



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

EL CÓDICE RIVERA
ESTÉTICAS DE LA MEMORIA REVOLUCIONARIA EN MÉXICO 1920-1940

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN HISTORIA

PRESENTA:
ITZAYANA GUTIÉRREZ ARILLO

TUTOR: DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

MÉXICO, D. F., ENERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi abuela Gloria.

Agradecimientos

Renato González Mello es un generoso y riguroso lector, de quien espero haber aprendido algunos gestos metódicos. Con cada uno de los sinodales tengo también mis deudas. La idea general de la tesis anidó sin duda en el delicado seminario de Rita Eder. Agradezco a Ricardo Pérez Montfort por su implacable perspicacia y la escuela del gozo de la cultura. Deborah Dorotinsky abonó al tejido más fino de algunas interpretaciones sobre raza y género. Si algo se puede ver de acertado en mi perspectiva sobre las otras humanidades es gracias a Federico Navarrete. Los errores son, desde luego, todos míos.

Poder platicar de las primeras formas y resultados con Mary Coffey sin duda abonó a una perspectiva general. En el seminario de Guilhem Olivier pude aprender lo imprescindible sobre códigos y lectura visual de códigos para plantearme este trabajo. Disfruté mucho las clases de Fernando Betancourt, que es un excelente conversador de categorías complejas. Linda Báez me dio algunas herramientas para acercarme al ejercicio de la imaginación artística. Agradezco a Beatriz Urias Horcasitas que insistió en el ir y venir entre lo general y lo particular, lo artístico y lo social. De Emilie Carreón aproveché sus atentos comentarios a mis primeros resultados. Sergio Miranda fue una figura de paciencia y aliento ejemplar. La tesis no sería la misma sin la atenta lectura de Georgette José Valenzuela y sus críticas. Tampoco sin la de mis compañeras y compañeros de seminario con quienes se armaron buenos debates en el salón, a la salida de la biblioteca, en los correos electrónicos y en la sociabilidad.

Para mi fortuna, sigo aprendiendo de la irreductible Laurence Coudart que despliega siempre una interpretación compleja del mundo impreso. Fue vital también conversar con Luis Gerardo Morales, de quien sigo aprendiendo de museos, de teoría de la representación del pasado. Gracias a Beatriz Alcubierre que tiene el don de provocar la crítica y a la vez la medida. Fue muy estimulante y alentador encontrarme con Alice Jim, Jack Tchen, Lok Siu y Kim Huynh para enfrentarme a nuevos temas y percepciones.

Martin Antonio Aguirre Huerta, Director del Museo Casa Diego Rivera y Arthur Dunkelman, curador de la colección de Jay Kislack, me facilitaron información muy valiosa sobre las obras aquí tratadas. El trabajo también hubiera sido distinto sin las traducciones de Abdiel Sánchez Revilla del japonés al español.

Alice Brooke estuvo en campaña permanente de precisiones y dudas que ayudaron al sentido general. En este mismo orden, agradezco de corazón a Carina Guzmán por su apoyo y afecto cotidianos y porque se dejó bombardear a todas horas con todo tipo de traducciones culturales.

Finalmente, agradezco el financiamiento de Fundación UNAM durante todos mis estudios. Sin esta beca esta tesis no hubiera sido posible.

El código Rivera
Estéticas de la memoria revolucionaria en México
1920-1940

Índice

Introducciónp. 1

Primera parte. El *Popol Vuh*

1. Mitos y mitológicasp. 8

 2. El librop. 11

3. La pieza de museop. 24

Segunda parte. El tiempo revolucionario de Diego Rivera

1. Semántica de la revoluciónp. 30

 2. Vanguardias y trapeciosp. 35

3. El tiempo en la obra de Diego Riverap. 51

Tercera parte. El código Rivera

1. El futuro recordadop. 55

2. Estratigrafía del héroep. 91

3. Naturaleza revolucionariap. 112

Conclusionesp. 130

Fuentes y Bibliografíap. 133

El códice Rivera
Estéticas de la memoria revolucionaria en México
1920-1940

Itzayana Gutiérrez Arillo

En medio de las guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX, se modificaron las posiciones de la figura del indígena y el pasado prehispánico al interior de las instituciones culturales modernas. Mientras tanto, las vanguardias políticas delinearon los nuevos sujetos populares del obrero y el campesino bajo los supuestos del Estado de masas de las décadas de 1920-1940. En México, donde en esta época prevalecían los campesinos y artesanos sobre los obreros industriales, estas transformaciones simbólicas se afianzaron en el indigenismo de la época y en el tiempo heroico detonado por la revolución liberal que estalló en 1910 y fue adquiriendo compromisos de reparto de tierra. Este montaje agrarista sobre la memoria del tiempo revolucionario mexicano escaló su impacto al exportarse a Estados Unidos por la vía de la imprenta y el arte.

En el corazón de esta dinámica, esta tesis considera un acreditado indicio de aquel tiempo revolucionario. Un conjunto de dibujos y acuarelas con las que en 1931, Diego Rivera se propuso ilustrar una versión impresa del *Popol Vuh*, el clásico maya-quiché que narra la antigua cosmogonía indígena. El mito había utilizado esta plataforma de distribución desde 1847 y al unirse con las imágenes vanguardistas para formar un libro ilustrado de lujo, se hizo a la vez fósil y pieza de vanguardia. Porque las imágenes concebidas por Rivera para este tomo son coherentes entre sí, aquí las llamaré “códice Rivera”, aunque sea excepcional que un códice sea nombrado a partir del nombre de su autor.¹

¹ Aunque los códices tienen distintos patrones nominativos, designarlos según el nombre de su dueño, el lugar, o la biblioteca en que se depositaron después de ser extraídos de sus contextos antiguos parece ser el dominante. Con el grupo de los códices coloniales se agregan las apelaciones a sus traductores y transcritores. El *Códice Ríos*, por ejemplo, se llama así por su copista Pedro de los Ríos que lo reprodujo en Italia a partir del *Códice Telleriano-Remensis*, de origen azteca, depositado a finales del siglo XVII en la biblioteca del coleccionista Maurice Le Tellier.

La marca de autor en este códice destaca por ser más impulsiva e íntima que en sus murales. Un ajuste poco común en el estilo riveriano que, si seguimos al crítico Luis Cardoza y Aragón, solía someter su impulso estético a la “estilización de ideas extrapictóricas”, y a “la propaganda de la acción revolucionaria”.² De la mano del anhelo y lo inconsciente encontraremos de nuevo la retórica política de Rivera, quizás con nuevos resultados.

Dentro del amplio abanico temporal de la estética de la memoria riveriana, esta trama unida al *Popol Vuh* representa un tiempo de fuga. Despachar este encargo en pequeño formato, permitió dedicarse a un anhelo primitivo, convocar al humor y la ligereza en medio de las más serias labores de sus trabajos murales más emblemáticos, donde Rivera completó su paisaje revolucionario con la ordenada y metálica riqueza industrial y científica de Estados Unidos y los vestigios indígenas de las exuberantes y jugosas selvas heroicas en México.³ El libre tiempo de la cosmogonía primitiva guarda una relación original con estas temporalidades.

El artista nutrió su fantasía en los códices mayas *Madrid, París y Dresde*, de los cuales cita dioses, animales y ornamentos completos. De los códices del Altiplano central retoma convenciones para trazar y colorear a las figuras humanas, el agua, algunos objetos cotidianos y glifos del paisaje. El artista además, como ocurrió con la segunda generación de códices de los siglos XVI y XVII, ajustó las proporciones del dibujo de los cuerpos a una dimensión naturalista de los volúmenes y las colocó en otros espacios. Pero su composición no estaría

² Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2003 (1940), pp. 239, 249.

³ El trabajo de Rivera en Estados Unidos comenzó a finales de 1930 con los murales *Alegoría de California* en la Bolsa de Valores de San Francisco y *La creación de un fresco* en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad. El mismo año Rivera trabajó los bocetos para los frescos de *El hombre y la máquina* para la Escuela de Artes de Detroit que pintó entre 1932 y 1933. Su trabajo en México no se interrumpió. Entre de 1929 y 1931, viajó a la Ciudad de México para trabajar en el muro oriente “De la Conquista a 1930” de su mural en Palacio Nacional, *Epopeya del Pueblo Mexicano*. Mismos años en que comenzó y concluyó el mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* hasta sus últimos detalles. Después de sus trabajos en Detroit, en 1933, Rivera terminó los murales del Rockefeller Radio Center, *Man at the Crossroads*, que serían destruidos ese mismo año. Pero entre 1934 y 1936 *El hombre en el cruce de caminos* será construido de nuevo en el Palacio de Bellas Artes de México, Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo Mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado*, 2 vols., UV / FCE / INBA / CONACULTA / UNAM, México, 2012.

completa sin los juegos de movimiento, composición y coloración con que experimentaron las vanguardias artísticas del siglo XX y su curiosidad restitutiva frente a las artes primarias y los indígenas, inspirada en museos de historia natural, antropología y evolucionismo darwinista.

Se pudo haber fijado como un conjunto de imágenes para ilustrar una edición impresa del mito en el proyecto que le dio origen, la primera versión estadounidense del *Popol Vuh* que en 1931 John Weatherwax intentó llevar a las prensas de Nueva York. Sin que conozcamos las razones y a pesar de que Rivera completó las 24 ilustraciones contratadas para la edición estadounidense del mito, sólo entregó 5 a Weatherwax. Con el paso de los años, Weatherwax vendió sus ilustraciones.

Dos dibujos en tinta, y 2 acuarelas se encuentran en colecciones particulares de Estados Unidos. Jay Kislak compró las 3 piezas que completan este lote de 5. El lote de 17 piezas restantes fueron vendidas por Rivera a Marte R. Gómez.⁴ Este grupo se expone en el Museo Casa Diego Rivera, fundado en Guanajuato en la década de 1970 a partir de la colección de Marte R. Gómez. Hoy se puede agregar que Kislak adquirió sus 3 piezas a través de la galerista Mary Anne Martin, una en 1987 y dos en 1990, mismas que fueron donadas a la Biblioteca del Congreso de Washington, D. C. en 2004 y hoy están fuera del mercado.⁵

El aquí llamado códice regresó a su primer soporte de libro ilustrado cuando el grupo de 17 acuarelas de la colección de Marte R. Gómez se imprimió por primera vez en 1961, en Tokio, como la primera edición japonesa del mito quiché a partir de la traducción de Eikishi Hayashiya. Su tercera historia editorial nos lleva hasta 2008, cuando el CIESAS ensambla su versión a partir de 20 acuarelas (17 de la colección de Marte y 3 que originalmente estuvieron en la colección de

⁴ Lucretia Hoover Giese establece las pautas de esta distribución en "A Collaboration: Diego Rivera, John Weatherwax, and the Popol Vuh", *Archives of American Art Journal*, Vol. 39, No. 3/4, 1999. Rodrigo Ruiz confirma la cuenta general en su tesis, "Un laberinto Maya: Diego Rivera y las ilustraciones del Popol Vuh", Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2013. Aquí aclaramos un poco la información considerando además de los documentos del Archives of American Art - Smithsonian Institution (en adelante AAA), informaciones del Museo Casa Diego Rivera-INBA y de la colección Jay Kislak, Congress Library.

⁵ Así se consigna en las facturas originales de la Jay Kislack Foundation, que me facilitó su curador Arthur Dunkelman.

Weatherwax) con el texto que Adrián Chávez elaboró en 1979 a partir de una nueva traducción del quiché al español.⁶

Ya que ninguna de estas ediciones ni instituciones han generado alguna edición del códice completo, la importancia de una revisión más exhaustiva crece. Sistematizo esta información en la lista de obra a continuación, pues además de su carácter de conjunto es importante restituirle a este eventual códice el orden de su trama. Una trama cercana a la del texto que le da origen pero distinta sobre todo por su final alterno. Mientras que el continuo del mito quiché va del tiempo de los dioses, al tiempo de la creación, al tiempo humano, al tiempo histórico, el mito de Rivera respeta los tres primeros estadios pero trunca la línea que llega al tiempo histórico con un apocalíptico final alrededor del sacrificio humano. Aspecto que no han considerado ni los libros ni los museos.

La plena consideración de esta línea temporal impone dos tareas iniciales que corresponden a los dos primeros capítulos, aclarar su relación con el mito y el libro moderno que le dieron soporte y traer a la memoria el tiempo revolucionario de Rivera a nivel de vanguardia política y artística, así como sus propios ejercicios sobre el tiempo. En el tercer capítulo se podrá profundizar en el análisis de las ilustraciones y su relación con la estética prehispánica con la que dialoga para eventualmente demostrar que con este particular códice nos enfrentamos a la alegre cosmogonía del súper hombre indígena.

⁶ *Pop Wuj*, versión de Adrián I. Chávez, acuarelas de Diego Rivera, México, CIESAS / INAH / CONACULTA / Fundación Diego Rivera, 2008. El cuerpo de ilustraciones de Marte R. Gómez, sin el texto, ya había sido publicado en México en 2001 por el Museo Dolores Olmedo. Diego Rivera, *Popol Vuh, ilustraciones*, México, Museo Dolores Olmedo, 2001.

