹²La noción de paraíso, en tanto perdido o utopía, fue una de las más comunes desde el renacimiento, el romanticismo y después en las corrientes intelectuales del siglo XX. Del paraíso perdido de Milton y Utopía de Thomas Moore hasta el buen salvaje de Jean Jacques Rousseau, pasando por Thoreau, la Isla de Aldous Huxley, Noa Noa de Gaughin y la pintura naif de Henri Rousseau: la tensión ambivalente vive entre un pasado idílico y su posible recuperación o pérdida -actual o futura-. La noción de paraíso ha variado de autor en autor y de época en época; del edén, a las islas del pacífico, del nuevo mundo a la naturaleza virginal. El paraíso siempre está en otro lado, en otro contexto, lejos del lugar en el que se piensa, es una pulsión, un anhelo nunca cabalmente satisfecho. Sobre la importancia de lo primitivo en el inconciente, ver Ver Hal Foster, "The primitive Unconscious of Modern Art", *October*, Vol. 34, (Autumn 1985), pp. 45-70, <http://www.jstor.org/stable/778488>. El paraíso también puede ser entendido como el centro del mundo, su lugar de origen y al mismo tiempo su realidad última. Paolo Santacargeli, *op. cit.*, p. 24

¹⁹³Lolo de la Torriente, *op. cit.*, p. 290. La lucha contra la selva virgen fue una de los objetivos del proyecto nacional modernizador de Marte Gómez, quien promovía la agricultura tropical, el desmonte de tierras vírgenes y la conquista del trópico.

¹⁹⁴Itzel Rodríguez Mortellaro, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹⁵ En el sentido de Richard Dyer, *op. cit.*

-Cuernavaca, Palacio Nacional y el *continuum* de la historia

Una de las peculiaridades de la pintura de Rivera es la minuciosa continuidad de las formas y elementos pictóricos.¹⁹⁶ En Cuernavaca y Palacio Nacional, esa continuidad se expresa también en términos históricos -incluso míticos-.

La segunda mitad de los años veinte se caracterizó por la agenda apretada que mantuvo Rivera. La culminación de los murales de la SEP fue seguida, en general, por buenas acogidas de parte de la crítica nacional y extranjera. Como vimos en el capítulo anterior, la fama del artista guanajuatense creció enormemente y desde 1926 datan peticiones para pintar fuera de México, particularmente en los EU y más tarde en la URSS.¹⁹⁷

Los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca, y de Palacio Nacional en la Ciudad de México, pueden verse como dos obras en el ojo del huracán. En vísperas de la gran debacle económica internacional, las tensiones políticas en México y los escándalos mediáticos, Rivera pintaba envuelto por las llamas del éxito y la crítica.

Las negociaciones para ambos murales se mantuvieron dentro de las altas esferas del poder: una, a cargo del embajador estadounidense en México, Dwight Morrow, y otra, desarrollada desde el gobierno de Obregón y superviviente al maximato callista.¹⁹⁸ Pintar, tanto en el Palacio de Cortés como en Palacio Nacional, implicaba una creciente y peligrosa cercanía al poder que fue duramente criticada y que representa el momento en el que el muralismo comenzó a ser visto como una prótesis del poder gubernamental. Rivera no saldría bien librado y terminaría por exiliarse en Estados Unidos.

En cuanto a los murales mismos, debido quizá al afinamiento de la teoría materialista-histórica en Rivera, ambos conjuntos murales responden a un interés por el devenir

¹⁹⁶Ver la estética mural de Rivera y la utilización de las imágenes como un *continuum* Olivier Debroise, *op. cit.* Epílogo, p.125. a estética mural de Rivera y la utilización de las imágenes como un *continuum*

¹⁹⁷Elizabeth Rojas, *Diego Rivera en San Francisco, una historia artística y cultural*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991, p.32.

¹⁹⁸Itzel Rodríguez Mortellaro, *op. cit.*, pp. 18-20.

histórico de la sociedad.¹⁹⁹ En el caso de Cuernavaca, la serie de paneles aborda políticamente las diferentes etapas y episodios en la historia del estado de Morelos, censurando la Conquista española y anunciando una redención del periodo revolucionario.

La visión de la historia ofrece igualmente una vista sensible sobre el paisaje y actividades económicas de la tierra morelense: un punto de vista semiantropológico e histórico establece un *continuum* de imágenes que brinda una síntesis regional en forma de biombo mural, tatuado en uno de los edificios con más peso y carga simbólica de México.

Los murales de Cuernavaca profundizan elementos que se podían ya intuir en la SEP -y algunas otras obras menores de Rivera-: el interés agudo por la historia material y su transformación histórica desde una perspectiva analítica en sentido lato, en donde la libertad artística prevalece en todo momento.

Los murales de Cuernavaca fueron un preludio de una de las obras más ambiciosas en la carrera de Rivera y la historia del arte en México: Palacio Nacional, o toda la historia de un pueblo en un solo mural.

Por otro lado, las grisallas de dichos murales se acercan, tímidamente si se quiere, a un códice mural. Rivera toma elementos ya utilizados anteriormente, por ejemplo, en las ilustraciones del *Cuauhtémoc* de Joaquín Méndez Rivas, y establece una secuencia compositiva lineal con figuras a caballo entre la perspectiva cartesiana y una perspectiva libre que en algunos casos se acerca a un ritmo y composición prehispanizantes. Estas grisallas se acercan temporal, temática y formalmente a las láminas del Popol Vuh: la manera de tratar la perspectiva resulta similar y de hecho, en la lámina del nacimiento de los gemelos (fig. 17), Rivera recicla la misma composición. (Ver fig . 17)

Ahora bien, si en el caso de las grisallas el acercamiento hacia lo prehispánico se da en lo formal y se aborda desde la conquista española, en Palacio Nacional el paso se da

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 51

mayormente en lo simbólico y fragua una idealización utópica de la sociedad prehispánica con Quetzalcóatl a la cabeza.

Diego Rivera pintó por más de quince años interrumpidamente los murales de Palacio Nacional y para 1929 los avances sobre el conjunto de la escalera eran ya de consideración.²⁰⁰ En ella, el complejísimo flujo de imágenes Rivera asienta un *continuum* que quita el aliento al espectador, una máquina de la historia que produce una síntesis en ebullición, a caballo entre “el materialismo histórico y el misticismo idealista”.²⁰¹

De manera similar que en Cuernavaca, en la base del panel central se encuentra la confrontación bélica entre españoles e indios –¡sin una alusión a la amenaza yanqui!-²⁰²de la cual brotan las demás etapas y personajes emblemáticos de la historia de México, ordenados y dispuestos en un complejo intercalamiento.

Los contrastes simbólicos merecen un lugar primordial en esa y otras imágenes del conjunto mural. En la parte inferior, por ejemplo, se puede ver la explotación de las encomiendas y una visión peyorativa del conquistador español. Por el contrario, en el panel relativo al pasado indígena, Quetzalcóatl resulta el eje de una representación de México articulada por la figura del gobernante Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcoátl, el ente civilizador que preside una composición espiral.²⁰³

La figura de Quetzalcóatl sobresalió entre todo el panteón mesoamericano, tanto por su importancia antigua, como por su rico simbolismo, adecuado al mesianismo cultural revolucionario. Quetzalcóatl resulta una entidad muy compleja y posee un conjunto de significaciones con cualidades positivas --en general dentro de una escarpada polisemia: de esa complejidad estaba consciente Rivera y utilizó su peso simbólico como ariete retórico de un pasado idealizado.²⁰⁴

²⁰⁰ *Ibid.*, pp 24-25

²⁰¹ *Ibid.*, p. 53

²⁰² Esto veremos tiene ciertas implicaciones dado el acercamiento artístico y político que Rivera tendría con aquel país norteamericano.

²⁰³ Importancia de la espiral, *Ibid* p, 180,

²⁰⁴ Originalmente, el simbolismo de la serpiente abre un amplio espectro de connotaciones a ceñir en cada caso: el ave con propiedades solares y la serpiente terrena, lo seco y lo húmedo. El movimiento y su función generadora, Ehécatl, el viento, la prótesis bucal, la caracola, Venus, la autodeterminación, el principio y la fuente del movimiento, la totalidad, el acercamiento y alejamiento del sol, la dualidad ejemplar, Xolotl-Quetzalcoatl, caída y ascenso, la liberación por mérito propio, el ethos, el sacrificio fertilizador, el descenso al inframundo y la nueva humanidad, la cruz y la quinta dimensión, el quinto sol, la máscara y, finalmente, el junco, las raíces, Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoátl, el gobernante legendario de la mítica Tollan, el civilizador original, partido y retornado en su balsa hecha de serpientes Ver, Laurence Sejourne, *El*

En Palacio Nacional, el rescate histórico de México reconstruye una etapa ya muy avanzada en una escala civilizatoria: la búsqueda simbólica de México recurrentemente recayó en la metaforización de Ehécatl-Quetzalcoatl, que fue también una avanzada y sofisticada representación en mesoamérica de la serpiente arquetípica. A contracorriente de la tradición judeocristiana, la serpiente –emplumada- fue vista como un ente civilizador y sus vientos soplaron en favor de todos: del gobierno, del presidente, de los artistas y los artistas acomodaticios.

Quetzalcoatl era la Revolución, el héroe solar, el Teseo-Prometeo mexicano, la estabilidad y el milagro luminosos en medio de las humeantes guerras externas, la edificación en ascenso, el caudillo tropical, el redentor. Quetzalcoatl era una retórica del poder y la cultura anexas, aquellas que privilegiaron al gobernante iluminado y que establecieron un nuevo orden.²⁰⁵ (fig 60)

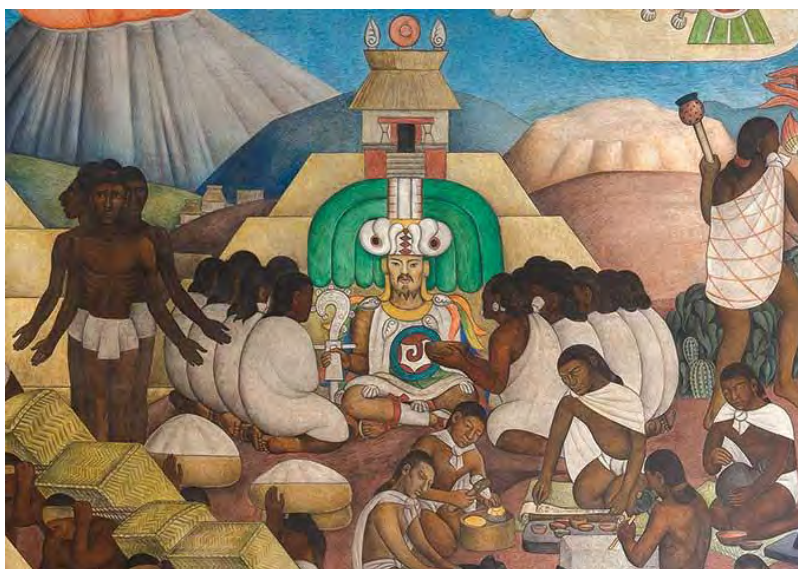


Fig 60

Respecto de algunas de las láminas del Popol Vuh, la figura de Quetzalcoatl toma una importancia fundamental: pienso, sobre todo, en *La Creación* y la *Lámina 1* (fig.1 y fig.5). En ellas, la serpiente emplumada, en el caso del mito maya identificada con el dios

universo de Quetzalcoatl, México, FCE, 1962, y Enrique Florescano, *Quetzalcoatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2004.

²⁰⁵La lucha posrevolucionaria por el dominio del imaginario nacional, Itzel Rodríguez Mortellaro, *op. cit.* p. 114 .

Gucumatz, deviene una suerte de ente dinámico acompañante de las fuerzas primigenias en el origen. La serpiente, símbolo primordial de la alta cultura mesoamericana, ayuda a dar forma al mundo prehispánico:

Las únicas bases nacionales que puede tener el arte americano son: primero, fuentes continentales y campesinas: segundo, fuentes universales e industriales. Es indiscutible que todo arte debe tener profundas raíces en el suelo en el cual es producido y que la única producción artística que tiene en este continente es el arte campesino indo-americano, que tiene una tradición tan magnífica y brillante como la del arte egipcio o grecolatina. Esta tradición no ha sido interrumpida. Ha seguido viva, especialmente en México. Y ningún arte americano nutrido por el suelo del continente americano, puede ser producido sin estar basado en esto.”²⁰⁶

²⁰⁶ Xavier Moysen, Diego Rivera: texto de arte, México, Colegio Nacional, p. 191

3er Capítulo

-John Weatherwax, el mercado norteamericano y las ilustraciones del Popol Vuh

-Comisión

El grupo de ilustraciones del Popol Vuh tuvo su origen en el contrato de Rivera con John Weatherwax, un traductor y escritor norteamericano. Todo indica que Rivera y Weatherwax se conocieron a través de Sergei Eisenstein (y estos dos últimos a través de Upton Sinclair) al tiempo en el que el cineasta ruso se encontraba rodando “*Qué Viva México*”.²⁰⁷ Entre los documentos de Weatherwax se halla una pequeña tarjeta con la cual Eisenstein lo introduce, aparentemente para pedir la intervención de Rivera en su favor con el gobernador veracruzano Adalberto Tejeda.

The problem revolved around Eisenstein’s need to have the Festival of Guadalupe rescheduled in the state of Vera Cruz in order to accommodate his filming plans. Weatherwax remembered that Eisenstein knew “that Rivera was a friend of the governor (of the state and) was staying in San Francisco, preparing to start on a mural for the San Francisco Stock Exchange ... (so) Eisentein asked me to go to San Francisco an put the matter to Rivera.”²⁰⁸

Upton Sinclair utilizaba a Weatherwax como un agente en sus asuntos enviándolo a San Francisco para interceder en favor de Eisenstein, financiado por Sinclair. A partir de entonces Weatherwax aprovechó la ocasión para plantear sus propios negocios a Rivera: ambos parecen haber entablado una relación más o menos continua durante la hechura de los murales californianos.

²⁰⁷Lucretia Hoover Giese, *op. cit.*, , p. 3

²⁰⁸*ibid*

Salta a la vista el hecho de que Rivera no diera mayor importancia en sus textos y entrevistas: es gracias a los testimonios de Weatherwax que podemos inferir en qué condiciones se dieron los encuentros:

While Rivera worked on the Allegory of California for the Pacific Stock Exchange in San Francisco between December 1930 and February 1931, Weatherwax recalled Reading “chapter after chapter to him during the many intervals of his work when he had to wait for color to be ground, or for several changes in design, or while resting or munching a sandwich”. Their enthusiasm prompted meeting in the evenings as well, sometimes even after midnight when the two “would start work on one or another design for the Popol Vuh, I reading from the text, and Rivera making rough or finished sketches as the case might be.”²⁰⁹

Juzgo improbable que Rivera no conociera el texto maya-quiché, pero es posible que no lo hubiera leído con detenimiento sino hasta aquellos momentos. En Europa las ediciones en español, francés y alemán, se encontraban disponibles desde finales del siglo XIX y principios del XX. Además, la relación de Rivera con Antonio Médez Bolio hace pensar que pudo haber tenido cerca algún facsímil o edición de la traducción directa del Padre Ximénez.

Asimismo, Rivera hizo del francés su segunda lengua durante su estancia en París, así que también pudo haber leído cualquier edición francesa, empezando por la de Brasseur de Bourbourg. Elie Faure, un experto en el arte y la cultura universales, igualmente resulta candidato de haber mostrado el texto a Rivera a mediados de la segunda década del siglo.

No obstante, las observaciones de boca de Rivera sobre el Popol Vuh datan después de su aventura en Estados Unidos, en 1942:²¹⁰ en todo caso, parecer ser gracias a la relación con Weatherwax que Rivera entrega tiempo y dedicación al texto mítico.

²⁰⁹ *Ibid*, p. 3- 4.

²¹⁰ Betty Ross, entrevista a Diego Rivera, publicadas en el *Excelsior*, entre septiembre de 1942 y enero de 1943, citado por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 40

Si miramos el otro lado de la cuestión, nos encontramos el interés de Weatherwax en el Popol Vuh nació en 1930 a raíz del descubrimiento de un diccionario fonético antiguo de la colección de Huber Howe Bancroft, un especialista que había depositado su material personal en la Universidad de Berkeley.²¹¹ Weatherwax pensó que este diccionario ayudaría en la confrontación con las traducciones existentes en aquel tiempo, pues no existía una versión importante al inglés del códice maya-quiché. Entonces Weatherwax, su hermana y su cuñado, Gerald Strang, se abocaron a crearla.²¹² La elaboración de dicha versión y la relación con Rivera se empalmaron de tal modo que las ilustraciones fueron hechas justo cuando Weatherwax todavía buscaba editores para su trabajo inédito.

Un acuerdo se firmó el 10 de diciembre de 1930: establece el pedido de obra con especificaciones en cuanto a formato y color. En total serían 26 ilustraciones, 20 en blanco y negro y 6 a color. La búsqueda de editores resultó difícil y finalmente infructuosa, ya por las propuestas de Weatherwax y los retrasos de Rivera, ya por el recrudecimiento de la depresión económica.²¹³

Al parecer, los distintos compromisos de Rivera obstaculizaron el finiquito del contrato, y este se extendió hasta por lo menos 1932.²¹⁴ En una carta a Selma Hetchlindger, coleccionista de Nueva York durante los años setenta, Weatherwax resume con perspectiva todo el asunto en aras de vender las láminas a la galería de la susodicha. Weatherwax habla en este caso de la relación con Eisenstein, el inicio de los trabajos con Rivera y finalmente aduce las causas de la separación y la no consecución del mismo:

(...) I was staying on San Luis Road near the library with my sister and her husband at that time, and all three of us spent much time in research, translation (...) until we had an English Popol Vuh, the first english version of the Codex of Chichicastenango. Of course, I discussed this exciting development with Rivera; told him of the heap of book in the corner, and specially of the dictionary, bound in pigskin, with some of the original hairs or bristles still in the skin. (...) Then, sometimes after midnight, we would start work on one or another design for the

²¹¹Lucretia Hoover Giese, *op. cit* p. 3

²¹²*Ibid*

²¹³*Ibid* p. 4

²¹⁴En una carta del 8 de agosto de 1931 a J. Jefferson Jones de la Lippincot Company de Filadelfia, Weatherwax explica los retrasos en las entregas de Rivera y pide no apresurar demasiado al pintor para obtener los mejores resultados, poniendo como ejemplo las ilustraciones anteriores de Rivera para otros norteamericanos, como Stuart Chase, y las tardanzas que también hubo en esos casos. WS- Caja 1, Folder 1, foja 1-4

Popol Vuh, I reading from the text, and Rivera making rough of finished sketches as the case might be. I took three completed water colors and two India ink drawings and the complete text, back to New York, showed script and pictures to Macmillan, Knopf, Random House and other publishers, but could not get a nibble of interest. Mostly, it was: Who is this man Rivera? And the Popol Vuh, nothing could be further outside the circle of public interest than the Bible of the Maya-Quiche Indians! In spite of the fact that –as early as 1927- such art critics as Lee Simonson had expressed his judgement of the great stature of Rivera in these words: ‘Rivera is the most important artist living today. He means as much to the modern world as Giotto to the Rainassance. Hi is the culmination, the full development of the modernist movement’(TIME, August 22, 1927, p. 17) (....). Nevertheless, I finally got a contract with Lippincot in Philadelphia. Lippincot’s Ernestine Evans had been instrumental in getting Rivera illustrations (the first by him in any American book) for Carleton Beals ‘Mexican Maze’ (...). Rivera did many more of the illustrations for the Popol Vuh, but he was not able to meet even an extended Lippincot date for finishing; the depression got deeper and deeper, finally Lippincot refused to wait longer, and the deal was off. With Rivera by that time in Mexico, and with six banks out of seven closed in the small two-city community where I was then living, survival was a question. The depression produced changes in my own outlook on life and consequently on my activities.²¹⁵

Weatherwax sobrevivió a la depresión económica e intentó encontrar editor para su traducción durante algún tiempo más.²¹⁶ Al final, la edición no se efectuó sino hasta mucho después y Weatherwax tuvo durante varias décadas al menos cinco ilustraciones: con ellas trató de hacer negocio al venderlas por separado desde los años setenta.²¹⁷

Diecisiete ilustraciones más fueron hechas, probablemente entre 1934 y 1940, es decir, al regreso de Rivera a México; éstas se quedaron en Guanajuato tras haber sido adquiridas en 1940 por Marte R. Gómez y luego donadas al INBA.²¹⁸ En la carta a Selma Hetchlinger Weatherwax dice conocer un lugar, probablemente la Casa Diego Rivera en

²¹⁵ WS- caja 1, folder 3, foja 12-13

²¹⁶ Las cartas buscando la edición de Harvard y otras instituciones años después hablan de ello, por ejemplo, a Carl Gould, el 5 de octubre de 1938. WS-Caja 1-folder 1, foja 10

²¹⁷ Son de notar los intentos de vender a coleccionistas mexicanos, como Dolores Olmedo y Carlos Philips Olmedo, así como la intensa correspondencia que en ese sentido mantuvo en los años ochenta con Emma Lou Packard, asistente de Rivera durante aquellos años. Ver las misivas de Packard en WS-Caja 1, folder 2, foja 3.