Lista de obra. Las 24 ilustraciones del código Rivera

| Título, técnica, año y medidas | Miniatura de la ilustración | Colección actual y de origen |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. <i>The creation</i> ■ Acuarela sobre papel 1931* 48 x 63 cms.</p> |  | <p>Col. Jay Kislak, Library of Congress, Washington D.C.*; Col. John Weatherwax, California.</p> |
| <p>2. <i>La creación del universo</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera-INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>3. <i>La creación del hombre</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera-INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>4. <i>El diluvio y la destrucción de los hombres de palo</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48.5 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera-INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>5. <i>La creación de los montes</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera-INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>6. <i>Hun-Hunahpú recupera su brazo</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 24 x 24 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera-INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>7. <i>Seven Times the color of Fire</i> ♦ Tinta negra sobre papel 1931* 32 x 48 cms.</p> |  | <p>Col. privada; Col. John Weatherwax, California.</p> |
| <p>8. <i>Mountain Maker</i> ♦ Tinta negra sobre papel 1931* 31 x 46 cms.</p> |  | <p>Col. privada; Col. John Weatherwax, California.</p> |

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>9. <i>Sun Tiger and Moon Tiger</i> ♦ Acuarela sobre papel 1931 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Col. privada; Col. John Weatherwax, California.</p> |
| <p>10. <i>La muerte de Cabracán</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>11. <i>First Ball Game</i> ♦ Acuarela sobre papel 1931* 31.11 x 47 cms.</p> |  | <p>Col. privada; Col. John Weatherwax, California.</p> |
| <p>12. <i>Los mensajeros de Xibalba invitan a los jugadores de pelota</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>13. <i>La saliva de Hun-Hunapú fecunda a la doncella</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>14. <i>La cabeza de Hun-Hunapú fructifica el árbol</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 24 x 24 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>15. <i>El asombro de la vieja ante el maíz recolectado</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 24 x 24 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>16. <i>Maestro Mono, Maestro Simio llegaron. deseaban que muriesen allá sobre las hormigas, allá sobre las espinas</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 47.5 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>17. <i>Los monos descendientes de los hombres de palo</i> ▲ 1931** 24 x 24 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>18. <i>Maestro Mono, Maestro Simio</i> llegaron a ser músicos, cantantes de cerbatana, pintores, escultores, joyeros y orfebres ▲ Acuarela sobre papel 1931** 24.5 x 24 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>19. <i>La custodia de la milpa</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931* 31 x 47 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>20. <i>Mansiones de Xibalba</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931* 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>21. <i>The Trial of Hero Twins</i> ■ Acuarela sobre papel 1931* 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Col. Jay Kislak, Library of Congress, Washington D.C; * Col. Jay Kislack, Florida.</p> |
| <p>22. <i>El sacrificio y el autosacrificio humano ante el dios Tohil</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |
| <p>23. <i>Human Sacrifice before Tohil</i> ■ Acuarela sobre papel 1931* 31 x 48 cms</p> |  | <p>Col. Jay Kislak, Library of Congress, Washington D.C; * Col. Jay Kislack, Florida.</p> |
| <p>24. <i>La Adoración de los Dioses por los Hombres</i> ▲ Acuarela sobre papel 1931** 31 x 48 cms.</p> |  | <p>Museo Casa Diego Rivera- INBA, Guanajuato; Col. Marte R. Gómez, México.</p> |

*Estas piezas fueron hechas con certeza en 1931. **Estas piezas están fechadas en 1931 pero no hay información de archivo que lo confirme.

▲ Museo Casa Diego Rivera-INBA, Guanajuato, México.

■ Library of Congress, Washington, D.C., Estados Unidos.

◆ Archives of American Art, Smithsonian Institute-De Young Museum, San Francisco, California, Estados Unidos.

Primera parte. El *Popol Vuh*

1. Mitos y mitológicas

El mito da sentido a toda actividad mental o social de las poblaciones, sus rituales, fiestas, historias o leyendas. Es la coyuntura de unión entre el orden sensible y el abstracto, lo empírico y lo sistemático, y funda su capacidad de significación como metaestructura de “cosa entre las cosas”.⁷ Como en una máquina sinfónica de flujos, la acumulación de sus acordes, llenos de relaciones de semejanza e inversión, compartimentan los espacios sociales y naturales que le dan su posición semántica a las especies y “la línea teórica” de patrones de continuidad y transformación social. En esta acumulación “el contenido no sólo se ha mudado en forma, simple detalle al principio, se ha desplegado en sistema, del mismo tipo y del mismo orden de magnitud que el sistema inicial” que en un principio estaba contenido en “uno de sus elementos”.⁸

Se ha destacado también la temporalidad especial y conservadora del mito que narra un tiempo poderoso en el que la recreación de una transformación del tiempo y la exposición de su diferencia, naturaliza el orden de las cosas y el por qué seremos como seremos. Es fundamental que esto suceda en “otro tiempo”, porque “si el tiempo fuese el tiempo del hombre, se verían hoy surgir cotidianamente seres diferentes, fabulosos. Se viviría en el caos de la creación, y esto no es así: se está en el orden de lo establecido. No en un terrible proceso ordenador”.⁹ En este primer tiempo la diferencia entre los animales y los hombres no se ha establecido. Todos los seres hablan y se comportan como humanos, aunque sus acciones ocurren con cierta intrascendencia.

El tiempo trascendente comienza con la creación que marca el fin del tiempo de los dioses y la reducción de los poderes de todos los seres que a partir de entonces ocupan su lugar en el mundo. En este quiebre fundamental, aunque

⁷ Recuperada por varios autores, la frase es de Jorge Luis Borges: “Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo; hasta que da con su lector, con el hombre destinado a todos sus símbolos” Jorge Luis Borges, “Prólogo”, *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza Editorial, 2002 [1988], p. 8.

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas*, v. 1 *Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 2002 [París, 1964], p. 101.

⁹ Alfredo Lopez Austin, *Los mitos del Tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1996, p. 59.

ya afuera del espacio humano, los dioses establecen un nexo fuerte con sus criaturas y con su representación en imágenes en la tierra. En el *Popol Vuh*, cuando la presencia física de lo sagrado se convierte en piedra y los animales más poderosos que el hombre se extinguen para que pueda existir la vida humana a través del primer amanecer, se establece el nexo ritual entre la imagen y el sacrificio humano.¹⁰ No mueren los dioses, sólo mueren sus primeras emanaciones “y se transforman en los seres y en las fuerzas que pueblan este mundo”. A partir de entonces “las imágenes y las reliquias son vasos donde se concentran los flujos; son vías próximas con las que cuentan los fieles para dirigirse a los remotos dioses”.¹¹

El mito del *Popol Vuh* participa de estas lógicas de mediación entre lo divino y lo humano, y es mediador también del mundo religioso prehispánico y la sincrética tradición religiosa indígena de la colonia, de la oralidad y la escritura. Se remite a una tradición oral¹² formada posiblemente a finales del periodo Clásico (siglos III-X) en la zona maya. Como conjunto mitológico enfrentó un distendido proceso de traducción a escritura de figuras en lienzos de códices y cerámica principalmente. La lectura de esta escritura estaba jerarquizada, podía ser invocada por el sacerdocio quiché en el ritmo ritual cotidiano para instruir al pueblo en sus devociones y determinar patrones de acción favorecidas por su abrigo. Como si fuesen almanaques de patrones susceptibles de interpretación por los doctos en su lectura, articulaban las leyes del universo y explicaban las fuerzas temporales y sobrenaturales que lo gobernaban o inclinaban hacia cierta suerte en materia de agricultura, sucesiones políticas, matrimonios y carácter.¹³

Esta mitología que daba sentido al universo descansó en un flujo móvil entre tres lados de un triángulo, las reglas conforme a las cuales los tlacuilos componían sus pinturas o escritura de figuras; la observación e interpretación que los sacerdotes hacían de estas figuras de acuerdo con su formación mitológica, y el relato oral que narraba esta escritura de figuras, relato que era oído y a la vez

¹⁰ *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, trad. Adrián Recinos, México, FCE, 2012 (México, 1947), pp. 122-123.

¹¹ López Austin, *op. cit.*, p. 83.

¹² Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2011 [Londres, 1982].

¹³ Elizabeth Boone, *Cycles of Time and Meaning*, Austin, University of Texas Press, 2007, pp. 2-4.

visto por los devotos. De este modo, el registro de la memoria de las reglas del universo descansó en un dispositivo híbrido de visualidad, escritura y oralidad pero la transmisión de la memoria de este flujo mitológico se originaba y transmitía en el relato oral. La tradición de memorizar y recomponer historias en esta plataforma oral se afianzó en el tiempo largo que va del Clásico a la Colonia pero experimentó una de sus variaciones más radicales en la segunda mitad del siglo XVI, cuando la mayor parte de los soportes de escritura de figuras fueron destruidos y se crearon sus soportes de escritura alfabética.

El triángulo no se desarticuló del todo pues la memoria oral siguió viva mientras que se introdujo la escritura en caracteres latinos junto con el orden del tiempo de la cristiandad. Distintos elementos gráficos del “estilo prehispánico” siguieron cultivándose en los códices coloniales, los ornamentos de iglesias nuevas y artesanías pero también en los diccionarios, crónicas, compendios de historia natural y etnografías de la época.¹⁴ Además de estos motivos visuales, algunas palabras indígenas irrumpieron en las nuevas mediaciones, y centenares de textos llegaron a afianzarse en caracteres latinos.¹⁵

El proceso específico mediante el cual el *Popol Vuh* se convirtió en impreso moderno se cuenta en el siguiente apartado. Esta trayectoria reconstruye el horizonte del último tercio del siglo XIX y el primero del XX, en el que Rivera se acercó a la obra para transformarla en una escritura en imágenes de su propia mitología. Se valió del esquema temporal clásico del mito, el tiempo intrascendente de los dioses, el tiempo de la creación que marca el fin del tiempo de los dioses y el tiempo humano, y apeló también a la facultad conservadora de este otro tiempo para naturalizar un cierto futuro, agrarista en su caso. Pero su orden mítico es innovador porque el mito no insta un orden futuro.

¹⁴ Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010.

¹⁵ Hay referencias de casos como el *Popol Vuh*. Por ejemplo, el franciscano Diego López denunciaba a finales del siglo XV que los mayas: “Tenían fábulas muy perjudiciales de la creación del mundo, y algunos (después que supieron) las hizieron escribir, y guardaban, aun ya Christianos bautizados, y las leían en sus juntas. El doctor Aguilar refiere en su *Informe* que tuvo un cartapacio de éstos, que quitó a un Maestro de Capilla, llamado por sobrenombre Cuytún, del pueblo Zucop, el cual se le huyó y nunca lo pudo haber, para saber el origen de este su Génesis”, Diego López de Cogolludo, *Historia de Yucatán*, Mérida, Imprenta de Manuel Aldana Rivas, 1868 [Madrid, 1688], p. 192. Este libro tuvo varias reediciones en el siglo XIX.

La mitología de Rivera no termina estableciendo un orden de futuro sino destruyendo al pasado en pro de un futuro todavía más lejano. La adoración de los dioses y la sumisión a ellos no es el fundamento de su tiempo mítico sino el fundamento de su sistema de sanciones. Rivera desaprueba la sumisión y la utiliza como justificación de un final apocalíptico en el mundo mítico prehispánico. En el tránsito entre el tiempo divino y el humano, los atributos del hombre no son disminuidos, sino que crecen en la medida de que conquista a la naturaleza y posee la tierra. De este modo, la mitología de Diego Rivera que moderniza políticamente al indígena implica dislocarlo totalmente de la lógica del tiempo de su tradición religiosa.¹⁶

2. El libro

El relato alfabético del *Popol Vuh* se redactó en quiché fonético alrededor de 1554 por nobles indígenas que aprendieron a escribir en caracteres latinos.¹⁷ Este texto estabilizó la mitología registrada y transmitida oralmente pero si seguimos la línea de ideas expuestas, sostuvo a la vez sus conexiones con la memoria de la escritura de imágenes cuyo soporte en códices se había perdido y con los ritos e historias indígenas que llegaron al siglo xx. Sanciona el inicio del manuscrito: “Y aquí traeremos la manifestación, la publicación y la narración de lo que estaba oculto”, escrito “ya dentro de la ley de Dios, en el cristianismo; lo sacaremos a la luz porque ya no se ve el *Popo Vuh*, así llamado”.¹⁸

El impacto de esta manifestación pública se percibiría mucho después, ya que el texto permaneció oculto casi dos siglos a partir de su escritura. En el primer tercio del siglo xviii el dominico fray Francisco Ximénez lo redescubrió y sobre su

¹⁶ López Austin resalta la importancia de defender esta postura de continuidad entre la religión mesoamericana y lo que llama la tradición religiosa mesoamericana, en la que participa lo prehispánico y lo colonial, frente a la visión que difundió Franz Boas, desde 1912 “según la cual la mayor parte de la narrativa folklórica hispanoamericana y mucha de la de los negros norteamericanos derivaba de las fuentes españolas.” López Austin, *Los mitos del tlacuache*, op. cit., p. 32.

¹⁷ Andrés Recinos, autor de una de las traducciones más importantes del *Popol Vuh* del siglo xx, establece que el manuscrito se terminó de escribir después de 1554, pues su historia cierra con don Christóval, sucesor de Pedro Robles, quien gobernó en tiempos de los castellanos. Andrés Recinos, “Introducción”, *Popol Vuh*, op. cit., p. 107.