²¹⁸ Hoover Giese, *op. cit.*, p. 3

Guanajuato, donde sus láminas podrían venderse. Esto indica que conocía el grupo total de láminas parte de la colección de dicho museo.

El asunto reviste una serie de suspicacias: ¿por qué Rivera no mandó las láminas a Weatherwax y en cambio las vendió a Marte R. Gómez? ¿Weatherwax supo de este segundo conjunto, y si fue así, por que no procedió legalmente contra Rivera? ¿Es que acaso Rivera y Weatherwax llegaron a un acuerdo o es que simplemente Weatherwax desistió en la espera de que Rivera cumpliera con lo pactado?

A juzgar por las cartas escritas por Weatherwax, los reclamos fueron intensos durante los años inmediatamente posteriores a la primera estancia de Rivera en California, pero después terminaron por convertirse en una tácita resignación. Rivera se tardaba más de lo debido, incumplía su palabra y se escabullía en medio de sus exigencias más perentorias: Rockefeller Center, su cuestionada militancia comunista y sus contratiempos misceláneos.

En el fondo, más allá de que Rivera recibió un considerable pago por las láminas, da la sensación de que el artista le estaba haciendo un favor a Weatherwax y no al revés. Rivera estaba más preocupado por otros asuntos y Weatherwax estaba consciente de ello: podemos encontrar el siguiente párrafo expreso en una carta calmando a los editores por el retraso de Rivera:

The strongest competition we have for Senor Rivera's easel time right now is Mrs. Frances Flynn Payne, of the Mexican Arts Association, New York. She is down Mexico City trying to get Senor Rivera to do a group of oil paintings for exhibition in New York this winter. It might be suggested to her or to Senor Rivera that the illustrations for our book would make a larger and more interesting exhibition for her than a considerably smaller number of Mexican scenes done in oil or water color.²¹⁹

Aquel sería el primero de una serie de obstáculos en la ajetreada agenda de Rivera en suelo norteamericano: ni Rivera ni Flynn Paine considerarían exponer las láminas del Popol Vuh en la selección que finalmente tuvo un gran éxito en el MoMA. Más tarde, los

²¹⁹ Carta a Jefferson Jones, 8 agosto de 1931, WS, caja 1 folder 1 foja 4

murales de Detroit y Nueva York acabarían con la posibilidad de que el Popol Vuh tomara mayor relevancia. Las láminas no se publicarían ni se expondrían, y en ese sentido, resultan un fracaso en términos mediáticos.

No así artísticos: con las láminas del Popol Vuh Rivera hacía renacer un códice a través de su pincel y eso le otorgaba un aura de nigromante artístico: lo acercaba a la tradición antigua de los sabios y tlacuilos encargados de la consignación sagrada en papel.²²⁰

El factor indigenista en el arte de Rivera sería explotado años después, pero en un principio -a mediados de los años treinta- la realidad en México y en Estados Unidos urgía otros formatos más espectaculares y públicos: ¡los murales!

En medio de la tormenta, las Láminas del Popol Vuh ocuparon, sí, su atención pero no los reflectores, y Rivera siempre fue un artista ávido de ellos.

Diez años más tarde, después de su estancia en EU, Rivera se hallaba muy resentido con el mercado norteamericano. No obstante, en 1940 Rivera, un poco a manera de reconciliación –al menos con California- regresaría para pintar un mural conciliatorio, el último en Estados Unidos y donde pone en juego su fascinación por la modernidad norteamericana.

Weatherwax no parece haber entablado contacto con Rivera en esa segunda oportunidad, y si Rivera limó ciertamente asperezas con parte de sus antiguos mecenas, dejó sin resolver el asunto iniciado años atrás con el desafortunado traductor.

En esa segunda etapa californiana el artista fundiría ambas tendencias, prehispanista y “maquinista”: sin embargo, Rivera jamás se acercaría tanto al lenguaje de los códices como con las láminas del Popol Vuh: la vocación prehispanista iniciada en los años veinte, incrementada por la relación con Weatherwax, terminaría por encaminar a Rivera

²²⁰Johansson, los *tlamatinis* y *tlacuilos* respectivamente, *op.. cit* 12-19

hacia la conformación de varios pastiches prehispanistas a partir de la serie del mito maya-quiché.²²¹

Como colofón de esta tesis y para entender la relación con Weatherwax y el mercado cultural norteamericano, abordaré en las últimas páginas la segunda mitad de la década de los veinte, complejos para Rivera en términos políticos por el desgaste, tanto de la dinámica interna mexicana, como del comunismo internacional y las relaciones de poder en México.

-Genealogía de un exilio voluntario

a) Viaje a Rusia

A mediados de los años veinte Rivera se había asentado en la vida cultural mexicana y había encontrado acomodo como pintor más sobresaliente y activo de la revolución artística, en íntima relación con el acontecer político y social. La compleja relación con el poder dependía de una coyuntura requerida de alianzas y de negociación estratégica. El obregonismo había sido el ala triunfadora pero mientras dependiera del carisma y la persona de su líder el germen del caos violento se encontraba latente. Al mismo tiempo, el surgimiento de liderazgos regionales y fácticos, como el de Tejeda en Veracruz o el de Morones en la CROM, volvía un juego de pesos y contrapesos la política diaria.²²²

Rivera jugaba un papel ambiguo muy particular, pues a pesar de ser miembro del PCM arropándose de una ideología de discurso socialista, tenía una íntima liga con el poder y recibía críticas por resultar favorecido como vocero pictórico del mismo.²²³ Criticado por

²²¹El prehispanismo de Rivera redundaría, por ejemplo, en la construcción del Anahuacalli. Aquella ambiciosa utopía en piedra jamás sería terminada pero representaría la némesis de lo que en Detroit había realizado como mural de formato neo-renacentista en favor de la industria y la danza mecánica fordiana (la que le había dado asilo después de vicisitudes a finales de los años veinte).

²²²Tzvi Medin, *op. cit.*, el periodo 1928-1935 fue el de la consolidación de una presidencia firme, p. 13-16

²²³En estos tiempos el muralismo adquirió en buena medida su fama de arte de estado y al discurso oficial revolucionario Alicia Azuela, *op. cit.* p.90. Rivera se sabe manejar hábilmente con el poder *ibid*, p. 71

los demás artistas por merecer en solitario los encargos gubernamentales, el artista pródigo de la revolución mexicana recibía muro tras muro, mientras artistas como Siqueiros, Orozco, Alva de la Canal, se encontraban enfrascados en asuntos eminentemente políticos, fuera del país o al servicio de movimientos disidentes regionales, como el estridentismo.

Rivera, por su parte, había sabido encontrar el margen de maniobra suficiente para seguir teniendo grandes encargos:²²⁴ prueba de ello resultó, por ejemplo, la comisión de los murales de Palacio Nacional.

En medio de esos años, no obstante, es decir, entre 1927 y 1928, Rivera partió invitado a los festejos de la revolución rusa. Aquel sería un punto decisivo para los años posteriores en cuanto a su relación con el poder, la política de izquierda y el populismo norteamericano.

-El revés soviético

Durante los años de su juventud, Rivera había conocido a Angelina Belova, artista rusa con quien procrearía un hijo y viviría la mayor parte del tiempo entre 1911 y 1920. Ella fue quien introdujo a Rivera al círculo de intelectuales y artistas rusos asentados en París, entre ellos Ilhya Ehrenburg y Voloshin.²²⁵ Resulta complicado sopesar qué tanta influencia tuvieron éstas primeras amistades poco antes y después de la revolución de Octubre; pues su ideología resultaba a finales de los años veinte una masa amorfa que todavía no había digerido bien el caudal marxista de la que se alimentaba.²²⁶

²²⁴En el centro del país y cercano al poder, Rivera irónicamente hacía críticas enfáticas en los murales: por ejemplo, en la SEP enarbolaba velada o abiertamente, según se mire, una inclinación política por el zapatismo, enemigo de los sonorenses triunfantes. El sutil y perverso juego entre el patronazgo gubernamental y el carácter crítico de los murales merece una atención que no cabe en estas páginas.

²²⁵Ramón Favela, *op. cit.*, p. 107

²²⁶Más allá de los amigos eslavos comunistas que tuvo en Europa, su arte no reflejaba una intención social, Wollfe lo caracterizaba como un marxismo diluido con Taine. Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1972, p. 98.

No fue sino hasta que Rivera regresó a México que se convirtió en un artista militante. Su afiliación a dos organismos de tintes comunistas, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, del que fungiría como primer vocal, y el PCM, convirtieron a Rivera en un hombre con lealtades y compromisos bastante misceláneos: por un lado, pintaba para el gobierno murales en edificios públicos, y por el otro, asistía de manera más o menos constante a juntas y reuniones de camaradas militantes, llevando así una vida militante errática.²²⁷

Rivera practicaba peligrosamente un doble juego irritante para sus patronos y también para sus camaradas comunistas.²²⁸

Los planes para la visita a Rusia inclinaba, sin embargo, la balanza del lado comunista. Así, Rivera asistió al aniversario de la Revolución de Octubre gracias, entre otros factores, a la visita que el poeta Mayakovski realizó en 1925 a México. Al parecer, el encuentro entre ambos facilitó la invitación soviética y el conocimiento de su arte aun antes de su arribo.²²⁹

Junto con una delegación más o menos amplia de camaradas mexicanos, Rivera accedió a territorio ruso a mediados de 1927, marcando un parteaguas en sus actividades murales después de haber terminado prácticamente la SEP y en vísperas de comenzar nuevos encargos. El viaje a Rusia significó una nueva salida de Rivera al contexto internacional con miras a trascender su arte fuera del territorio mexicano.

Apenas semanas después de su llegada, el proyecto para pintar en el Salón del Ejército Rojo -y dar numerosos talleres y conferencias como parte de los festejos- comenzó a tomar forma.²³⁰ Para ello, Rivera comenzó a preparar el material con el cual pintaría el mural y por lo tanto realizó una observación de Moscú y la vida soviética: estas

²²⁷ Bertram Wolfe, *op. cit.* p. 190

²²⁸ A Rivera se le acusó de todo, de mecenazgo burgués, de tener ligas con el poder y particularmente con Ramón De Negri, de trotskista, *Ibid.*, p. 190-195.

²²⁹ William Richardson, "The dilemmas of a communist artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928", en *Mexican Studies*, Vol. 3 (Winter 1987) p. 54-55 consultado en jstor el 16 abril del 2012.

²³⁰ *Ibid.* p. 57

experiencias previas marcarían a Rivera en muchas maneras: en su arte pero también en sus posiciones políticas.²³¹

En realidad, a lo largo y ancho de su trayectoria Rivera fue proclive a las polémicas políticas, los debates y las renuencias: en tierras soviéticas el proyecto mural nunca llegó a materializarse puesto que Rivera se mantuvo distante y crítico del tenor de los artistas y gestores comunistas.

En ese sentido, la relación con Sergei Eisenstein -quien paralelamente encontraría cierto respiro artístico en Estados Unidos y presentaría más tarde a Rivera con Weatherwax- y con el grupo Octubre resultaría definitiva: al suscribir los manifiestos e ideas de este grupo Rivera se cerraría las puertas de los murales oficiales.²³²

El debate se encontraba en lo político pero particularmente en lo estético: Rivera abogaba junto con los artistas vanguardistas la creación de un arte con un sentido social, no regido -paradójicamente en boca de Rivera- por el brazo estatal y defensor de los nuevos cánones y estilos artísticos como renovadores de un arte revolucionario. Los artistas que firmaron estos manifiestos fueron, por ejemplo, El Lissitsky, Alfred Kurella, Rodchenko y el propio Eisenstein.²³³

Tras algunos meses en Rusia, los planes para el mural en el Salón del Ejército Rojo se fueron diluyendo: Rivera, cansado de las trabas burocráticas, desencajado dentro del clima estético soviético, y quizá desilusionado por la faceta real de la utopía revolucionaria que tanto conjuró en una idealización producto de experiencias indirectas, regresó a México inesperadamente en mayo de 1928.²³⁴

Aquella desilusión en Rusia, junto con otros muchos factores, abriría de par en par las bisagras del mercado norteamericano: durante el periodo siguiente, Rivera viviría un largo y sinuoso distanciamiento del PCM y la internacional socialista; una continua -no sin rispideces- cercanía con el gobierno mexicano; y una cada vez más estrecha amistad y sociedad con los tratantes de arte, políticos y emisarios culturales norteamericanos.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, pp. 58-61

²³³ *Ibid.* P. 58

²³⁴ *Ibid.*, p. 63

-Regreso a México y exilio a EU

El panorama en México al regreso de Rivera no lucía alentador, tanto por el contexto político nacional como por la víspera de la mayor crisis económica que el mundo ha experimentado.

El asesinato del presidente Obregón marcó una nueva etapa en la historia de México, pues condujo a una tensión que una vez resuelta afianzaría y sentaría las bases de la administración del poder en las próximas décadas: Plutarco Elías Calles saldría fortalecido y se convertiría en el hombre fuerte de la revolución -pero sin la posibilidad ni la voluntad de reelegirse como presidente-.²³⁵

El “maximato”, como se conoce a la preponderancia de las decisiones de Calles aun sobre las del presidente en turno, significó, además, un constante giro hacia el conservadurismo revolucionario: no es de extrañar que justamente recién iniciados los años treinta se hayan creado las bases para la institución política de la revolución, el PNR. Calles, con el PNR como ariete, fue tomando medidas en busca de un progresivo aplacamiento de la incandescencia revolucionaria, es decir, de los sectores radicalizados y orientados a la izquierda. ²³⁶

En esta época, el PCM pasaría a la clandestinidad y el asesinato en la Ciudad de México de Julio Antonio Mella, un activista ligado al trotskismo, encendería los focos rojos en cuanto a una posible cacería en la que intereses extranjeros, norteamericanos y estalinistas -y del propio gobierno mexicano- estarían involucrados. Rivera devino un actor

²³⁵Ver las implicaciones de la no reelección como legado revolucionario, Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 16-17

²³⁶*Ibid.*, p. 97 uno de los aspectos reaccionarios fue, por ejemplo, la renuencia de Calles a la reforma agraria.

fundamental en el caso puesto que defendería a Tina Modotti, amante de Mella, de las acusaciones que se le imputaban.²³⁷

Al final, Modotti fue expulsada del país y Rivera lo fue del partido, tanto por aquel escándalo, como a causa de una limpieza política que el comunismo internacional llevaba a cabo a causa de las tensiones en su seno.

Rivera, quizá por sus posturas durante su estancia en Rusia, igualmente por su militancia desorganizada y faltista, y también por sus relaciones con el gobierno y la burguesía mexicanos, terminó por ser un blanco certero de las diatribas de los bandos más doctrinarios de la izquierda socialista. William Richardson resume el asunto de forma concisa:

1929 also marked Rivera's break with the PCM, however, and the beginning of his intellectual flirtation with Trotskyism. His ex-pulsion from the party signalled the end of an important period in his life. The PCM had long been uncomfortable with him because of his contacts with the government. While Rivera worked for the Calles regime, for example, the PCM was attacking Calles himself as the "left arm of U.S. imperialism," and urging united opposition to his policies. 35 The government's attitude toward the PCM hardened as well, and by the summer of 1929, in response to a Comintern-ordered rebellion, the party had been outlawed, and any com-munists who could be caught were arrested and sent into exile or put into prison. In September, the conflict between Rivera and the other party leaders reached a climax, and Rivera presided, rather comically and absurdly, over his own ejection from the PCM.³⁶ He was condemned for accepting the position of Director of the Academy of Fine Arts, and for continuing to work for the govern-ment in other ways as well, although behind all this was Stalin's order for communist parties to rid themselves of the "right danger."³⁷ Rivera was excoriated by the party press, and many of his former friends refused to acknowledge him. He still considered himself a communist, he wrote later, but he felt that as a result of the expulsion, "I did not have a home-the Party having always been my home."²³⁸

²³⁷ Bertram Wolfe, *op. cit.*, p. 192

²³⁸ William Richardson, *op. cit.*, p. 65.

La campaña negra en contra de Rivera duraría muchos años más -ejemplo de esto resultan los severos ataques de Joseph Freeman al dilatentismo del pintor, ya en los años treinta-. Como bien apunta William Richardson, la designación de Rivera para el cargo de director de la ENBA resultó para el artista una verdadera tormenta. Las presiones del PCM, pero también de los estudiantes y del cuerpo académico -por las reformas propuestas a los planes de estudios, sobre todo del ramo de arquitectura- lo hicieron dimitir meses después de haber asumido el cargo.²³⁹

El ambiente se había enrarecido. Rivera encontraba incomodidades en el clima político mexicano: eran tiempos propicios para marcharse.²⁴⁰

Sin embargo, por más extraño que pudiera parecer, la comisión de los murales de Palacio Nacional seguía en pie. Una de las razones de la manutención del proyecto fue su aprobación antes de la muerte de Obregón -y que Calles había dado venia gracias a la promoción de Marte R. Gómez-.²⁴¹ En ese sentido, los murales legitimaban culturalmente al gobierno como mecenas de un arte público nacionalista de sentido social: se trataba, pues, de una medida de corte propagandístico aparentemente útil para los intereses del gobierno.

Más tarde, las invitaciones y oportunidades aceleraron la partida de Rivera hacia Estados Unidos, ¡interrumpiendo incluso la consecución de los murales de Palacio Nacional! La pintura de la gran Epopeya del pueblo mexicano, la historia total en su formato mural, debía de ser aplazada en pos de una incursión en tierras californianas. Ahí Rivera se zambulliría en la funesta crisis económica norteamericana y llevaría a cabo una intensa y accidentada agenda artística.

Veamos las condiciones previas que posibilitaron el exilio voluntario de Rivera en Estados Unidos.

²³⁹Alicia Azuela, *op. cit.* p. 85-87

²⁴⁰Ver Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1984, p. 104-105

²⁴¹Itzel Rodríguez Mortellaro, *op. cit* p. 19-20

-Morrow, Rivera y el mercado norteamericano

La relación con Dwight Morrow puede verse como un hito en la carrera de Rivera en al menos tres sentidos: uno, porque para él pintó por primera vez un mural no auspiciado directa o indirectamente por el gobierno mexicano; dos, pues la imbricación con los Morrow trajo a Rivera una serie de críticas de parte de quienes veían que coartaba con los peligrosos intereses norteamericanos en México; y tres, ya que significó la primera de una serie de negociaciones con mecenas norteamericanos interesados en el arte de Rivera y en lucir como promotores culturales con preocupaciones sociales.

Dwight Morrow era un abogado íntimamente ligado con el presidente Calvin Coolidge y elegido para fungir como embajador en México de 1927 a 1930. Los intereses norteamericanos se encontraban bastante temerosos de que fuesen afectados aun más por las acciones del gobierno revolucionario. El petróleo, el alto riesgo representado por la cristiada, el problema agrario y las medidas para resolverlo, eran los principales temas en los que Morrow centraría su atención en aras de un gran objetivo: mantener una estabilidad sin el uso de la fuerza brindando así seguridad a los intereses norteamericanos en México.²⁴²

El cómo, no obstante, difirió de la tónica de otros embajadores y cuerpos diplomáticos anteriores, que intervenían directa e incluso violentamente en el acontecer nacional. La política de Morrow tuvo otros métodos en mente: *"We can best defend the rights of our own country when we understand the rights of other countries"* ²⁴³

La lógica imperialista ofrecía, después de los fracasos de otro tipo de retóricas y medidas, un lado más amable y una previsión de la necesidad de cosechar aliados y no enemigos en la víspera de la asunción fascista en Italia y más tarde en Alemania.

En todo caso, la misión del embajador norteamericano fue la de ayudar a pacificar un país una y otra vez al borde la guerra civil:

²⁴² Stanley Robert Ross, "Dwight Morrow and the Mexican Revolution", en *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 38, No. 4, November 1958, pp. 506-528, published by, p. 509.