¹⁸ *Popol Vuh*, op. cit., p. 168.

transcripción, traducción y edición se formó la primera versión en castellano del *Popol Vuh*.¹⁹ Al perderse el manuscrito original en quiché, ésta se convirtió en la fuente más importante del mito, que cada vez más se concebía como un cuerpo textual. Esta segunda versión manuscrita, casi se escurre de las manos entre sus propios extravíos, redescubrimientos y traslados continentales.²⁰

El manuscrito quiché del *Popol Vuh* y su versión castellana formó un solo tomo con el *Arte de las tres lenguas cacchiquel, quiché y tzutuhil*, un confesionario y un catecismo de indios autoría de Ximénez.²¹ Esta presencia del fraile y su horizonte religioso en la formación del texto no es sencillamente un signo de adulteración del original prehispánico pues también representa el quiebre y el tránsito entre los órdenes del tiempo mesoamericano y colonial que atravesó la tradición gráfica y la tradición oral mesoamericana. Una articulación ya presente desde que los escritores indígenas bilingües y conversos crearon un cuerpo textual a partir de una tradición oral ausente en diálogo con una escritura de imágenes perdida.

El manuscrito vuelve a articularse al entrar al régimen de los impresos y la etnología del siglo XIX, el horizonte de Rivera. Doy un seguimiento sistemático a la constitución de las versiones impresas más importantes del *Popol Vuh* (tablas 1 y

¹⁹ Según Adrián Chávez, quien publica en 1979 la segunda gran edición en español del *Popol Vuh*, el problema más importante del dominico fue el carecer de una máquina con caracteres suficientes para poder expresar alfabéticamente los sonidos del quiché. En la ausencia de estos caracteres, no pudo escribir completamente las palabras del manuscrito. Fernando Nava, "Nota introductoria", en *Pop Wuj*, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁰ La versión más antigua de la copia corregida de Ximénez se encuentra hoy en la biblioteca Newberry, en Chicago. Según se informa en la introducción a la versión en línea que ha dispuesto la biblioteca, su copia se transcribió a mano en Guatemala entre 1700 y 1715. Esta copia salió de Guatemala después de 1853 y terminó en Francia en la colección de Charles Brasseur, el editor y traductor de la versión del *Popol Vuh* más importante del siglo XIX. Cuando su colección se vendió en 1871, la copia del manuscrito de Ximénez fue comprado por Alphonse Pinart. Su colección se vendió a su vez en 1883, cuando Edward E. Ayer compró el manuscrito y lo trasladó a Chicago. En 1912, Ayer lo donó a la biblioteca Newberry, donde permanece desde entonces, consultada en junio de 2014, desde <http://bit.ly/1lIXPlx>.

²¹ Michael Dürr, "El *Popol Vuh*, la obra de Francisco Ximénez y el Título de Totonicapán: aspectos comparativos de grafías y gramáticas", en *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus: Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60 Geburtstag*, Domus Editoria Europaea, Frankfurt, 1994, p. 1, consultada en junio de 2014 desde <http://bit.ly/1kvjGH5>. Para más información sobre esta edición Fernando Nava remite a Carmelo Sáenz de Santamaría, "Los Escolios a las Historias del Origen de los Indios. Comentario al Popol Wuh de fray Francisco Ximénez", en *Estudios sobre política indigenista española en América*, t. II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976, pp. 47-69. El estudio introductorio de Adrián Recinos completa el panorama sobre el dominico, Andrés Recinos, "Introducción", *op. cit.*, pp. 100-135.

2) para reconocer otro tipo de autores asociados a las expediciones científicas de las potencias coloniales y la formación disciplinar de la filología, la gramática y la geografía. Destaca entre éstas la edición del abate y etnólogo Charles Brasseur al francés, publicada en 1861 en París, pues como se observará dominó el mercado el resto del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX y porque, llegado su tiempo, Diego Rivera leyó esta versión en francés. Si bien leerá también la versión en inglés de John Weatherwax.

Brasseur llegó a Guatemala en 1855, para administrar el curato de Rabinal que le ofreció el arzobispo. Ahí aprendió quiché y cachiquel y se ocupó de la traducción del libro sagrado. Se convirtió en un especialista y sus publicaciones tuvieron difusión amplia. *Histoire des Nations Civilisées du Mexique et de l'Amérique Centrale*, durant les siècles antérieurs à Christophe Colombe (1857) y, como editor, *Grammaire de la langue Quiché* (1862), *Manuscrit Troano. Etude sur le système graphique et la langue des Mayas* (1869) y *Bibliothèque Mexico-Guatémaliennne* (1871). Además de los estudios filológicos y la formación de un cuerpo de fuentes indígenas que el mismo extrajo de Guatemala para alimentar las bibliotecas europeas, se vinculó a la exploración arqueológica: *Recherches sur les ruines de Palenque et sur les origines de la civilisation du Mexique* (1866).

Los viajes científicos se multiplicaron en el siglo XVIII, pero el siglo XIX es sin dudas el siglo de las exploraciones y los viajes colonialistas que, a diferencia de la primera tradición exploratoria desarrollada por marinos, comerciantes, soldados, misioneros y dibujantes, adquieren sentido –considerando el ejemplo de Brasseur– en una red impresa de relatos de viaje, estudios naturalistas, novelas, tratados arqueológicos y diccionarios, además de ilustraciones y fotografías (después de 1839) que permitieron la primera configuración de la etnología en el siglo XIX alrededor del “viaje” a otros espacios y otros tiempos.²² Como veremos en la tabla siguiente (tabla 1), en este proceso, las fuentes se rodearon de otras fuentes y de

²² La sociedad etnológica se funda en 1836, La Escuela de antropología en 1876, el Museo de etnografía de Trocadero en 1878. Sylvaine Venayre, *Panorama du Voyage, 1780-1920. Mots figures, pratiques*, Paris, Les belles lettres, 2012. Stéphanie Sauget, “Les approches techniques et architecturales du voyage”, en *Les Sociétés & Représentations. Le siècle du voyage*, núm. 21, abril 2006, Paris, ISOR / CREDHESS, pp 147-157.

los espacios arqueológicos que se irán constituyendo a lo largo del siglo XIX, entrando en un mercado cosmopolita.

En esta sucesión de esfuerzos científicos el primer *Popol Vuh*, asentado en escritura latina por la aristocracia quiché alfabetizada y cristianizada, se pudo diferenciar del tomo de Ximénez, que integraba el texto quiché con su traducción corregida al castellano, su diccionario y su catecismo en quiché, que se llamaría *Manuscrito de Chichicastenango*. La separación de estos dos textos implicó que la sustitución del instrumento de conocimiento y cristianización del indígena infiel, tal como lo concibió Ximénez y en parte Brasseur, por la del manuscrito quiché como una fuente indígena interpretada por la etnología.

Tabla 1. El *Popol Vuh* como libro moderno

| Año, título, lugar e idioma de publicación | Traductor y breve semblanza | Descripción de la obra |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| *1847 <i>Empiezan las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala</i> Austria Español | Edición del impresor vienés Karl Ritter von Scherzer (1821-1903). Scherzer participó en expediciones de exploración científica en América del norte, el Caribe y el este asiático. Como reconocimiento a sus memorias de viaje, es ordenado caballero en 1866. | Karl Scherzer publicó únicamente la parte en español de la edición bilingüe y manuscrita que Francisco Ximénez (1666-c.1729) formó en 1703. Scherzer accedió a la obra de Ximénez en su viaje a Centroamérica en 1853 y 1854. |
| *1861 <i>Le Livre Sacre et les Mythes de L'Antiquité Américaine avec les livres héroïques et historiques des quichés</i> Francia Quiché y francés | Charles Brasseur de Bourbourg (1814-1874), abate francés, filólogo y pionero de la etnología mesoamericana. | La edición reunió el texto en quiché transcrito por Ximénez y la primera versión en francés traducida por Brasseur. Quien agregó notas filológicas e históricas sobre la mitología quiché. |
| *1905 El más antiguo y el más notable de los monumentos literarios americanos Guatemala Español | Juan Gavarrete | ¿Traducción al español de la versión en francés de Brasseur? Con estudio preliminar. |
| *1908 <i>The Popol Vuh</i> <i>The Mythic and Heroic Sagas of the Kichés of Central America</i> | Lewis Spence (1874-1955) escritor y periodista escocés. Después de estudiar las mitologías de México y Perú, se dedicó a las de origen celta, | Spence tradujo al inglés a partir del texto en francés de Brasseur. La difusión de esta versión parece escasa pues en 1931, John Weatherwax |

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Gran Bretaña Inglés | babilonio y egipcio. Interesado también en la Atlántida. | sostenía que la suya era la primera edición en inglés. |
| ***1913 <i>Das Popol Wuh. Die mythische Geschichte des Kiche-Volks von Guatemala nach dem Originaltexte</i> Alemania Alemán | Noah Elieser Pohoriles | Traducida al alemán a partir del texto en francés de Brasseur. Reeditada en 2011. En este mismo año Eduard Seler publica “Der Bedeutungswandel in den Mythen des <i>Popol Vuh</i> . Eine Kritik” |
| ***1925 Les dieux, les héros et les homes de l’ancien Guatemala d’après la Livre du Conseil Francia Francés | *Georges Raynaud | A partir de la traducción de Brasseur. |
| ***1927 <i>Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua o Libro del Consejo. Popol Vuh de los indios quichés</i> Guatemala Español | *Miguel Ángel Asturias (1899-1974) destacado escritor guatemalteco, periodista y estudioso de la antropología y los mitos prehispánicos. José María González Mendoza. (1893-1967) escritor español, especialista de la literatura prehispánica y diplomático. | *Traducción al español de la versión en francés de Raynaud. Esta versión de la obra conoce varias reimpresiones en Latinoamérica. En México, la primera de éstas, se publicó en la UNAM en 1939. Después vendrán otras: 1980, 1993, 1998, 2010. |
| *1927 <i>Manuscrito de Chichicastenango: Popol Buj</i> Guatemala Quiché y español | Antonio Villacorta Flavio Rodas Integrantes de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. | Incluye estudio sobre los quichés, texto indígena fonetizado y traducido al castellano, notas etimológicas y grabados de sitios y objetos relacionados. Con ilustraciones de Carlos A. Villacorta La edición mexicana de 1944 de esta versión tuvo mayor impacto. |

Fuente: Investigación de la autora (*), Lucretia Hoover Giese, “A Collaboration: Diego Rivera, John Weatherwax, and the Popol Vuh”, *Archives of American Art Journal*, Vol. 39, No. 3/4 (1999), pp. 2-10 (**), Fernando Nava “Nota introductoria”, *Pop Wuj*, versión de Adrián I. Chávez, México, CIESAS / INAH / CONACULTA / Fundación Diego Rivera, 2008, pp-17-36 (***).²³

Su complejidad y belleza consolidó al *Popol Vuh* como una de las fuentes mesoamericanas más completas en esta red de exploraciones físicas o literarias a tierras y tiempos remotos entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Su ingreso a la racionalidad científica y laica no estuvo desprovisto de

²³ Hay dos versiones del *Popol Vuh* en ruso de 1910 y 1959 respectivamente.

nuevas contradicciones pero una vez formado un cuerpo textual autónomo que podía distribuirse velozmente, las comunicaciones en español, francés, alemán e inglés se multiplicaron en los códigos especializados de la filología, la historia, la etnografía y la literatura.²⁴ El quiebre tecnológico alrededor de los textos se completó con el de la reproducción y circulación fotomecánica de códices que cobró su auge en la misma época. Distribuyéndose así narraciones escritas y visuales.²⁵

Los horizontes intelectuales y científicos del positivismo y el evolucionismo transmutaron las ruinas de las edificaciones precolombinas del “salvaje vencido” en un objeto de estudio y una pieza de museo. Promovieron la creación de técnicas e instituciones de investigación y exposición del pasado, como las universidades, las bibliotecas, los museos y las galerías. En estas instituciones, las lógicas científicas de estudio se unieron con las técnicas de puesta en escena del pasado, promoviendo nuevas reflexiones y relaciones sensibles entre los públicos y los objetos.²⁶ Un tránsito en el que las potencias coloniales, europeas primero y americanas después, hicieron de la acumulación, conservación, administración y puesta en escena de pasados majestuosos y exóticos otro de los tableros de juego de su fuerza.²⁷

²⁴ La llegada de la escritura impresa, según Alfonso Mendiola, fomenta una comunicación racional pues disloca los enunciados del principio de autoridad retórico y dota a la palabra de un espacio autónomo y cosmopolita que es susceptible de disección y crítica, ya no sólo de repetición y memorización. Así, un cambio tecnológico y comunicativo se deriva de un cambio social pero a su vez coadyuva a producir cambio social mediante la actualización de las posibilidades cognitivas. Alfonso Mendiola, “Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa”, *Historia y grafía*, núm. 18, 2002, México, Universidad Iberoamericana, pp. 11-38. Conviene debatir este planteamiento con la arqueología de la ciencia desarrollada en Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 2010 (París, 1966) y la idea de Habermas de la acción comunicativa como mediación de visibilidad / existencia de las inmateriales conciencia o sociedad Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1999 [Frankfurt, 1981].

²⁵ Federico Navarrete Linares, “Medio siglo de explorar el universo de las fuentes nahuas: entre la historia, la literatura y el nacionalismo”, *Estudios de cultura náhuatl*, vol. XXVII, 1997, México, UNAM, pp. 155-179.

²⁶ Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994. Thomas E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Nerea, 1989.

²⁷ Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-Colonial World: Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1993.

Como se muestra en la tabla siguiente (tabla 2), la historia del bautizado código Rivera es el gozne entre estos dos momentos, cuando un reducido pero influyente público pudo acceder a las narraciones mesoamericanas, las imágenes de los códices archivados y las colecciones arqueológicas para producir interpretaciones sofisticadas y asociadas cada vez más a reglas de disciplinas académicas que a reglas de construcción de mitos nacionales. En esta línea temporal de versiones impresas del *Popol Vuh*, las tres ediciones ilustradas del código, de 1931, 1971 (y su reimpresión de 1984) y 2008, marcadas en gris en la tabla siguiente, son veteranas equilibristas. Agregamos algunas otras que permiten observar cómo el texto se va distanciando de las imágenes.

Tabla 2 Algunas ediciones del libro *Popol Vuh* y las ilustraciones de Diego Rivera

| Año, título, lugar e idioma de publicación | Traductor y breve semblanza | Descripción de la obra |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| **1931 <i>Seven Times the color of fire: The Ancient American Mythology of the Popol Vuh</i> Estados Unidos Inglés | John Weatherwax (1900-1984) escritor y traductor estadounidense. Se dedica a la investigación antropológica y a la narración de ficciones. Clara Weatherwax, traductora, hermana de John. | La traducción se concluye pero no se publica. Diego Rivera entregó sólo 3 dibujos y 2 acuarelas a Weatherwax. |
| *1944 <i>Popol Vuh: das heilige Buch der Quiché-Indianer von Guatemala</i> Berlín, Alemania Alemán | Leonhard Schultze (1872-1955) filólogo, etnólogo y geógrafo. Hizo trabajo de campo en Sudáfrica, Nueva Guinea, Macedonia, México y Guatemala. Figura clave de la formación de una tradición americanista alemana. | Esta versión en alemán retoma el texto en quiché y añade una gramática y un diccionario de la lengua quiché. Schultze tradujo también textos nahuas de varios libros de Fray Bernardino de Sahagún; así como de los <i>Antiguos Cantares Mexicanos</i> . |
| *1947 <i>Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché</i> México, México Español | Adrián Recinos (1886-1962) guatemalteco historiador y estudioso de la lengua quiché. Diplomático. Integrante de la sociedad de Geografía de Guatemala. | Reúne la transcripción quiché de Ximénez y una nueva traducción suya al español a partir del texto quiché. Recinos consultó también la traducción al francés de Brasseur y las traducciones de Spence, Pohoriles y Raynaud. Se ha reimpresso en 1953, 1960, 1984 y 2012. |
| *1950 | Delia Goetz y Sylvanus G. Morley y publicada en Norman, Oklahoma, en 1950. | Traducida al inglés a partir de la versión de Recinos. |

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>***1955 <i>El Popol Wuj</i> Quetzaltenango, Guatemala</p> | <p>Patricio Xec, hablante nativo de quiché y Dora M. de Burgess</p> | <p>Editada por El Noticiero Evangélico. Aparentemente poco conocida.</p> |
| <p>*1961 <i>Popol Vuh Kyoyaku</i> Tokio, Japón Japonés</p> | <p>Eikichi Hayashiya (1919) embajador japonés en países de habla castellana.</p> | <p>Hayashiya traduce al japonés la versión en español de Andrés Recinos. Publicó sólo las 17 acuarelas de la colección de Marte R. Gómez. Reimpresa en 1984.</p> |
| <p>***1971 <i>The Book of Counsel. The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala</i> *Nueva Orleans, Estados Unidos Inglés</p> | <p>*Munro Edmonson (1924- 2002) lingüista y antropólogo estadounidense.</p> | <p>***Primera traducción directa del quiché al inglés.</p> |
| <p>***1979 <i>Pop Wuj</i> México Quiché y español</p> | <p>Adrián Chávez (1904-1987) guatemalteco. Hablante del quiché. Estudia el <i>Popol Vuh</i> por casi 50 años.</p> | <p>Texto escrito a 4 columnas. En la primera Chávez transcribe la copia quiché de Ximénez, respetando tachones y enmendaduras, en la segunda esta versión se reescribe en quiché con un alfabeto complementario propuesto por Chávez, en la tercera esta copia se traduce al español palabra por palabra. En la cuarta se ofrece la traducción idiomática.</p> |
| <p>*1999 Popol Wuj. Versión poética K'iché Quetzaltenango Quiché y español</p> | <p>Luis Enrique Sam Colop</p> | <p>Nueva edición en 2008.</p> |
| <p>*2008 <i>Pop Wuj</i> Ciudad de México, México.</p> | <p>Adrián Chávez (<i>supra</i>)</p> | <p>Es la primera edición en español que reúne las acuarelas de Diego Rivera y el texto del Popol Vuh . En este caso en su versión de Inés Chávez aunque sólo reproduce las columnas en quiché y traducción al español idiomático. (<i>supra</i>).</p> |

Fuente: Investigación de la autora (*). Andrés Recinos, pp. 341-368. (▲) Lucretia Hoover Giese, "A Collaboration: Diego Rivera, John Weatherwax, and the Popol Vuh", *Archives of American Art Journal*, Vol. 39, No. 3/4 (1999), pp. 2-10 (**) y Fernando Nava "Nota introductoria", *Pop Wuj*, versión de Adrián I. Chávez, México, CIESAS / INAH / CONACULTA / Fundación Diego Rivera, 2008, pp-17-36 (***).

La valoración escrita de Anita Brenner al respecto de la coyuntura de quiebre / unión que representan las imágenes riverianas no tiene desperdicio. México, paisaje y templo enterrado, está definido por una esencial “necesidad de vivir creando y otorgar al mundo físico un rango espiritual, así como un sentido de la proporción”. Esta tendencia se materializa en el arte moderno pero también en el prehispánico, específicamente en los “trazos suaves” de la herencia maya de “ciencia, religión, arte, gustos y refinamiento”, herencia devorada por la selva. Siguiendo el continente arquitectónico-místico de la pirámide y el paisaje como continuos mexicanos, la revolución ha puesto al campesino y al obrero como “piedra fundamental” y “medida de los valores nacionales”. Por estas razones, nada más apto que el maestro-artista-obrero Diego Rivera, que “está encuadrado” “en la Escuela del Sindicato” y dada su “habilidad arquitectónica” y “genio organizativo” puede reconstruir el templo y desbrozar el paisaje, de modo que se reestablezca la continuidad del genio mexicano.²⁸

El traductor de la versión estadounidense de 1931, el escritor John Weatherwax, fue puesto en contacto con Rivera por Sergei Eisenstein en noviembre de 1930 para que, como su representante a distancia, solicitara a Rivera su ayuda para resolver un problema con su rodaje en Veracruz, cuyo gobernador era amigo de Rivera.²⁹ En aquella época, Weatherwax se confesaba entusiasmado con los clásicos relatos de viaje de John Lloyd Stephens, un viejo diccionario fonético y otros documentos sobre los mayas disponibles en la biblioteca Hubert Howe Bancroft en la Universidad de Berkeley. Leía asiduamente a Herbert Spinden.³⁰ Entre 1921 y 1923, Weatherwax había estudiado mitos y

²⁸ Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983 [Nueva York, 1929], pp. 50, 209, 323-324.

²⁹ Como es la costumbre estadounidense, en algunos documentos a John se le llama Jack, pero se trata de la misma persona.

³⁰ “Carta de John Weatherwax a Selma Hechtlinger”, California, 31 de agosto de 1973, caja 1, folder 3, foja 11, en John Weatherwax papers relating to Frida Kahlo and Diego Rivera, 1928-1988, bulk 1931-1933, AAA. La consulta de estos archivos fue posible porque una parte de los archivos de John Weatherwax están en internet, <http://bit.ly/1Bxju3g>. En adelante traducciones de la autora. Weatherwax se refiere al clásico de Stephens *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841). La obra de Herbert Spinden es vasta y es un buen indicador del estado de la cuestión maya en la época: Herbert Spinden, *A study of Maya Art. Its Subject Matter & Historical Development* (1913), *Maya Inscriptions Dealing With Venus and the Moon* (1928), *Ancient Civilizations of Mexico and Central America* (1928). En 1930 Spinden participó redactando la

literatura en la universidad de Harvard, y ya había publicado un compendio de relatos de los indios nativos de California y otro con cuentos aztecas. Cuando encontró a Rivera en San Francisco, ya trabajaba junto con su hermana Clara y su cuñado en la traducción del *Popol Vuh*. Weatherwax acredita su labor asociándola con la ardua disciplina y el trabajo comparativo de las versiones en europeas del mito: “nosotros tres, pasamos mucho tiempo en la investigación, traducción y comparación con las versiones española, alemana y francesa hasta conseguir la versión en inglés.”³¹

Mientras Diego Rivera se dedicaba a los murales “Alegoría de California” o “Las riquezas de California” en la Bolsa de Valores de San Francisco, Weatherwax le leía su texto en alguno de sus descansos, con frecuencia de madrugada. Rivera comenzó con los trazos y en diciembre de 1930 hizo su primer contrato con el escritor por 6 dibujos a todo color y 20 dibujos en blanco y negro para usarse como encabezados a cambio de 660 dólares pagaderos al recibirse el total de las piezas. Para el 31 de abril de 1931 había entregado 3 piezas, dos en tinta negra y una acuarela a color, y actualizó el contrato con Weatherwax estipulando que entregaría ya no 26 sino 24 piezas a cambio de mil dólares, acordando entregar las piezas restantes el 1 de mayo. En mayo Rivera entregó 2 acuarelas más. Pidió otro aumento de 500 dólares y actualizó la fecha de entrega a junio 20. Cumplida la fecha, pidió 5 días de extensión, después una semana más.³²

En medio de estas negociaciones, Weatherwax se avocó a vender su proyecto con vehemencia de publicista letrado: “contraparte indígena americana a las mitologías griega y nórdica” y sin embargo “completamente desconocida por las masas de lectores anglófonos” a pesar de ser “la biblia de los maya-quiché “y –en la opinión de un americanista como Lewis Spence– el libro más antiguo del

introducción de la exposición “Indian Tribal Arts” que presentó piezas de colecciones privadas y del American Museum of Natural History, el Peabody Museum y la Universidad de Arizona. Entre los estudiosos que pudieron influenciar la lectura de Weatherwax y la de Rivera queda pendiente valorar también a Edward Herbert Thompson y Sylvanus Morley.

³¹ “Carta de John Weatherwax a J. Jefferson Jones”, California, 8 de agosto de 1931, caja 1, folder 1, foja 1, AAA.

³² *Ibidem*.

Nuevo Mundo.”³³ Con las 5 piezas que Rivera le entregó, el 3 de julio de 1931 Weatherwax formalizó su primer acuerdo de publicación con Lippincot, la editorial de Philadelphia que ese año había publicado *Mexican Maze* de Carleton Beals, también ilustrado por Rivera. En el contrato se confirma que Rivera entregará 24 acuarelas. Se esperaba que el libro se distribuyera en Estados Unidos y Canadá. La tardanza de Rivera aunada a la profundización de la crisis económica de 1929 arruinaron definitivamente este trato.

Desde octubre de 1932, Weatherwax intentó venderle su idea a Harvard University Press.³⁴ Acompañó su expediente con las adulaciones a la obra de Rivera de Haley Savery, curador de la Universidad de Washington, y de otras recomendaciones de arqueólogos y mayistas. Su manuscrito y 5 ilustraciones fueron puestas a consideración de la junta de editores de Harvard en marzo de 1933.³⁵ No hay registro de la respuesta negativa. El escritor siguió insistiendo con Rivera para que terminara el proyecto en los años siguientes, hasta que en 1937, rompe relaciones “cuando la voluntad de Rivera de recibir a Trotsky en su casa me puso en contra del artista”.³⁶

En las dos décadas siguientes, la historia del presunto códice se separó de esta primera faceta de ilustración de un libro de lujo sobre el mito quiché. Pero conservará una supuesta propiedad didáctica y a la vez reconstitutiva del pasado indígena, consignada por Weatherwax y otros después, a la luz del prestigio del artista que abonaba valor al mito. El conjunto de texto e ilustraciones “establecieron la dignidad y el carácter de la civilización indígena precortesiana de la cual descende el factor indígena del México actual.” Podrían comercializarse “en México como en Nueva York, Londres, Moscú o Pekín.”³⁷ Al final se publicaron en Tokio en 1961 a través de Eikichi Hayachiya.

La edición japonesa de este diplomático y hombre de letras se vale del texto

³³ “Carta de John Weatherwax a J. Jefferson Jones”, California, 8 de agosto de 1931, caja 1, folder 1, foja 1, AAA.

³⁴ “Carta de John Weatherwax a Carl Gould”, Washington, 5 de octubre de 1932, caja 1, folder 1, foja 10, AAA.

³⁵ “Carta de Winthrop H. Wade a John Weatherwax”, Boston, marzo 4 de 1933, caja 1, folder 1, foja 14, AAA.

³⁶ “Carta de John Weatherwax a Selma Hechtlinger”, *op. cit.*, p. 2.

³⁷ *Op. cit.*, p. 3.

elaborado en 1947 por Adrián Recinos, la gran versión entre la de Brasseur y Chávez. Recinos era un diplomático y miembro de la élite cultural criolla guatemalteca que regresó al texto quiché, y a las versiones europeas en el contexto de la legitimación cultural, y colonialista, de los estados nacionales latinoamericanos (tabla 2). Por su parte, Eikichi Hayashiya venía de la también selecta representación diplomática japonesa. Su carrera se construyó en el mundo iberoamericano, después de hacer estudios en la Universidad de Salamanca. Entre 1944 y 1959 fue agregado cultural de la Embajada japonesa en México, Centroamérica y España. Comenzó su tarea de traductor en 1956, cuando junto con Octavio Paz, tradujo el clásico japonés *Oku-no Hosomichi* al español. Fue consejero y después Ministro de la embajada de México entre 1968 y 1978, Embajador y Ministro Plenipotenciario de Bolivia (1978-1981) y después de España (1981-1984). Recibió, como Recinos, medallas y condecoraciones de sociedades científicas y universidades de Latinoamérica.