²⁴³ *Ibid* p. 509-10

The best policy, Morrow concluded, was that which in the shortest possible time would produce a contented, peaceful, and prosperous neighbor. The best way would be to help the Mexicans achieve their objectives, to take care of pressing needs that spelled survival and progress, and to put their house in order.²⁴⁴

Aquella postura resulta una suerte de antecedente de la política del buen vecino que Roosevelt enarbolaría años después ante la precaria coyuntura geopolítica internacional. Al mismo tiempo, puede verse como un producto de conciliación entre la dureza predominante de las corrientes políticas tradicionales en Estados Unidos, y el surgimiento de nuevas ideas de tinte más romántico abogando por el relajamiento de las restricciones protestantes y acusando en cambio un gusto por lo foráneo, lo premoderno, y en el caso de México, por lo indígena.

El caso de las láminas del Popol Vuh resulta, en ese sentido, una lógica transacción entre dicha necesidad y alguien, Rivera, que se esforzaría en satisfacerla a su modo.²⁴⁵

Rivera, por otro lado, mantuvo una relación intensa con artistas e intelectuales que visitaron México después de la revolución, como Frances Toor, Stuart Chase,²⁴⁶ Anita Brenner, y también con los llamados peregrinos políticos, como Frank Tannenbaum, Carleton Beals²⁴⁷ y Ernest Gruening. La importancia de lo que estos viajeros pudieron ofrecer en su país de origen sobre sus observaciones en México derivó en toda una nueva postura oficial y de la sociedad norteamericana hacia la situación de México.²⁴⁸

²⁴⁵Laurance Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Patria, 1991, pp. 136-138 los efectos gravísimos de la depresión habían propiciado esto. Esta es una de las razones más importantes de la comisión, por ejemplo, de las Láminas del Popol Vuh.

²⁴⁶ Los trabajos de Irene Herner y recientemente de Susana Pliego sobre Rockefeller Center permiten acceder a la hemerografía norteamericana a través de recortes de periódicos y notas misceláneas. Irene Herner, *op. cit.* y Susana Pliego, *El hombre en la encrucijada, el mural de Diego Rivera en el centro Rockefeller*, México, Trilce, 2010. Así, sin citar directamente en cada caso doy crédito de antemano a su labor. De este autor destaca una entrevista en el Book Review de The New York Times Company del Domingo 9 de agosto de 1931 titulada "The Mexicans and ourselves. Mr Chase finds Paradise where there are no high-pressure salesmen", con ilustraciones de Diego Rivera. En ella expresa una visión idealizada y romántica de su viaje a México. Otro ejemplo de esto es la página con ilustraciones igualmente de Rivera en el San Francisco Chronicle del Domingo 16 de agosto de 1931.

²⁴⁷ En el San Francisco Chronicle Book del 21 de junio de 1931 igualmente se hallan ilustraciones de Diego Rivera acompañadas de la reseña de Mexican Maze de Carleton Beals. Las notas en la prensa acerca de los libros sobre México se encontraban muchas veces ilustradas por el artista: se trataba de una fórmula con la cual presentar ante el público norteamericano una serie de trabajos que comulgan en el tenor romántico y la recuperación de la tradición mexicana traducida en términos plásticos por Rivera.

²⁴⁸ María del Carmen Collado, "Alcances de la 'Diplomacia Cultural' del estadounidense Dwight W. Morrow 1927-1932", en Rita Eder, *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, México, p. 250-251. // Desde 1926 por ejemplo hay interés en que pinte allí, Laurance Hurlburt, *op. cit.* p. 98

En ese sentido, si Dwight Morrow siguió defendiendo los intereses de las grandes compañías petroleras y las propiedades norteamericanas, también fue una punta de lanza en cuanto a la revaloración de la cultura mexicana y sus productos: la creación de un mercado jugoso dimanado del gusto por las artesanías y los objetos populares significó también un acercamiento con los nuevos artistas que abrevaban o decían abrevar de las corrientes más profundas de la historia y las raíces mexicanas.

-Cuernavaca, *Casa Mañana* y el puente hacia Norteamérica

Cuernavaca fue el lugar en el que los Morrow se asentaron y donde construyeron su Casa mañana, una residencia repleta de su colección de arte mexicano. En el título cursi y la actitud curiosa y activa de Mrs Morrow, fascinada por la sensibilidad y formas mexicanas, se puede notar ese cambio de perspectiva en la política norteamericana:²⁴⁹ la cultura servía para estrechar los lazos entre ambos países y resultaba una suerte de pretexto diplomático para negociar y entenderse mutuamente.

Al parecer, fue por consejo de un amigo de los Morrow, William Spratling, que se llevó a cabo la comisión del mural del Palacio de Cortés de Cuernavaca.²⁵⁰ Cuernavaca, por otro lado, fue una sede importante del neomexicanismo, y novelas como las de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*, reflejan la actitud de fascinación por las tradiciones vivas de los extranjeros residentes.

Desde tiempo atrás, Mrs. Morrow había ya comenzado a relacionarse con los círculos de artistas cercanos al renacimiento artístico mexicano. Así, las amistades con René D'Harnoncourt, Zelia Nutall, Frances Toor, el mencionado Spratling y Adolfo Best Maugard fueron algunos de los primeros nexos que asesoraron y ayudaron a los Morrow, tanto en el amasamiento de su colección personal, como en el conocimiento del arte mexicano.²⁵¹

²⁴⁹María del Carmen Collado, *op. cit.* p. 256

²⁵⁰*Ibid*, p. 257

²⁵¹*Ibid*, p. 253.

La relación con Diego Rivera se mantuvo en un tono meramente contractual y ceñido a lo meramente operativo para realizar el mural. Existe también información de que probablemente Rivera pasó algunas tardes degustando té mientras hablaba de arte y temas varios con Mrs. Morrow.²⁵² Sin embargo, más allá de esta supuesta cercanía, todo indica que Dwight Morrow y Rivera no simpatizaban entre sí: las circunstancias los reunieron por motivos económicos y prácticos -al parecer Morrow fue el que mejor le pagó de entre todos los mecenas que tuvo Rivera-.²⁵³

Los murales servían a Morrow de arietes políticos y propagandísticos, y si bien Rivera pidió al embajador mantuviera en secreto la comisión del mural, Genaro Estrada lo hizo público muy pronto.²⁵⁴ El hecho provocó un vendaval de críticas por parte de comunistas y vasconcelistas, que acusaron a Rivera de coartar con los pérfidos intereses imperialistas norteamericanos. El contenido propio de los murales pasó a segundo término y se hizo hincapié en que el dinero pagado a Rivera provenía de nada más y nada menos que la ya para entonces primera potencia global.²⁵⁵

El asunto coincidía con la expulsión de Rivera del PCM. En términos políticos -dentro del contexto mexicano- la aceptación del mural exhibía una grave contradicción y desagradaba a casi todos -salvo a Calles, quien había sido ungido por la opinión pública estadounidense como el hombre fuerte capaz de devolver paz y estabilidad a México-.

El tono del mural es de abierta crítica a la conquista española y en algunas grisallas se ensaya por primera vez una especie de biombo lineal y narrativo -parecido a los códices-. Los intereses norteamericanos de aquel momento no fueron mencionados en lo absoluto y Rivera encontraba al enemigo, no en el norte, si en el pasado colonial español: trabando una alianza estratégica con el mercado y la política norteamericanos.

Las críticas llovieron a Rivera pero finalmente sus murales en Palacio Nacional no fueron cancelados. Fuera del PCM y ciertamente desilusionado del socialismo real de la URSS, Rivera parecía buscarse espacios por otro lado: coqueteaba cada vez más con el

²⁵² *Ibid*, p. . 257-258

²⁵³ Bertram Wolfe, *op. cit.* 223

²⁵⁴ María del Carmen Collado, *op. cit.* p. 258, Más allá de que aparentemente Morrow pidió su anonimato como mecenas, en realidad esto resultaba muy difícil de lograrse dado el tipo de relación entre ambos.

²⁵⁵ *Ibid*

mecenazgo norteamericano interesado en el arte sureño, bálsamo populista en pleno estallido del crack económico de 1929.

- Crónica de un “bracero” voluntario

Una de las grandes razones por las que la historiografía y la opinión pública en general han catalogado a Rivera como un artista contradictorio tiene lugar en buena medida ante su aceptación para pintar en suelo norteamericano, patrocinados por entes con gran poder económico, primero en California y luego en la costa este. Desde el mural del Stock Exchange, hasta el del Rockefeller Center, las grandes obras de Rivera se encuentran ligadas a las altas esferas del poder económico.

Por otro lado, pinturas de caballete, acuarelas y obras de formato menor, fueron codiciadas por los tratantes de arte en una época en la que el boom del arte mexicano, y en particular, de Rivera,²⁵⁶ infló los precios y creó un mercado asiduo de grandes empresarios y millonarios afectos a lo que todavía hoy conocemos como “*mexican curios*”.

Resulta fascinante observar la avidez de este periodo, repleto de exposiciones, notas en la prensa y creaciones de instituciones *ex profeso*: todo relacionado con el boom del arte mexicanista. Sin esta avidez de un arte social en Estados Unidos no se puede explicar el que artistas como Siqueiros y el propia Rivera hayan cruzado la frontera para pintar tales obras.²⁵⁷

Por lo menos desde 1925 Ralph Stackpole, escultor estadounidense y amigo de Rivera, había transmitido al muralista la posibilidad de pintar un mural en la ciudad de San Francisco. La agenda apretada de Rivera, sin embargo, se había enfocado en la enorme

²⁵⁶Anna Indych-Lopez, “Mural Gambits, mexican muralism in the United States and the ‘Portable fresco’”, en *The Art Bulletin*, Vo. 89, No. 2, jun. 2007, pp. 287-305, published by College Art Association, <http://www.jstor.org/stable/25067318> . p. 288-89.

²⁵⁷Esta investigación, no obstante, tratará de ceñirse lo más posible a los eventos más significativos en el despunte de Rivera dentro del mercado estadounidense.

cantidad de murales de la SEP. Además, por las posiciones políticas de Rivera resultaba difícil conseguirle una visa,²⁵⁸ y, como hemos visto en los apartados anteriores, ciertamente su mirada se encontraba fijada en Rusia y no el vecino país del norte.

Con el pasar del tiempo, no obstante, Rivera fue encontrando cada vez más puntos en común con los artistas, editores e intelectuales norteamericanos. En ese sentido, la primera relación del artista con el público norteamericano se concentró en la ilustración.

Desde *Mexican Folkways*, y las ilustraciones de *Little Mexico* de Spratling y de *A Study of Two Americas*, de Stuart Chase, Rivera iniciaba una compleja relación con el gusto norteamericano, interesado en la revolución mexicana y en las contradicciones entre modernidad y tradición que ésta había evidenciado, sobre todo, a través del arte.