Hasta este momento no he encontrado ninguna información específica al respecto de su traducción del *Popol Vuh*, ni siquiera en la introducción de su tomo. Es posible que el contacto entre Rivera y Hayashiya se haya dado entre 1951 y 1955, cuando Hayashiya es el agregado de la embajada japonesa en México, Centroamérica y la República Dominicana. O posiblemente, todo este trato lo haya emprendido Marte R. Gómez a la muerte de Rivera en 1957, de cuya colección provinieron las 17 acuarelas publicadas por Hayashiya. Quien continuará a partir de esta experiencia con una sustanciosa carrera de traductor de clásicos prehispánicos y coloniales. Después del *Popol Vuh* publica sus versiones de las *Cartas de Colón* (1965) y el *Diario del Primer Viaje de Colón* (1977) la *Relación de las Cosas de Yucatán* (1982).

El esfuerzo de vinculación cultural bilateral tuvo un eco particular en el esfuerzo de restablecimiento de relaciones entre Japón y México durante la posguerra. La producción de un colorido tesoro exótico, que reunía al mito con la obra de arte a todo color fue, además de instrumento de difusión del mito, muestra de buena fe y cordialidad en un poco amigable contexto. Habrá que profundizar en las otras vías que permitieron superar los campos de concentración, la

confiscación de bienes y capitales y la deportación de japoneses en México entre 1941-1945, durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho. Periodo de conflicto en el que, como hemos señalado, Hayashiya se fincó justamente en el frente diplomático.³⁸

La tercera historia editorial de un códice Rivera nos lleva hasta 2008 cuando para festejar el 35 aniversario de la fundación del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) se ensamblaron 20 acuarelas (17 de la colección de Marte Gómez, y las 3 acuarelas que recibió John Weatherwax) con el sólido texto que 1979 publicó el lingüista guatemalteco Adrián Chávez. De su versión a cuatro columnas (ver tabla 2) la edición del CIESAS se quedó con dos: la nueva versión al quiché de Chávez y su traducción idiomática al castellano. El cuerpo de ilustraciones de Marte R. Gómez, sin el texto, ya había sido publicado en México en 2001 por el Museo Dolores Olmedo.

A pesar de esta creciente sofisticación, este códice se agarró de la cuerda con todos los dientes. Lo que sigue es un contraste de percepciones institucionales. Partamos de que el disonante ensamblaje del texto quiché reconstruido laboriosamente por Chávez con la obra del “orgullosamente mexicano, pintor Diego Rivera” parece tener una facultad armónica que provoca en “el lector una placentera sensación de comunión con nuestros antepasados”.³⁹ En la segunda percepción, porque las imágenes encantan “muestran” el otro mundo “con mano maestra que recrea vida” y Rivera “cual si fuera un *ah dz'ib*, pintor y escribano maya” pinta “el testimonio de su emoción y pensamiento ante el mundo indígena y en estrecha comunión con el libro sagrado”.⁴⁰ Un erudito y crítico recorrido sobre la evolución estilística de Rivera entre la academia, la vanguardia y el arte popular, también sucumbe al encanto riveriano y concluye que

³⁸ Francis Peddie, “Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México y la Segunda Guerra Mundial”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, no. 32, julio-diciembre de 2006. Se puede hablar a este respecto de una política americana anti-japonesa que se puso en práctica, en distintos grados, desde Canadá hasta Brasil.

³⁹ Juan Carlos Romero Hicks, “Palabras preliminares”, *Popol Wuj*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Miguel León Portilla, “Los mensajes del portentoso Popol Vuh”, en *Crónicas*, no. 13, UNAM, 2008, p. 167.

“al escoger ilustrar el Popol Vuh se propuso y logró pintar el último códice mexicano”.⁴¹

Después del primer esfuerzo de 1999 de Lucretia Hoover por organizar el “códice”, que seguiremos citando, hay que destacar un primer trabajo detallado muy reciente, de Rodrigo Ruíz. Este último ironiza la relación de semejanza entre el códice Rivera y los códices imaginándolo como un pastiche prehispánico y moderno “idealización romántica del estilo mesoamericano pero sin volverse una completa y directa imitación”, más bien un soporte de “recreación histórica de un mito perdido-recuperado en el tiempo-espacio.”⁴² Continúo esta línea crítica.

3. La pieza de museo

Pero el códice Rivera además de la comprobada función de seducción-mímesis que ha ejercido, ha funcionado también como un código binario compatible con las plataformas del libro impreso y el museo, una dualidad que en lugar de anular el aura de pieza original, la refuerza con las resonancias de la reproducción impresa “masiva”.⁴³ Su unidad se repartió y el lote más grande se encuentra en Guanajuato, la ciudad natal del artista que hospeda el museo de origen del artista fundado a partir de la colección de Marte R. Gómez, que hizo su fortuna sobre todo como funcionario agrarista en México. La primera noticia de propiedad del coleccionista de estas acuarelas es de 1949. Es probable que se hayan comprado poco antes para armar la retrospectiva en Bellas Artes “Diego Rivera, 50 años de su labor artística”.⁴⁴

⁴¹ Ida Rodríguez Prampolini, “Diego Rivera ilustrador de la Historia Patria”, en *Crónicas*, *op. cit.*, p. 185.

⁴² Rodrigo Ruíz, “Un laberinto Maya: Diego Rivera y las ilustraciones del Popol Vuh”, Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2013, p. 108.

⁴³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2006 [1936]. La presencia de las ilustraciones en internet participa de este ensanchamiento.

⁴⁴ *Exposición nacional Diego Rivera, 50 años de su labor artística*, Museo Nacional de Artes Plásticas / Departamento de Artes Plásticas-INBA, México, agosto-diciembre de 1949. Además de este catálogo, hay dos indicios de que las acuarelas sí se expusieron. En las tapas del catálogo, un detalle de la acuarela *Los mensajeros de Xibalbá* se utilizó como ilustración de las tapas internas. Aquel año, Marte reporta el evento para Jaime Torres Bodet y menciona que “la gigantesca exposición” abarca “óleos, acuarelas, gouaches y dibujos”. En esta carta Marte no distingue cuáles piezas son suyas. “Carta a Jaime Torres Bodet, 21 de agosto de 1949”, *Vida política y contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, vol. 1, México, FCE, 1978, p. 312.

Las compraventas directas entre el ingeniero y el pintor habían iniciado en 1924, con *Las bañistas de Tehuantepec*, y se extendieron hasta la muerte de Rivera en 1957. El apoyo que le brindó el funcionario a lo largo de su carrera fue clave para la celebración de sus contratos murales más importantes en México en la Secretaría de Educación Pública y en el Palacio Nacional. Eventualmente, Marte se convertiría en el principal coleccionista de la obra de Rivera y como tal, promocionó la creación de una Gran Galería de Pintura o Museo Nacional de Pintura que reuniera a los paisajistas y a los muralistas en un mismo recinto, y que tuviera como “base” su colección de Rivera porque tiene “obras capitales de su primera época que hoy nadie puede reunir”.⁴⁵

La primera mención clara a las acuarelas del *Popol Vuh* como propiedad del ingeniero es de 1954. Paul Kantor, dueño de una galería en Los Ángeles, lo busca para ofrecerle una pieza de Rivera y en su respuesta, Marte Gómez menciona que él le podría vender “de 20 a 25 (no recuerdo exactamente) acuarelas”.⁴⁶ A pesar de que se ufana en la imprecisión, las acuarelas fueron consideradas un lote menor por el ingeniero, que volvió a mencionarlas hasta 1966 para sugerir que éstas y dos grupos más de ilustraciones de su colección deberían ser vendidas para que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se ayudara a financiar la compra de su colección entera. Aquí la cifra baja a 18 piezas:

No pondré ningún obstáculo a que se prepare con tiempo una exposición de mi colección, editándose antes libros que contengan su catálogo, y carpetas con sus obras importantes –las 18 acuarelas para el *Popol Vuh*, el Paricutín y la Reforma Agraria de Tamaulipas vistos por Diego Rivera–, y tengo la seguridad de que la venta de estas obras podrá ayudar a costear la adquisición de la colección.⁴⁷

En diciembre de 1966, durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), el INBA celebró un contrato de compra por 5 millones 20 mil pesos

⁴⁵ Marte R. Gómez, “Carta a Diego Rivera, 25 de enero de 1949”, *op. cit.*, v.1, p. 885. Gómez es un impulsor fundamental de un proyecto de Museo de Pintura Mexicana a lo largo de tres décadas, como consta en su correspondencia. Un Museo que defendió frente al proyecto de Museo del Paisaje Mexicano que excluía todo el trabajo de los muralistas.

⁴⁶ “Carta de Marte Gómez a Paul Kantor, 29 de abril de 1954”, *op. cit.*, v. 1, p. 1061. No es raro que no haya más detalles de la transacción pues en la selección de correspondencia publicada en 1978 sólo se detallan dos procesos de compra, uno delicado por tratarse de una falsificación y otro posterior a la muerte de Rivera, cuando la información pudo considerarse de mayor valor.

⁴⁷ “Carta a Agustín Salvat, 28 de marzo de 1966”, *op. cit.*, vol. 2, p. 626.

con Marte R. Gómez, que entonces era gerente de una trasnacional de bombas hidráulicas norteamericana. La institución recibió a cambio una sustanciosa colección de la obra de Diego Rivera integrada mayormente por dibujos de las décadas de 1930 y 1940 y óleos de la décadas de 1910 hechas por el pintor durante sus años de formación en Europa.⁴⁸ Al parecer el coleccionista donó el 50% de esta suma, cobrando sólo 2 760 000.⁴⁹ En el sexenio siguiente, siendo presidente Luis Echeverría (1970-1976), se realizaron las gestiones para la expropiación del inmueble que había sido la casa infantil del pintor, en su ciudad natal de Guanajuato. En 1973 en esta casa restaurada se constituyó el Museo Casa Diego Rivera que desde 1975 alberga la colección Marte R. Gómez.⁵⁰ Como el Museo Casa Diego Rivera apenas ha comprado una decena de obras posteriormente, su columna vertebral es esta primera colección.

En este mismo contexto, Jonh Weatherwax intentó vender sus 5 acuarelas. A finales de 1974, sabiendo que uno de los óleos de Rivera se subastó en California en 27, 500 dólares, se propone registrar el copyright de sus acuarelas. Quiso fijar el precio de *The ball game* en 10 mil dólares sin conseguirlo.⁵¹ Es claro que el tercer coleccionista, Jay Kislak aparece en la escena a través de la galería

⁴⁸ Según se sanciona en el contrato correspondiente el INBA recibió 17 óleos, 43 dibujos, 3 álbumes con 132 ilustraciones, 21 acuarelas, 11 litografías, dos carpetas con 57 dibujos, un pastel, una sangría, una jícara laqueada, un álbum con 19 fotografías y una reproducción de un autorretrato. María Elena Durán Payán y Ana María Rodríguez Pérez, *Marte R. Gómez y Diego Rivera: historia de una colección*, Guanajuato, Ediciones La Rana / Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2012, p. 86.

⁴⁹ "Carta a Enrique Sosa, 18 de abril de 1968", *op. cit.*, v. 1, p. 729. Enrique Sosa era el secretario del Secretario de Hacienda y Crédito Público y Marte le escribió para, considerando este gran descuento, se le condonara el pago de impuestos de 55 mil pesos por la venta.

⁵⁰ Estas obras fueron transferidas al museo de Guanajuato con la excepción del *Paisaje zapatista*, la obra más importante de la colección, que permaneció en la Ciudad de México y hoy forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte (MUNAL).

⁵¹ "Solicitud de registro de propiedad de John Weatherwax", California, 10 de diciembre de 1974, caja 1, folder 1, fojas 25 y 26, AAA. Esta información contradice, al menos parcialmente lo que reporta Lucrecia Hoover, quien asegura que Weatherwax registró los derechos de autor de las 5 acuarelas en su posesión desde 1960, a través de la Mary Louis Dunn Bryant Foundation. Hoover narra que Weatherwax procuró la venta de láminas en su poder con coleccionistas privados en Estados Unidos, Rusia y Guatemala y que en 1982, dos años antes de la muerte de Weatherwax, las cinco láminas fueron adquiridas por Raymond Chipault a través de una galería en San Francisco. No es claro si de San Francisco viajaron después a Nueva York, a la galería de Ann Martin, donde Hoover vio transparencias de dos piezas de estas cinco piezas en 1998. Siguiendo una narración muy ambigua, Hoover reporta que "se dice" que una de ellas llegó a través del artista. Lucretia Hoover, *op. cit.*, p. 3. Una factura de compra de 1987 de la Fundación Kislak señala que una pieza llamada House of Bats, que pudo renombrarse después como Human Sacrifice Before Tohil, se compró a John Dunbar, quien la compró a Diego Rivera.

de Mary Anne Martin, a quien compró entre 1987 y 1990 3 acuarelas. Dos que nunca estuvieron en manos de Weatherwax y no tienen asociación clara con la colección de Marte R. Gómez, que al ser actualmente propiedad de la Biblioteca del Congreso están fuera del mercado y *The Creation*, que estuvo en la colección de Weatherwax en un principio y Kislak compró a través de las galerías norteamericanas en la década de los años ochenta. A pesar de la falta de detalles, es claro que estas transacciones se realizaron en un mercado totalmente distinto al de Weatherwax y Gómez, y en condiciones muy favorables para los vendedores y el efecto de atracción de la mercancía.

Jay Kislak hizo su fortuna en Estados Unidos como agente de bienes raíces y posee hoy una colección de más de 4 mil “tesoros americanos”. Su colección dio saltos cuánticos a finales de la década de los noventa y principios de los dosmiles, y hoy está a disposición de la investigación. En 2004, después de adquirir la *Carta Marina* de 1507, el primer mapa que asocia la palabra América al continente americano, en una transacción directa con un príncipe alemán por cerca de 14 millones de dólares, Kislak dona a la Biblioteca del Congreso una parte de su colección, valuada en 150 millones de dólares. En ese lote de 3, 000 piezas sus 3 acuarelas son, literalmente, las últimas de la lista. En diciembre de 2007, la Biblioteca puso 50 piezas de este lote en una exhibición permanente en las sala de “Rare Books” de la biblioteca. El viaje ofrecido por *Exploring the Early Americas* frente al Capitolio de Washington D.C., une la historia política y científica de Estados Unidos con majestuosos vestigios materiales de los pasados prehispánicos, fuentes coloniales y alguna rareza de vanguardia de los vecinos sureños. Se describe así la exposición:

Una carta de 1528 de Bartolomé de las Casas [...] se encontraba junto a un manuscrito para religiosos del siglo XVI escrito en latín, español y dos idiomas indígenas, kekchí y quiché. La *Carta Marina* fue acompañada de un excepcional mapa azteca dibujado en papel amate. [...] una pequeña caja maya del siglo VI cubierta con jeroglíficos acompañaba a un vaso de mil años de antigüedad decorado al estilo de un manuscrito maya. Kislak también donó el diario de George Washington del año de 1762 y cartas importantes de Thomas Jefferson, James Monroe, y John Quincy Adams. Alrededor de la mezcla ecléctica hay trabajos de los naturalistas John James Audubon y Mark Catesby, así como dibujos del artista

Diego Rivera para una edición ilustrada del *Popol Vuh*: la colección más importante de mitos mayas que sobrevive hasta la fecha.⁵²

En este segundo esquema de exposición, desde la Northwest Gallery del edificio Thomas Jefferson de esta biblioteca, el fósil de vanguardia es la cereza del pastel de un paisaje de “tesoros” que “ofrece una renovada y expandida experiencia más allá de lo que ha sido posible en el pasado”. Incluso, advierten los de la biblioteca-galería, permite “entrever una manera diferente de ver –y de aprender de– los materiales expuestos, que aprovechan las nuevas ecologías y proveen al espectador una aventura mucho más interactiva en el conocimiento histórico”.⁵³

O quizás no. En la lógica del tiempo no todo cambia y plataformas como un libro ilustrado de lujo, un cuadro en un museo de artista, o una especie de diorama de una biblioteca producen complejas, consientes e inconscientes relaciones con el pasado. Repasemos ahora la mitología revolucionaria que rodea al fósil de vanguardia y algunos aspectos de la representación de Rivera del tiempo.

⁵² Ellen Firsching Brown, “Jay Kislak’s \$150 Million Gift”, *Fine Boks and Collections*, Enero-Febrero 2008, p. 38.

⁵³ *Library of Congress Information Bulletin*, vol. 67, núms. 1 y 2, enero-febrero 2008, p. 4.



1. Exhibición permanente *Exploring the Early Americas*, Biblioteca del Congreso, Washington D.C., foto de Michaela McNichol, 2008. Publicada en *Library of Congress Information Bulletin*, vol. 67, núms. 1 y 2, enero-febrero 2008, p. 4.

Segunda parte. El tiempo revolucionario de Diego Rivera

1. Semántica de la revolución

La Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano producto de la revolución francesa de 1789 abrió un espacio de expectativa de transformación social a partir de la posibilidad de hacer revoluciones.⁵⁴ Esta posibilidad se fijó en el horizonte de las expectativas políticas sobre el futuro a la vez que se asoció a una temporalidad nunca acabada, continua, y en el mejor de los casos, ascendente. Este carácter siempre incompleto y siempre presente de la acción revolucionaria, según argumenta Reinhart Koselleck, hizo de la revolución un concepto *metahistórico* que fundó una nueva semántica sobre el tiempo. La revolución desenganchó al tiempo moderno de todo origen natural e inalterable y desde aquél momento se pudo sostener en una línea cambiante que acumularía todas las revoluciones. Esta semántica alteró la construcción de acciones políticas y su percepción, pues el concepto de revolución comenzó a “ordenar históricamente las experiencias revolucionarias”, además de recibir “un acento trascendental”, y convertirse “en principio regulador tanto para el conocimiento como para la acción de todos los hombres incluidos por ella.”⁵⁵

El horizonte revolucionario que regula la acción humana le da a la experiencia del tiempo una doble plasticidad, en tanto los órdenes pueden ser cambiados pero su desorden necesita generar un nuevo orden, invirtiendo la relación entre pensamiento y experiencia. Hannah Arendt caracteriza esta actividad del pensamiento moderno a partir de su observación de Franz Kafka, testigo y pensador sensible del tiempo revolucionario detonado en 1848 en Europa del Este, configurado en parte como defensa local que deviene nacional para enfrentar amenazas imperialistas. Kafka caracterizó así al hombre moderno:

⁵⁴ Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza editorial, 1998 [Nueva York, 1963]. Una genealogía más detallada de las revoluciones debe considerar la revolución gloriosa (1688) que introdujo al Parlamento en la monarquía y a la guerra de independencia de Estados Unidos (1775-1783), pero la revolución de 1789 se considera como el inicio estricto del tiempo revolucionario por su carácter universal, si bien sus vindicaciones estuvieron sujetas a la lógica estamentaria.

⁵⁵ Reinhart Koselleck, “Criterios históricos del concepto moderno de revolución”, *Pasado-Futuro. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 76.

Él tiene dos antagonistas: el primero lo empuja desde atrás, desde el origen. El segundo bloquea el camino a seguir. Él le da batalla a ambos. Sin duda, el primero lo apoya en su lucha contra el segundo, porque quiere impulsarlo hacia adelante, y de la misma forma el segundo lo apoya en su lucha con el primero, trayéndolo de vuelta. Pero esto es así sólo teóricamente. Pues no sólo están allí los dos antagonistas, él también está ¿y quién conoce realmente sus intenciones? Su sueño, sin embargo, es que en algún tiempo, en un momento de descuido –y esto requeriría una noche más oscura que cualquier noche que haya sido– él saltará fuera de la línea de combate y será promovido, a causa de su experiencia en la lucha, a la posición de árbitro por encima de sus antagonistas en su lucha entre sí.⁵⁶

En su reflexión sobre este señuelo de oposiciones entre el origen, el porvenir y el arbitraje humano del tiempo, enunciada desde la perspectiva histórica que la separa de Kafka, Arendt rearticula este flujo lineal de tensiones temporales en un paralelogramo de fuerzas. En este modelo, el presente es la brecha en la que se enfrentan el pasado y el futuro, desde la cual se forma una nueva diagonal. Las líneas de las fuerzas del pasado y del futuro son ilimitadas a su punto de origen (infinito pasado e infinito futuro) y limitadas en su punto final (el presente donde ambas colisionan). Esta diagonal “cuyo origen es conocido y su dirección determinada por el pasado y el futuro, pero cuyo eventual final permanece infinito es la metáfora perfecta para la actividad del pensamiento.”⁵⁷

En esta incidencia de diagonales, el pensamiento revolucionario moldea junto con los espíritus, a las instituciones humanas. En México el tiempo revolucionario se detonó en la coyuntura de vindicaciones locales e imperialismos. La guerra entre México y Estados Unidos (1847-1848), obligó al viraje federalista y, en el contexto de la desarticulación de la propiedad comunitaria por las reformas liberales, animó las vindicaciones campesinas por la tierra que se organizaron alrededor de caudillos como Juan Álvarez y ya en el siglo xx por Emiliano Zapata. En este contexto, el *tiempo revolucionario* es un impulso que “marcó a los países que construyeron sistemas políticos y culturales mediante hegemonías

⁵⁶ Franz Kafka, “Notas del año 1920”, citado en inglés por Hannah Arendt, “The Gap between Past and Future”, *Between past and Future. Six Exercises in Political Thought*, Nueva York, Viking Press, 1961, p. 10. Traducción de la autora a partir de la versión en inglés de Arendt.

⁵⁷ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 12. Traducción de la autora.

intelectuales nacionalistas” constituidos “sobre el principio fundamental de que la evolución política era necesaria para garantizar el progreso económico”.⁵⁸

Pero la ola revolucionaria que trajo la guerra civil mexicana entre 1910 y 1917 encontró a Diego Rivera no entre carismas militares agraristas sino en la bohemia (regresa de Europa en 1921) y su trinchera está en una retórica visual del agrarismo más compleja de lo que se acepta. Un observador contemporáneo de Rivera en sus años en París (1911-1917), no pintor sino periodista y novelista bolchevique, el ruso Ilya Ehrenburg, expresaba que las hazañas de Zapata afectaron su venia revolucionaria más de lo deseable:

Nos hicimos amigos; constituíamos el flanco extremo de la Rotonde, pues sabíamos que además del París viejo, melancólico y razonador existen otros mundos así como otras proporciones de los fenómenos. Diego me hablaba de México; yo le hablaba de Rusia, A pesar de que, según me decía, había leído a Marx antes de la guerra, se entusiasmaba con los partidarios de Zapata; lo atraía el anarquismo pueril de los campesinos mexicanos.⁵⁹

Como describe indirectamente su testigo, el disfrute de su atracción hacia los campesinos se organizó en una mirada paternalista, con escalafones. La admiración que unió a Rivera con Zapata impulsó la vindicación del movimiento agrarista pero a través de la resignificación de sus símbolos. El procedimiento se transformó en sacralización y hasta desmovilización de la protesta campesina y legitimación de una visión de la historia y un proyecto de Estado que no necesariamente les hizo justicia a los primeros agraristas.⁶⁰

En una de sus primeras representaciones de Zapata, en los murales de la Secretaría de Educación Pública (SEP), Zapata rige desde su altura a los indígenas que –aunque con carrilleras cruzadas como usaba el Ejército Libertador del Sur–

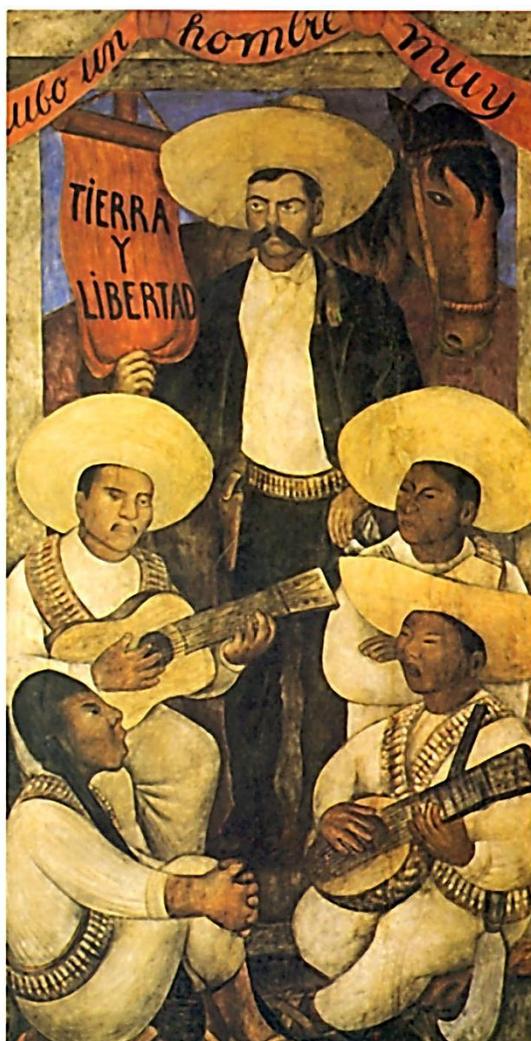
⁵⁸ Luis Gerardo Morales, “Los ‘yankees’ en Cuernavaca en 1848”, en Ernest Sánchez Santiró (coord.), *De la crisis del orden colonial al liberalismo, 1760-1860*, México, Gobierno del Estado de Morelos / Instituto de Cultura del Estado de Morelos / UAEM, 2010, pp. 371 y 272. Morales construye su concepto considerando otro de los testigos culturales de las revoluciones de Europa del Este de mediados del siglo XIX, el “Estudio revolucionario” con el que el pianista Fryderyk Chopin celebra la resistencia polaca al imperio ruso con una ejecución que recae en la mano izquierda.

⁵⁹ Ilya Ehrenburg, *Gente, años, vida. Primer libro de memorias*, trad. Augusto Vidal, México, Joaquín Mórtiz, 1962, pp. 204-205. Esta es una obra tardía, elaborada cuando el autor tenía cerca de 70 años.