Dentro del corpus de ilustraciones relacionadas de una u otra forma con el público norteamericano, podemos observar características comunes al grueso de las actividades ilustradoras de Rivera durante la segunda y tercera década del siglo: un trazo sintético de las formas y un diálogo con los grabadores mexicanos contemporáneos como Leopoldo Méndez y Alva de la Canal -pero sin el dramatismo y la rispidez formal de éstos-. Al mismo tiempo, las temáticas rondan los paisajes bucólicos, la naturaleza, el campo y el devenir social, o sea, una armonización entre lo moderno y lo tradicional, el trabajo y la faena laboral, entre cargadores, campesinos y obreros. Muestran, además, una asimilación de la iconografía popular y prehispánica: hoces y martillos, objetos de la vida cotidiana, cestería, tejido, caracolas, pirámides, serpientes emplumadas, etc., fueron los primeros pobladores del universo iconográfico riveriano.²⁵⁹

En todo caso, el éxito de las ilustraciones de Rivera, combinado con la fama de los murales de la SEP y la ganada desde su estancia en París, hacían cuestión de tiempo el afán de los tratantes de arte y *connaisseurs* norteamericanos por conocer más del arte en México, coleccionar y conseguir hacerse de los servicios de Rivera.

²⁵⁸Elizabeth Rojas, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁹En las láminas del Popol Vuh Rivera se iría más por el segundo rubro, cercano al primero en términos retóricos pero no así en temporalidad.

En ese sentido, la Mexican Arts Foundation y los Rockefeller -con Francis Flynn Paine como su agente- fungieron un papel fundamental.²⁶⁰ Al mismo tiempo, la gente de California, Albert Bender, Timothy Pfluegger, Ralph Stackpole, William Gerstle, etc, fueron los primeros y más activos norteamericanos en conseguir que Rivera viajara hasta San Francisco para pintar un mural.²⁶¹

-Flynn Paine y la Mexican Arts Association

La Mexican Arts Association, fundada a mediados de los años veinte, tuvo como objeto apoyar y acercar el arte mexicano al público y sociedad estadounidense.²⁶² Dentro del comité directivo se encontraban personajes como Abby Rockefeller, Mrs Morrow y Francis Flynn Paine, entre otros. Ésta última resulta un enclave estratégico en la historia de la trayectoria de Rivera por Estados Unidos.

Francis Flynn Paine fue un actor fundamental en las relaciones de los mecenas norteamericanos y los artistas: visitó México en 1928 con el fin de gestionar una posible exposición de Rivera en el MoMA neoyorquino -como agente de la familia Rockefeller y allegados-. Sabiendo hablar muy bien español -dado que había pasado parte de su infancia en México- Flynn inmediatamente trabó relaciones con los Morrow, quienes la introdujeron en el *smart set* mexicano.²⁶³ En ese viaje tomó fotografías de los murales recién terminados de Cuernavaca para promover la figura de Rivera en los Estados Unidos²⁶⁴

Tanto Flynn Paine, como Rene D´Harnoncourt, fueron asesores de las compras de aquellos empresarios y coleccionistas ligados a la Mexican Arts Association y la Fundación Rockefeller. Algunos de los artistas más cotizados fueron Miguel Covarrubias y el propio Rivera. Las diferentes exposiciones de arte mexicano coordinadas por

²⁶⁰ Anna Indych-Lopez, *op. cit.* p. 288 .

²⁶¹ Elizabeth Rojas, *op. cit.*, p. 9.

²⁶² Bertram Wolfe, *op. cit.*, p. 242

²⁶³ Morrow ayuda a Paine y sirve como puente con el *smart set* mexicano. María del Carmen Collado, *op. cit.*, p. 259.

²⁶⁴ Anna Indych-Lopez, *op. cit.*, p. 288

D'Harnoncourt, Best Maugard y el propio Covarrubias, así como la crítica de arte de José Juan Tablada, resultaron un preámbulo que fue suavizando el terreno para la llegada de los artistas y sus murales.²⁶⁵ Rivera fue tomado por la prensa como un gran rescatador de las tradiciones mexicanas capaz de traslucir la esencia de México a través de sus pinturas.²⁶⁶

El experimento de los paneles movibles indica la necesidad de trasladar los murales – inmuebles- a un formato sujeto a la mercantilización, especulación y flujo. En ese sentido, la exposición de Rivera en el MoMA fue un lugar de experimentación y de presentación exitoso en algunos aspectos, como la afluencia en gente, e infructuoso en otros tantos, pues el grueso de obras vendidas no fue tan voluminoso como los organizadores esperaban.²⁶⁷

En todo caso, es necesario observar que muchos de los murales en México fueron reproducidos en obras de pequeño y mediano formato, estableciendo una interrelación entre las imágenes sin importar el soporte. La pintura de caballete y los paneles movibles eran tan muralísticos como los mismos murales; dicho de otra manera, los murales podían defractarse y ser observados como pequeñas obras.²⁶⁸

La acidez del trasfondo político en el arte de Rivera experimentó una marcada suavización, al menos en un primer momento, a los años veinte. Si bien en el MoMA paneles como *Cuerpos Congelados* denotaban quizá una incipiente intención social y crítica que Rivera podía tomar radicalizar en un futuro, los murales en California resultaron alegorías que prescindieron de un sentido crítico.²⁶⁹

En todo caso, la relación con la Mexican Arts Foundation, Francis Flynn Paine y con la gente de San Francisco, parecía acercar a Rivera no solo al público norteamericano en un sentido de exhibición, sino también parecían descubrir ante Rivera la oportunidad de

²⁶⁵ Adriana, Williams, *Covarrubias*, México, FCE, 1999, p. 98, Exposición de René D'Harnoncourt para la American Federation of Arts en Nueva York, preparándose desde 1928 y terminada en 1932, con piezas de D'Harnoncourt, los Morrow, Covarrubias, Jorge Enciso, etc.

²⁶⁶ En *The New York Times*, 27 Diciembre de 1931, se presenta una visión muy general de la exposición en la que se relaciona su arte con el de Picasso (pero con un tono más dramático que éste) y se hacen menciones de su pasado vanguardista que dio paso al redescubrimiento de México, y por lo tanto, de sí mismo.

²⁶⁷ Anna-Yndich- Lopez, *op. cit.*, p. 294

²⁶⁸ Esto tiene particular interés al observar que las ilustraciones del Popol vuh contienen muchas características de la llamada pintura mural o monumental: composición espiral, narración como continuum, etc.

²⁶⁹ Ausencia de contenido político en los murales de San Francisco. Elizabeth Rojas, *op. cit.*, p. 22

abreviar de una modernidad norteamericana que, al menos en un primer momento, curaba sus efervescencias comunistas y satíricas. Rivera, pues, sustentaba una alegorización - cercana a la propaganda- de la vida, la cultura y la economía americanas: el gran pintor parecía estar impactado por el desarrollo de la modernidad americana: remodelando su ideario, nutriendo su arte y llenando sus bolsillos.

-MURALES DE SAN FRANCISCO

Diego Rivera llegó a San Francisco el 10 de noviembre de 1930.²⁷⁰ La visa con la cual cruzó la frontera fue tramitada gracias a la ayuda del todavía embajador Dwight Morrow, quien moriría un año después. La primera escala fue en San Francisco, pues había contraído ya el compromiso de pintar un mural en la ciudad a través de Albert Bender y Walter Pach.²⁷¹

En esta ciudad comenzaron una suerte de constantes que acompañarían al artista a lo largo y ancho de Estados Unidos. En primer lugar, pintaba día y noche durante semanas para un edificio privado con dinero privado. Era la primera vez que sus murales se hallaban fuera de un contexto burocrático gubernamental: durante los siguientes dos años seguiría pintando para grandes capitalistas. En segundo lugar, los ataques de la prensa no se dejaron esperar, y prácticamente desde que Rivera ingresó a la ciudad las diatribas de pintor comunista y rebelde trataron de impedir su labor. En tercer y último lugar, los murales ya terminados fueron criticados: después de algunos años en exhibición fueron suprimidos al público mediante cortinas o falsos plafones.

Su arte fue necesidad momentánea para las élites norteamericanas, pero más tarde resultaría incómodo para sus mismos mecenas.²⁷²

²⁷⁰*Ibid.*, P. 16

²⁷¹Aparentemente había aceptado la comisión desde 1926 pero había demorado cuatro años en pintarlo, *Ibid.*, p. 31

²⁷²En el caso de las ilustraciones del Popol Vuh, por otro lado, el mismo Weatherwax terminó malbaratando las ilustraciones que Rivera pudo darle muchas décadas después: el negocio para Weatherwax fue un fracaso, Rivera no cumplió lo contraído y las láminas jamás llegaron a publicarse en los términos en los que ambos pensaron en un principio.

En realidad, si bien muchas otras causas propiciaron el viaje y las contrataciones de Rivera en Estados Unidos, una de las que resaltan en primera instancia es la crudeza de la debacle económica. Ante ello, un paliativo que idearon los diferentes grupos empresariales y las grandes figuras del capitalismo norteamericano,²⁷³ fue el implementar una serie de actos y proyectos culturales en diferentes ciudades gravemente golpeadas por la crisis.²⁷⁴

Para no hablar de River Rouge en Detroit o del RCA de Nueva York, en el caso de San Francisco los patronos del mural buscaban crear nuevos símbolos para el desarrollo portentoso que había tenido la ciudad durante las últimas décadas.²⁷⁵ Los murales de Rivera condensarían los aspectos positivos y simbólicos del estado de California en medio de la peor crisis económica de la historia de los Estados Unidos.

El resultado fue satisfactorio en un primer momento, tanto para los patronos²⁷⁶ como para el artista. *Alegoría de California* apela en imágenes al establecimiento de una utopía realizada: la fecundidad, los hombres trabajadores, la naturaleza y la armonía en el conjunto.²⁷⁷ Sin contradicciones en el discurso, Rivera recuperó la experiencia de San Ildefonso. Con un mural inocuo en cuanto a crítica, y con efectiva admiración por el desarrollo californiano, aterrizó en Estados Unidos cifrando un mensaje conciliatorio en los muros y tierras que más tarde volvería movedizas.

En medio de esta luna de miel con la modernidad norteamericana es que las Láminas del Popol Vuh se comisionaron y resulta necesario entenderlas como fruto de una primera negociación en un contexto más proclive para Rivera que el de años más tarde: si Weatherwax lograría que Rivera accediera a pintar las acuarelas para su traducción, no podría conseguir, no obstante, que tuviera tiempo para terminarlas.