⁶⁰ Itzayana Gutiérrez, “Usos públicos de la figura de Emiliano Zapata. Narraciones y conmemoraciones en Morelos, 1930-1934”, Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Humanidades-UAEM, Cuernavaca, 2011.

tienen armas largas pero discretas en descanso, y se reúnen pacíficos a disfrutar de la música bajo la protección de su líder. La mujer de la composición es la que aparece más abajo de todos, sentada sobre la tierra como en las representaciones decimonónicas de castas.

Los indios aparecen en un contexto de franca domesticación elaborado a partir del contraste de los muros del patio entre “los trajes citadinos de algunos personajes con la indumentaria de los campesinos”, otro proceso de sacralización paralelo en el que la burocracia de “hombres de traje enfrentan y derrotan al poder de los caciques”.⁶¹



2. Diego Rivera, panel “Emiliano Zapata”, Segundo patio de la SEP, fresco, 1925.

⁶¹ Renato González Mello, “Planta baja del Patio de las Fiestas de la SEP”, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 188.

En este sentido, el indigenismo de Rivera se despega poco del de Manuel Gamio, una piezas crucial de la institucionalización de una antropología evolucionista en México, si bien éste no compartía su admiración por Zapata:

Su esclavitud [la de los indios] ha durado desde que Hernán Cortés puso su bota ferrada en la Nueva España, hasta 1910, cuando la revolución dijo al indio que abandonara su letargo y comenzara a vivir. El indio, sin embargo, no es quien ha hecho la revolución, no obstante que sus más hondas raíces germinaron y germinan todavía en la raza indígena, lo que es natural, por ser ésta el agregado social que más “comprimido” estuvo y por lo tanto, más dispuesto a explotar conforme a leyes dinámicas impuestas a las sociedades como a la materia.⁶²

En esta percepción crítica pero aristocrática que Rivera tuvo de la cultura y de la política convergieron también el futurismo y el cubismo. La definición de revolución de Alfredo Goldschmidt, quien colaboró con Rivera en *El Machete*, aclara muy bien esta posición de socialismo autoritario con un repertorio estético vanguardista. En el primer número del proyecto que comienza en 1924, la revolución es más que la lucha y la muerte en las batallas que se ha vivido en la guerra civil que se va desacelerando, “en realidad es la civilización moderna” y corresponde a la integración del campo, la ciudad y la industria:

Podéis leerlo en los vastos campos de doradas mieses, en los rascacielos como en los microscopios. Podéis ver, si ver sabéis, cómo el riel de acero asesina a la par que crea el porvenir, cómo el vapor disuelve las cosas viejas y crea cosas nuevas, como la corriente eléctrica disgrega y suelda. La Revolución está en la comunidad y en la separación, bajo las ruedas y en el paseante, está en todas partes. [...] Por un instante su luz penetra en el torrente de los millones. Entonces cae y sube de nuevo el instinto, se renueva la lucha, el asesinato recíproco, el quemar y el escaldar. Pero son más cada vez los que la altura atalayan con claros ojos, la comunidad de videntes crece. La multitud pierde el carácter de masa y adquiere el de la fraternidad.⁶³

La labor de *El Machete*, paradójico órgano de masas, es acelerar esta desmasificación de la multitud. La “Revolución formó el proletariado” que es “la emanación de la solidaridad” pero “instinto de solidaridad” y no “conciencia solidaria todavía”. Por este barbarismo impulsivo, la revolución-guerra civil está incompleta y, cierra Goldschmidt, es “la confluencia de los luchadores instintivos,

⁶² Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México, Porrúa, 1960 [1916], pp. 94-95.

⁶³ Alfonso Goldschmidt, “Qué es la Revolución”, en *El Machete*, no. 1, vol. 1, primera quincena de marzo de 1924, Ciudad de México, p. 1.

para que del instinto de la masa surja la alianza consciente en una voluntad colectiva consciente, por la federación de las libertades humanas”.⁶⁴

Si este discurso es reaccionario en términos políticos “sólo a veces”, la poética revolucionaria de la pintura mexicana “dio lugar a una pintura reaccionaria [...] en términos estéticos (casi siempre)”. La vanguardia mexicana “concibió máquinas neoplatónicas, aborreció la tecnología, soñó con un lenguaje universal y eterno”. Esta ‘máquina de pintar’ fue materialista pero no laica, evitó la abstracción, fue mística y mesiánica, reconstruyó un código autoritario aunque “la discusión acerca del lenguaje es de naturaleza crítica”.⁶⁵

Haciendo una división artificial, daré un seguimiento más específico de estas tensiones de crítica y vanguardia en el ámbito de la política y el arte de Rivera para explicar ese paralelogramo temporal de tensiones en el que actúa y a distancia, lo podemos observar.

2. Vanguardias y trapecios

Categorícamente, Olivier Debroise afirma que “El cubismo, el futurismo y también la Revolución Socialista, el dadaísmo y el surrealismo, el muralismo mexicano, se gestaron en Montparnasse”.⁶⁶ Un barrio de París donde, en pleno cambio de siglos resonaban la *Belle Epoque*, distintas revoluciones y guerras y los *Années folles*, refugio de artistas y exiliados políticos de todo el mundo, y al que Diego Rivera llegó en 1911.⁶⁷ En estos círculos, cuenta Ehrenburg, “por momentos era difícil saber si se estaba en la víspera o en el día siguiente”.⁶⁸

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008, pp. 19-20.

⁶⁶ Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 109.

⁶⁷ Después de su formación en la Academia de San Carlos, se dirige como corresponde a la tradición de las familias respetables en México a continuar su formación en Europa, aunque con financiamiento no familiar sino de uno de los gobernadores porfiristas. Llega a España en 1907 y a París en 1909. Recorrió también en los museos, galerías y calles de Bélgica, Holanda e Inglaterra. Regresó en México en 1910 para exponer su obra de la época. El presidente Porfirio Díaz es uno de los distinguidos asistentes del evento. Regresa a París un año después para quedarse por una temporada más larga.

⁶⁸ Ilya Ehrenburg, citado en Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 14.

En este centro europeo de los debates de vanguardia, el cubismo y el futurismo, opuestos en otros aspectos, llegaron a la común conclusión de que “el cuadro era un instrumento –independiente de la idea representativa– ideal para evocar por medio del color y de la forma el movimiento.”⁶⁹ Si comenzaron su diálogo con formatos académicos como el retrato, el paisaje y las naturalezas muertas, el impulso llevaría a la representación abstracta de la naturaleza y las cosas.

A principios de siglo, en su etapa agónica, estas pulsiones experimentales eran un camino de oprobio. Por más que Rivera cruzara apenas hacia la línea de la abstracción, los signos novedosos escandalizaron a Alfonso Reyes, una erudita autoridad de la pulsión canónica de la cultura, que le contaba a Pedro Henríquez Ureña, no sin confusión y curiosidad:

¿Qué haré con Rivera? Figúrate que me llevó a ver sus enredijos futuristas cuando acababa de pasarme tres horas en la sala Rubens del Louvre! No te puedes imaginar la tristeza que me dio. ¡Y lo hace con seriedad! ¡Y lo cree! ¿Qué le está pasando a la humanidad? Ayer recibí un fajo de manifiestos de Marinetti, esto no tiene nombre. Ya hay música futurista: los músicos se llaman *ruidistas* y sus conciertos son escándalos de ruido: me gustaría oírlos.⁷⁰

Afortunadamente, París era además de este espacio de derrumbes, la meca del postimpresionismo, así como una enorme biblioteca y archivo de distintas colonias de América, Asia, África que visto en perspectiva, Rivera pareció aprovechar más que a Picasso o a Rosa Luxemburgo. Si su investigación formal pasó por los debates futuristas y cubistas, evocó a contratiempo a los impresionistas, al fresco renacentista y soportes clásicos.

Debroise refiere que, en este marco de investigación formal, “el exotismo de Rivera no era más que un recurso temático de importancia menor”.⁷¹ Si bien esto puede ser relativamente válido para el periodo 1911-1914, cuando trabajó en sus ejercicios cubistas con un repertorio más clásico, en un contexto que resaltó su diferencia nacional y con la intención creciente de modernizar y celebrar a la revolución mexicana, el mexicanismo que lo hacía exótico se desplazó a un primer plano. En el último tercio de la década de 1910 y principios de la década siguiente,

⁶⁹ Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁰ Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña, 7 de octubre de 1913, citado en Olivier, *op. cit.*, p. 48.

⁷¹ Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 75.

la vanguardia híbrida de Rivera se inclinará todavía más hacia la explotación de este repertorio temático.

Aunque en perspectiva, la relación entre lo exótico y lo cosmopolita es de una barroca naturaleza complementaria, no hay que olvidar que en el contexto de Montparnasse y las lógicas internacionalistas, la relación entre estas dos lógicas era más bien excluyente. Citamos el escenario fabuloso de casualidad y genealogías precisas que Ehrenburg construye, en una noche de principios de 1917. Con el toque de queda de aquellos tiempos de guerra cerró el café de la Rotonde y Modigliani invitó a Max Jacob, Rivera, Ehrenburg, Lapinski y Léger a su casa, donde “una larga e incoherente conversación en torno a la guerra, al futuro y al arte” se despliega:

Diego: En París nadie necesita del arte. París se muere, el arte se muere. Los campesinos de Zapata nunca han visto máquinas pero son cien veces más modernos que Poincaré. Estoy seguro de que si les enseñaran nuestra pintura la entenderían. ¿Quién construyó las catedrales y los templos aztecas? ¡Todos! Y para todos. Ilya, eres pesimista porque eres demasiado civilizado. El arte necesita un poco de barbarie. La escultura negra salvó a Picasso. Al rato se irán al Congo o al Perú. Hay que atravesar por alguna escuela del salvajismo. Ilya: Hay bastante salvajismo aquí y no me gusta el exotismo. ¿Quién iría al Congo? ¿Los Zeitlin? Tal vez, y Max escribirá otra corona de sonetos. Rivera: Tu desgracia es que eres europeo. Europa está muriendo. Van a llegar americanos, asiáticos, africanos.⁷²

En la asociación que somete a los campesinos al caudillo, los indígenas se hacen modernos. Ya hicieron la revolución y su esencial comunitarismo los hizo construir monumentales iglesias tal como antes habían hecho “para todos” los templos prehispánicos. Entenderán, porque son modernos, la exaltación de la industria de la vanguardia y además le proveerán la dosis necesaria de salvajismo que se enfrente al imperialismo europeo. Si la lógica tiene una venia crítica, posee también otra conservadora. La vindicación exótica de Rivera conlleva también una especie de revancha teórica. Estaba pendiente del primitivismo que salvó a Picasso al unirlo con la escultura africana, y a partir de esta línea, precisa con desparpajo que lo suyo en todo caso, será más bien “salvajismo”.

Acerca del primitivismo cubista, precisa Rita Eder que uno de los fundamentos del lenguaje vanguardista provino del reconocimiento teórico del valor artístico de la estética primitiva. Este quiebre fue detonado por el historiador

⁷² Ilya Ehrenburg, *Gente, años, vida, op. cit.*, p. 204-205.

alemán, teórico del arte y también comunista Carl Einstein en el célebre *Negerplastik* (1915).⁷³ Su contribución, a partir de la tradición escultórica de África y Oceanía, era comprender los objetos primitivos “como estructuras formales en lugar de naturalistas, como el producto de emociones que eran diferentes a las de la tradición estética occidental”.⁷⁴ Rivera se sentó en esta mesa pero es significativo que si bien no apeló directamente a la lógica costumbrista de la pintura de castas colonial, su vindicación de la estética prehispánica implicó con cierta traducción al canon occidental, así como una romantización e higienización permanente del indígena.

Manuel Gamio se refería a esta operación de “entonación” de la estética prehispánica como a un “fraude psicológico” en el que lo propio que se veía se confundía con la evocación de ideas exógenas. Solicitaba que la integración de la belleza americana y europea se legitimara como una operación del conocimiento que permitiera “la integración de la belleza de la forma material y la comprensión de la idea que ésta expresa”.⁷⁵ Pero parafraseando a Edmundo O’ Gorman, que quizás sin querer completó la idea de Gamio años después, Rivera no se atrevió a respirar al aire del monstruo mitológico. Así como los griegos fundaron su código de lo bello sobre estatuas mitológicas esculpidas racionalmente, Rivera nos ofrece un disfraz modernista para el tiempo antiguo que reniega de su organización y esconde “lo que fue”.⁷⁶

Por ahora es justo señalar que la racialización del vocabulario cultural de la vanguardia mexicana es una de las expresiones más claras, y a la vez codificadas, del autoritarismo y el clasismo y Rivera es sólo uno de sus más famosos representantes. La lógica racial y autoritaria que durante varias décadas

⁷³ Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos* [Leipzig, 1915]. La amplia difusión de esta obra, más veloz a partir de su traducción al francés, fue fundamental para la recepción de las vanguardias. Einstein promovió a su vez las ideas de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908).

⁷⁴ Rita Eder, “Benjamin Péret and Paul Westheim. Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs”, en *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2012, pp. 77-78.