²⁷³Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Critica, 1995., p. 113 Establece muy bien la problemática en términos internacionales sobre las opciones en el contexto global, que rondaban el riesgo de un viraje hacia el fascismo, el comunismo o la socialdemocracia en países clave para los intereses norteamericanos, como México.

²⁷⁴El crack y sus efectos en la promoción de un arte social, ver Anthony lee, Diego Rivera's 'The making of a Fresco' and its San Francisco Public, en *Oxford Art Journal*, Vol. 19, No. 2, 1996, pp. 72-82, p. 76.

²⁷⁵*Ibid*, p. 74

²⁷⁶Elizabeth Rojas, *op. cit*, p. 20-21, hubo críticas de parte de algunos sectores.

²⁷⁷*Ibid* p. 22

Finalmente, con el recrudecimiento de la crisis económica y el potencial explosivo del pintor, pronto sería imposible llevar a buen término lo pactado.

-Detroit, Rockefeller Center y regreso a México

Los años venideros fueron intempestivos y marcaron un periodo de fama y atención mediática sin precedentes en la carrera de Rivera. En una relación análoga a la de Miguel Ángel con la familia Médici, Rivera fue patrocinado de manera notable por los más grandes empresarios norteamericanos, nada menos que por Edsel Ford y Nelson Rockefeller.

La presión a la que estuvo sometido por parte no solo de sus comitentes, sino también por parte de la prensa y la opinión pública local, nacional y hasta internacional, resulta un punto necesario de tener en cuenta. Si bien en el caso del conjunto mural de Detroit Rivera saldría bien librado -la obra sobrevive hasta hoy, principios del siglo XXI-, la violencia con la que el mural del Rockefeller fue destruido habla de la importancia simbólica que el arte de Rivera revestía para la cultura norteamericana. En realidad, la libertad creativa de Rivera se encontraba en la cuerda floja.

La lectura que estudiosos hacen sobre el conjunto mural de Detroit me parece acertada, y parece que Rivera encontró -al menos temporalmente- la utopía técnica moderna, no en Rusia sino en su rival americano.²⁷⁸ De la riqueza natural y la fertilidad humana del mural del Stock Exchange, a la danza industrial de la School of Fine Arts, el mensaje era de un espaldarazo mural a cambio de un conjunto de bienes materiales e inmateriales que Rivera recibió durante sus primeros años en suelo norteamericano.

²⁷⁸ Rivera encontraría una analogía entre la danza mecánica y el sacrificio ritual mesoamericano, además de equiparar la monumentalidad de las máquinas con las esculturas antiguas y ver el proceso industrial en su conjunto como un trabajo colectivo cerca de un ideal socialista. Linda Downs, *op. cit.*, p. 166-167,

Rivera vendía a los norteamericanos una imagen de sí mismos que estos eran incapaces de producir: el artista académico con cicatrices vanguardistas ofrecía un arte público figurativo integrado con la vida americana. Las tibias insinuaciones políticas de la exposición del MoMA habían quedado en el anecdotario por algunos meses y años.

El mural del Rockefeller Center acabaría con el espaldarazo y la luna de miel.²⁷⁹

En un cálculo de la batalla que libraría Rivera en contra de Nelson Rockefeller y el capitalismo norteamericano, es posible que perdiera más de lo que ganara: pues si bien la fama y la atención de los medios encontrarían su cenit en aquel inicio de año de 1934, el arte de Rivera sufriría una curva en cuanto a su popularidad y demanda.

A su regreso, Rivera carecería de muros oficiales -salvo el espacio otorgado en Bellas Artes- y se replegaría en su casa de Coyoacán. El gusto por el escándalo y su acidez crítica exacerbada, sin embargo, lo acompañarían prácticamente hasta sus últimos días.

-Repliegue personal y Láminas del Popol Vuh

En los años subsecuentes Rivera tuvo duros enfrentamientos tanto con el sector privado como con el gobierno por culpa de la censura. El caso del Hotel del Prado y su defensa del mural de Juan O'Gorman de 1936 y 1938 respectivamente, ilustran el temperamento de Rivera durante aquella segunda mitad de los treinta. Además, su participación en la aceptación de asilo a Trotski ocuparía buena parte de su tiempo a finales de dicha década. El artista pintaría varias series de acuarelas y caballetes, pues a falta de muros Rivera optaría por pintar en formatos menores.

Al cortar relación con buena parte del medio norteamericano sepultó la relación contractual con John Weatherwax pero no así el proyecto de ilustrar el Popol Vuh. Raquel Tibol menciona los intentos de Rivera para publicar las láminas en los años cuarenta, interpelando incluso al presidente en turno.²⁸⁰

Como vimos, Rivera y Weatherwax llegaron a un acuerdo final, si hubo indemnización o simplemente Weatherwax optó por dejar el asunto en paz y contentarse con la venta de las ilustraciones en su poder, resulta difícil de precisar en relación con las fuentes. La última carta de Weatherwax hacia Rivera data de 1932, después de eso, como vimos al principio de este capítulo, reina un extraño silencio.

La magnitud del desastre del Rockefeller Center causó una suerte de repliegue necesario después de una vertiginosa vida a pie del cañón en territorio norteamericano, sujeto a un incesante escrutinio mediático y creativo. La víspera de la segunda guerra mundial devino una época de intimidad artística y personal que posibilitó, de alguna manera, un recambio en su arte y una transición hacia una nueva década.

En palabras de Bertram Wolfe: “Fue durante esos días de soledad y frustración, que Diego meditó sobre el conjunto de su obra realizada hasta entonces.”²⁸¹

El inicio de la década de los cuarenta denotaría un nuevo sesgo manifiesto en dos proyectos extraordinarios: el mural *Unidad Panamericana* de San Francisco, y el inicio de los bocetos y la compra de terrenos para la construcción de la llamada “pirámide del pedregal”: el ecléctico y polifacético Anahuacalli. En todo caso, la última mitad de los años treinta pueden verse como una época de reflexión:

Nada de muros en México (...) Como siempre, produjo una interminable sucesión de dibujos, óleos, acuarelas. A veces se repetía con tanta facilidad. En ocasiones atacaba algún nuevo problema estético.²⁸²

²⁸⁰Raquel Tibol, *Diego rivera ilustrador, op. cit.*, pp. 39-41.

²⁸¹Bertram Wolfe, *op. cit.*, p. 281

²⁸²*Ibid.*

Es probable que las acuarelas del Popol Vuh hayan sido retocadas, rehechas y terminadas en esos años de repliegue, y que después hayan sido vendidas a Marte R. Gómez por razones económicas.

En términos editoriales, como ya vimos, las acuarelas del Popol Vuh fueron un fracaso rotundo. Sin embargo, en términos estéticos, marcan una escala de suma importancia en cuanto al acercamiento a la tradición prehispánica y la consolidación de una cara más oculta, antropológica, coleccionista y erudita, que Rivera iría filtrando poco a poco hacia la luz a través de un lenguaje propio nutrido indudablemente de las raíces mesoamericanas.

-Conclusiones- De “fracasos a fracasos”

En esta tesis se abordó el quehacer de Rivera a caballo entre la tradición y la modernidad artísticas. Vimos que Rivera nunca dio el paso completo hacia ninguna de ambas.

El caso de las láminas del Popol Vuh resulta emblemático en ese sentido. Pues si bien formalmente las ilustraciones parecieran responder a estímulos y a la tradición prehispánica en general, y maya en particular, esta se encuentra adicionada con una iconografía llena de elementos ajenos al arte americano.

En todo caso, la función mediadora del arte de Rivera, sus puentes con las vanguardias europeas y con el arte prehispánico, se valían de la existencia de un público ávido: en este caso, parte del público norteamericano. Rivera, en ese sentido, funge como vocero moderno de la cultura prehispánica antigua: las láminas del Popol vuh cumplen esa función aproximativa.

De manera complementaria a los murales de la SEP y Palacio Nacional, la retórica de Rivera vira hacia una americanidad tropicalizada: premodernidad alternativa a la utopía fracturada norteamericana. ¡El artista Rivera cumple la necesidad de ofrecer y crear paraísos perdidos-recuperados! Funge, así, como intermediario entre el pasado y el presente -y quizá el futuro-.

El muralista omnisapiente y omnipotente actuó como médium entre el saber antiguo, ancestral del Popol Vuh, y el público y sociedad norteamericanas necesitados de oxígeno cultural sureño.²⁸³

Al final de cuentas, sin embargo, las láminas ni siquiera fueron publicadas: el propósito original que detonó su elaboración no se cumplió. Se trata de un rotundo fracaso. Esto se debe no solo a la renuencia de los editores y el clima cultural norteamericano en general, poco proclive a un producto tan radical, tan exótico. Rivera

²⁸³De esto resulta muy significativo el Ballet de Carlos Chávez Horse Power, ver Christina Taylor Gibson “*The Reception of Carlos Chávez’s Horsepower: A Pan-American Communication Failure*”, *American Music* Vol. 30, No. 2 (Summer 2012), pp. 157-193.

también estaba demasiado ocupado en otros asuntos, dejando de lado la ilustración en pos de otros formatos: optó por ser el agitador mediático, el mastodónico muralista, el centro de los reflectores, que dedicar mayor atención al perfeccionamiento y promoción del arte nutrido del caudal mesoamericano.

No obstante, el fracaso editorial esconde un éxito en términos estéticos, pues las láminas del Popol Vuh representan un eslabón fundamental dentro de las obras más representativas del arte de Rivera en diálogo con la tradición mesoamericana: el *Anahuacalli*, *América Prehispánica*, *Historia de las Religiones*, etc., obras posteriores de gran valor histórico y artístico, se encuentran prefiguradas en el espíritu evocador reflejado en las Láminas del Popol Vuh.

Rivera a partir de los sucesos del Rockefeller Center –quizá desde antes- se convertiría en un artista de grandes éxitos y grandes fracasos. El arrojo de sus proyectos, sus soluciones plásticas, su desmedido ego y su afán de polémica, lo harían intentar proyectos inconmensurables, incendiarios y fuera de la norma. Rockefeller Center, los murales del Estadio Universitario o el Anahuacalli, son ejemplos de obras monumentales que en el fondo resultaron fracasos, ya por ser destruidos o por no ser finiquitados.

Una de mis últimas observaciones, ya mencionadas con anterioridad es que las láminas podrían estar incompletas, es decir, que Rivera podría no haber terminado la serie, que su pastiche, su acercamiento al lenguaje mesoamericano, se hubiera quedado a medias -quizá por las influencias externas, quizá por ser un paso demasiado radical-.

Si el proyecto poseía la intencionalidad de funcionar de manera parecida a un *Uros Boros* compositivo, esto no ocurre. El recorrido no se cierra a la perfección²⁸⁴, el principio no se integra con el final, el circuito queda roto:²⁸⁵ la secuencia de ilustraciones va de acuerdo con la narración mítica, pero es interrumpida de manera abrupta antes de los últimos capítulos.

²⁸⁴Se puede pensar que la primera lámina La Creación representa la vida y que la última, el sacrificio a favor de Tohil, la muerte. En todo caso, aun con esta concordancia me parece que el recorrido visual de las láminas hace que las correspondencias de un programa narrativa queden truncas en el plano formal.

²⁸⁵A falta de programa explícito de las series hecho por Rivera, me aventuro a decir esto por razones de carácter formal y analítico de las láminas.

Esto fue interpretado por algunos investigadores como que Rivera no había puesto tanto interés en las últimas partes del Popol Vuh por cuestiones de mera selección personal.²⁸⁶ Sin embargo, lo que resulta más probable es que, después de muchos años de sufrir tropiezos, el proyecto finalmente fue abandonado.

Las causas del abandono me parece se cifran en la apretada agenda, los intereses monumentales de Rivera y las distintas renuencias a la publicación a lo largo del tiempo.

287

El pintor optó por concentrarse en Palacio Nacional, en la construcción del Anahuacalli, etc., que proseguir el oneroso desgaste de energía. Su labor como ilustrador fue decreciendo y Rivera fue dejando de lado aquella que fue una de sus actividades más asiduas durante los años anteriores.

La última palabra la tuvo el tiempo. Las *Láminas del Popol Vuh* pueden verse ahora como una ambiciosa tentativa prehispanizante que desde sus vitrinas en Guanajuato y Washington nos guiña el ojo con una provocadora mueca de incompletud perdida en los anales y en el maravilloso aparador de los exitosos proyectos fallidos.

²⁸⁶Lucretia Hoover Giese, *op. cit* p. 8

²⁸⁷ Raquel Tibol, *op. cit*, p. -39-41 la negativa gubernamental desde la presidencia misma.

BIBLIOGRAFÍA:

ALPERS, Svetlana, *El arte de describir*, Madrid, University of Chicago, 1987.

ARELLANO HOFFMAN, Carmen (coord.), *Libros y escritura indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, Zinacantepec, Colegio Mexiquense, Universidad Católica de Eichstat, 2002

AZUELA, Alicia, *Arte y Poder: renacimiento artístico y revolución social: México 1910-1945*, México, FCE, Colegio de Michoacán, 2005

BIHALJI-MERIN, Oto, *El arte Naif*, Barcelona, Editorial Labor, 1978

BAEZ, Linda, *Atlas Mnemosine*, edición, traducción y notas de la obra de Aby Warburg, México, IIE-UNAM, 2011.

BALDERAS SANCHEZ, Esperanza, *Roberto Montenegro, ilustrador*, México, CONACULTA, 2000

BELOFF, Angelina, *Memorias*, México, UNAM, Diversa, 2000.

BRADU, Fabienne, *Andre Breton en Mexico*, México, FCE, 2012, p. 42

BRYSON, Norman, *La tradición del deseo, de David a Delacroix*, Madrid, Akal, 2002.

BRENNER, Anita, *Idolos tras los altares*, México, Domés, 1983.

CRAVEN, David, *Rivera as epic modernist*, New York, G.K. Hall, 1997.

CASO, Alfonso, *La comunidad imaginada*, México, SEP, 1971.

CAMPBELL, *Las máscaras de Dios: mitología primitiva*, Madrid, Alianza, 1990

CARDONA PEÑA, *El monstruo en su laberinto*, México, Diana, 1980.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Diego Rivera: los murales de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, sin año de publicación.

CASO, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1953

CHAPA, Arturo, *Epopeya del Pueblo mexicano*, México, Ed. Chapa, Banco de México, 2010.

----- *El Museo Diego Rivera Anahuacalli*, México Ed. Chapa, Banco de México, 2008.

CHASE, Stuart, *Mexico: a study of two Americas*, New York, The Macmillan Company, 1931

CHÁVEZ, Adrián, *Pop Wuj, Versión de Adrián I. Chávez con Acuarelas de Diego Rivera*, México, CIESAS, UNAM, Fundación Diego Rivera, Ed. RM, Banco de México, Selma Aissen Weatherwax, Herederos de Adrián I. Chávez, 1978, ed. con ilustraciones, 2008.

COE, Michael, *The Maya*, New York, Thames and Hudson, 1966, 7 ed.

COBIÁN, Dora, *Génesis y evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, México, Plaza y Valdés, 1999

COOPER, Douglas, *La época cubista*, Madrid, Alianza, 1984.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999.

CORONEL RIVERA, Juan, LOZANO, Luis Martin, comp., *Diego Rivera, Epopeya mural*, México, Landucci, 2007.

DEBROISE, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, FCE, 1986.

DOWNS, Linda, *Diego Rivera: The Detroit industry murals*, New York, The Detroit Institute of Arts, Norton, 1999.

- DESMOND, Rochfort, *The murals of Diego Rivera*, London, South Bank board, Journeyman, 1987.
- DYER, Richard, *Pastiche*, New York, Routledge, 2006
- FAVELA, Ramón, *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1984.
- FLORESCANO, Enrique, *Quetzalcoatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2006,
- FROMM, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE, 1956
- PREUSS, Mary *Los dioses del Popol Vuh*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988,
- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1960, 2da eD
- GONZÁLEZ GAMIO, Manuel Gamio. *Una lucha sin final*, México, UNAM, 1987
- GONZÁLEZ MELLO, Renato, *La máquina de pintar*, México, Instituto Investigaciones Estéticas, 2008.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 2001.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grécque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- JOHANSSON, Patrick, *La palabra, la imagen y el manuscrito*, México, IIH-UNAM, 2004.
- HERNER, Irene, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, Edicupes, 1980.
- KERENYI, Karoly, *En el laberinto*, Madrid, Siruela, 2006.
- KIRK, G.S, *El mito y su significado en las distintas culturas*, Barcelona, Barral, 1973

HERRERA, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1984

HOBBSWAMM, Eric, *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Critica, 1995

HURLBURT, Laurence, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, Prólogo David Scott, México, Editorial Patria, 1989.

LEE, Thomas, *Los Códices Mayas*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.

LEON PORTILLA, Miguel, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: ensayo de acercamiento*, México, UNAM, IIH, 2003.

----- *Filosofía Nahuatl*, México, UNAM, 1966.

LOZANO, Luis y Laura González Matute, *Diego Rivera y el cubismo: memoria y vanguardia*, México, CONACULTA, INBA, 2004.

MEDIN, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato, 1928-1935*, México, Era, 1983.

MOYSSÉN, Xavier, *Homenaje Nacional a José María Velasco*, México, UNAM, 1989.

OVANDO SCHELLY, Claudia, *Diego Rivera, el agua, el origen de la vida*, México, CONACULTA, 1999.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.

El significado en las artes visuales, Madrid, Alianza, 1983

PEREC, Georges, *El gabinete de un aficionado*, Barcelona, Anagrama, 1989

PLATON, *Philebe*, en Platon, Ouvres complètes, Paris, Les Belles Lettres, 1920-1999,

Vol. 9

QUINTANILLA, Susana, *Nosotros*, México, Tusquets, 2006.

RAMÍREZ, Fausto, *La plástica del siglo de la independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985.

RIVA PALACIO, Vicente, coord., *México a través de los siglos, historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso (...) bajo la dirección de Vicente Riva Palacio*, México, Cumbre, 1962, 5 v.

RIVERA, Diego, MARCH, Gladys, RIVERA, Diego, *My art, my life: an autobiography*, New York, Dover, 1991.

RIVERA MARIN, Guadalupe, *Un río, dos riveras*, México, Alianza Editorial mexicana, 1989.

RODRIGUEZ MORTELLARO, Itzel, *El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario: el mural México Antiguo (1929) de Diego Rivera en el Palacio Nacional*, Tesis inédita de Maestría en Historia del Arte, UNAM.

RODRIGO, Luis Carlos, *Picasso en sus carteles. Imagen y obra*, Tomo 2, Arte Ediciones, sin lugar de publicación.

ROJAS, Elizabeth, *Diego Rivera en San Francisco, una historia artística y cultural*, Guanajuato, Gob. Del Estado, 1991.

THOMPSON, *Maya history and Religion*, Oklahoma City, 1970.

TIBOL, Raquel, *Diego Rivera. Ilustrador*, México, SEP, Consejo Nacional Fomento Educativo, 1986

TORRIENTE, Lolo de la, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959, 2 v.

TOWNSEND, Richard, *The Aztecs*, Thymes and Hudson, 1992.

TRABULSE, Elías, *José María Velasco: un paisaje de la ciencia en México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992. SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos: historia de un mito y de un símbolo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

SCHELE, Linda, FRIEDAL, David, *El cosmos maya: tres mil años por la senda de los chamanes*, México, FCE, 1999,

SCOLARI, Massimo, *The oblique drawing: A history of Antiperspective*, MIT Press, 2012.

SCHNEIDER, Luis Mario, *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*, México, UNAM, 1986.

--- México y el surrealismo, (1925-1950), México, Arte y Libros, 1978

SOTELO, Laura, *Los dioses del códice Madrid*, México, FFyL, Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM, 2002.

VAIL, Gabrielle, et. al, *The Madrid Codex*, New approaches to understanding an Ancient Maya Manuscript, Boulder, Colorado, University Press of Colorado, 2004.

VARGAS PARRA, Daniel, *Juegos de basalto: de la integración plástica y su resistencia en el Estadio Universitario*, Tesis inédita de Maestría en Historia del Arte, UNAM.

WILLIAMS, Adriana, *Covarrubias*, México, FCE, 1999,

WOLFE, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1972

ZAKHEIM, Masha, *Diego Rivera en San Francisco*, México, CONACULTA, 1998.

ARCHIVOS CONSULTADOS:

-American Archives of Art (AAA) –revisado en línea por última vez el 20 de noviembre del 2013 en <http://www.aaa.si.edu/collections/john-weatherwax-papers-relating-to-diego-rivera-and-frida-kahlo-9609/more>