⁷⁵ Manuel Gamio, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷⁶ Edmundo O’ Gorman, “El arte o de la monstruosidad”, publicado en *Tiempo, Revista mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, núm. 3, México, marzo de 1940, reproducido en *Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, pp. 471-476.

se reforzará simultáneamente en la didáctica de la historia de los museos de antropología e historia y en esta traducción museográfica se convertirá en el arte oficial que legitima a los poderes públicos mexicanos.⁷⁷

Así, el mecanismo es exitoso porque es general y se afianzó en distintas instituciones. Hasta el disidente Ehrenburg, confiesa unas décadas después que se había confundido y tomó al justiciero nacionalismo por un exotismo imperialista. A la vista de una exposición de arte mexicano en Estocolmo en 1951 acepta que “el legado” de Rivera es su proyecto de “unir las tradiciones nacionales con la pintura moderna”. Un procedimiento válido porque es común entre mexicanos adelantados pero también otros exóticos como “muchos pintores indios o japoneses”. Fuera como fuera, este era un procedimiento de promoción de figuras populares: “De golpe comprendí los reproches que Rivera dirigía a los pintores soviéticos: ¿por qué despreciaban el arte popular, las cajitas laqueadas?”.⁷⁸

La práctica riveriana quedó como un esfuerzo intermedio entre este salvajismo y el debate surrealista que, entre 1930 y 1950, completó la genealogía de la teoría poético antropológica en que se afianzó la crítica del arte en la naciente prensa especializada y las galerías del primer tercio del siglo XX para expresar y defender las producciones moldeadas por las vanguardias.⁷⁹

Conviene detenerse por último en la particular asimilación del futurismo por Rivera. Es innegable que apeló al vocabulario de velocidad y máquinas metálicas, representado especialmente en los murales de Detroit que consideraremos como contrapunto de su código. La máquina de Rivera era buena y fantástica, como la de los futuristas italianos y franceses, pero mucho más romántica, no fue un signo de violencia, destrucción masiva o sometimiento del hombre; tampoco un soporte acreditado para la difusión del arte, como sí lo eran el fresco y el caballete del que tanto renegó.

La categoría a la que pertenecían los medios industriales, aunque usados con frecuencia por el Rivera ilustrador, es una técnica totalmente ajena a Rivera,

⁷⁷ Mary K. Coffey, *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State*, Durham, Duke University Press, 2012.

⁷⁸ Ilya Ehrenburg, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁷⁹ Rita Eder, *op. cit.*

valorada en todo caso porque permite abaratar la producción de los valiosos libros ilustrados en los que participó (una empresa antigua); sólo muy tangencialmente, la prensa es para él un medio de propaganda, de propaganda escrita.⁸⁰ Su pregonada participación en *El Machete* precisa su praxis. Apareció en la lista del comité directivo del periódico en sólo sus 9 primeros números, publicados entre marzo y agosto de 1924. Su participación directa se limita a 3 textos y ni una sola imagen, publicados en los primeros 3 números, el primero como una apasionada nota fúnebre al mártir Felipe Carillo Puerto, del que nos ocuparemos más adelante, el segundo para instruir al trabajador que “comienza tener la capacidad de adivinar de qué lado están sus intereses” y el tercero para “combatir” la política de desarme de milicias promoviendo su corporativización.⁸¹

Su única participación gráfica directa es casi involuntaria, hasta 1927, cuando se publica una foto de uno de sus paneles del “Corrido de la Revolución” en la SEP (figura 3). Ésta trata un tema bastante desarrollado en el semanario, la denostación de la burguesía viciosa en contubernio con los caciques. Sin embargo, en esta especie de cita, un mismo repertorio de signos se convierte en otro lenguaje. En el trazo delicado de Rivera, el catrín extranjero conserva su esplendor y está rodeado no por vulgares prostitutas sino por finas comparsas femeninas que corporizan los placeres a su disposición. Debajo de este grupo cae un civil ciudadano confundido por el vino. En oposición, se distingue un malvado cacique rancharo, un empequeñecido hombre de ciudad que se acerca a él con una bolsa de dinero y otra figura rural, más pequeña, que espera las órdenes del cacique.

La reproducción fotográfica en negro de este panel, además de la evidente separación de la sintaxis de la serie general, acentúa sin escala de grises este grupo más iluminado y otro que se distingue como entre sombras en la parte de arriba, donde se confunden cuerpos masculinos y carrilleras. Sólo recurriendo al mural se nota que en este segundo grupo destaca el rojo y que ahí está rodeado

⁸⁰ *Diego Rivera: Gran Ilustrador*, China, RM, 2008. En esta compilación de ilustraciones reunida y comentada por Raquel Tibol se documentan más de una centena de ilustraciones de Rivera.

⁸¹ “¡¡Asesinos!!”, “¡¡Fíjate, trabajador!!” y “La Inercia del Gobierno da pie a un Nuevo Golpe Reaccionario, Cuestión de Vida o Muerte”.

de discretos elementos vegetales, montañas y un atardecer, sólo ahí se nota que los cuerpos corresponden a un campesino zapatista y un obrero. Por este tipo de problemas de traductibilidad técnica Rivera se refería a la fotografía como a una “mutilación monstruosa”.⁸²



3. Foto del panel “La orgía” de los murales de la SEP, *El Machete*, no. 81, 24 septiembre de 1927, primera plana.

⁸² Diego Rivera, “Sobre la mutilación fotográfica”, 4 de abril de 1957, Ciudad de México. La carta está dirigida a Samuel Ramos para protestar por la forma en que se quiere desarticular “la construcción de su composición”. Diego Rivera, *Arte y política*, selección, prólogo y notas de Raquel Tibol, México, Grijalbo, 1979, pp. 397-400.

La desconexión en su culto a la máquina del arte y la industria de la reproducción se expresó finalmente en la preferencia de Rivera por un sistema educativo elitista, que como ocurrió en el Porfiriato excluyó a “la masa sin nombre de los obreros y artesanos que, sin exagerar, fueron a la Academia durante siglos” sin hacer carrera artística.⁸³ Al regresar de Rusia en agosto de 1929, todavía activo en el Partido Comunista que pretendía seducir a obreros y artesanos, Diego Rivera fue nombrado director de la Escuela Central de Artes Plásticas que era la vieja Academia de San Carlos sin la Facultad de Arquitectura.

En su breve mandato, promovió una reforma al plan de estudios que al aumentar los requisitos para inscribirse a los cursos especiales de pintura, excluyó a los niños y aprendices de oficios de la institución para intentar formar licenciados en pintura. Sus obreros ideales deberían volverse “una suerte de ingenieros en arte que mejorará estéticamente la vida material de sus hermanos de clase”. Eludiendo la acción social por vía de la metafísica estética.⁸⁴

El esfuerzo más fuerte de Rivera de dialogar con los obreros son los frescos del edificio neoclásico del Instituto de Artes de Detroit, Michigan, uno de los proyectos que elaboró en sus años de expulsión del Partido Comunista. El trabajo se formalizó en un contrato promovido por el presidente de la Comisión de Artes de Detroit y presidente heredero de la Ford Motor Company Edsel Ford el 10 de junio de 1932. El trato establecía la elaboración de 27 paneles en el patio de la academia por un pago de 20 899 dólares, que equivalió a más de la mitad del presupuesto de operaciones anuales de la institución.⁸⁵ Mientras se programó el importante gasto, la ciudad estaba en crisis. La tasa de desempleo superaba el 50%, la industria petrolera enfrentaba una fuerte crisis, y la automotriz tenía pérdidas anuales millonarias. Las movilizaciones en las calles por la explotación el desempleo eran reprimidas. En marzo de 1933 el banco de Michigan colapsó.

⁸³ Renato González Mello, *op. cit.*, pp. 19-20. 23 y 28-29.

⁸⁴ Renato González Mello, “La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera”, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 67, 1995, pp. 21-68.

⁸⁵ Jennifer Jolly, “El hombre y la máquina, 1932-1933”, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 173-174.

La obra se conocería primero como *Portrait of Detroit* y después *Detroit Industry* (en español *El hombre y la máquina*). En el momento más álgido de la crisis, Rivera es capaz de hacer una especie de propaganda fordista. Al pintar “ciclos épicos de progreso” recreó una industria orgánica, que exaltaba la fuerza del trabajo humana en un contexto real de enajenación y explotación. La celebración de los objetos desplazó a los trabajadores.⁸⁶ En esta propaganda, la sacralización de una industria capitalista y seriada volvió a apoyarse en la misoginia y el racismo. En la celebración de la utopía futurista de Rivera las mujeres son las clásicas y desnudas representaciones de los continentes, la (figura 4) estratos racializados que emergen con naturalidad de la tierra y se van superando uno al otro hasta transformar la materia prima en pulida piedra y muro.

Aquellos burgueses hedonistas que, en México, vivían a expensas de la explotación del obrero y el campesino, se transformaron en figuras modernas dentro de un complejo racional industrial, si acaso recelosos vigilantes del obrero que es jerarquizado a través de la raza. En una sección famosa del muro norte (figura 5) hacen conviven un agraciado y profesional obrero mexicano,⁸⁷ un fornido operario de presunta ascendencia irlandesa que tiene cara de pocas luces, un enfermizo asiático, obrero de cuello blanco y un afroamericano sin rostro reducido casi a espalda y brazo que supuestamente aportan una energía común para mover una misma máquina.

Aquí cabe señalar que, más que un alto funcionario del partido comunista local, Rivera se consolidó como comunista en el marco de la *intelligentsia* de élite de la izquierda internacional. En 1927, por invitación personal, viajó a la URSS como parte de la delegación mexicana que presenció los festejos del décimo aniversario de la Revolución de Octubre. Su positivo encuentro en México dos años antes con el poeta Vladímir Mayakovski había preparado su recepción. En Moscú, lo buscaron dos grupos.

⁸⁶ Terry Smith, “The resistant other: Diego Rivera in Detroit”, *Making the modern. Industry, Art and Design in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 203-211.

⁸⁷ Andrés Sánchez, ayudante mexicano de Rivera que asistía con los procesos químicos de preparación de pigmentos para los frescos.



4. Diego Rivera, África y América, Muro norte y Europa y Asia, Muro sur, *Detroit Industry*, 1932-1933, Detroit Institute of Arts, Detroit, fresco.

5. Diego Rivera, grupo de trabajadores racializados en el Muro norte, *Detroit Industry*, 1932-1933, Detroit, fresco.



Oktiabr' (Octubre) reunió diseñadores gráficos, tipógrafos y fotógrafos que en el espacio público en ebullición de la primera guerra mundial y la revolución que comenzó en 1917 experimentaron con nuevos lenguajes en carteles, panfletos y grabados, con la fotografía y el fotomontaje, el dibujo abstracto y el realista, los juegos tipográficos y la poesía. Además de Aleksandr Ródchenko, Gustav Klutis, Dmitrii Moor y El Lissitzky, que entrarían en este grupo de diseñadores, Octubre convocó a los hermanos arquitectos Leonid, Viktor y Alexander Vesnin que se encargaron de la actualización arquitectónica neoclásica y funcionalista; al prestigiado e innovador cineasta Serguéi Eisenstein, al escritor y refugiado comunista alemán Alfred Kurella y a uno de los representantes del realismo socialista, el pintor Alexander Deineka.⁸⁸ Octubre se concebía como un grupo de artistas (constructivistas) / obreros en el campo de la propaganda de la ideología revolucionaria, ajenos a las galerías, los museos y el caballete.⁸⁹

El segundo grupo que buscó contactarse con Rivera fue la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, que reunió a los fundadores del realismo social de pintura de caballete. Aunque Rivera se decantó en términos de alianzas por el grupo constructivista, tuvo quizás más puntos de contacto con la Asociación, que concebía que la acción revolucionaria podría ejercerse en cooperación con el Estado y en formatos y técnicas más convencionales.

En la misma visita a Rusia de 1927, entabló pláticas con Alfred Barr y Jere Abbot, que en 1929 ocuparon los puestos de director y director asociado del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York. Frances Flynn Paine facilitó que en este nuevo museo, se asociaran como mecenas los Rockefeller, que hicieron su fortuna como petroleros. La nueva institución patrocinó la primera retrospectiva de la obra de Rivera en 1931. La exposición se inauguró el 23 de diciembre de 1931. Era la segunda retrospectiva del trabajo individual de un artista. Rivera batió el record de visitas de la primera, dedicada a Matisse ese mismo año, con un record de 56, 519 visitas en los 5 meses que duró la exposición. A partir de este

⁸⁸ Además de su innegable vanguardismo, esta agrupación de artistas participó activamente en la formación de un lenguaje de masas del estado leninista y estalinista, en diferentes medidas.

⁸⁹ Leah Dickerman, "Leftist circuits", *Diego Rivera, Murals for the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art (MoMA), 2012, p. 19.

éxito, Rivera añadió en enero de 1932 un segundo grupo de frescos, sobre la ciudad de Nueva York.⁹⁰

Ahora me detendré en algunas características del tiempo revolucionario mexicano con el que conecta la vanguardia artística de Rivera. El foco de la rápida revisión será el agrarismo, que unió las historias del funcionario mexicano y mecenas Marte R. Gómez con las del pintor indigenista Diego Rivera.

1914 fue un año clave de la guerra civil en México. En medio del recelo activado por la intervención estadounidense entre abril y diciembre de 1914, las facciones carrancistas, zapatistas, villistas, orozquistas y huertistas, replantearon sus posiciones, aliándose y enfrentándose entre sí. Los villistas y zapatistas tomaron la Ciudad de México y establecieron un modelo de soberanía regional sobre la figura de la Convención Revolucionaria que compitió con la figura presidencial de Victoriano Huerta (en el cargo entre febrero de 1913 y julio de 1914) y con la de su sucesor Venustiano Carranza, ya como hombre fuerte o presidente (1914-1920).⁹¹ En este periodo el ejército experimentó una rutinización del carisma caudillista vinculado a procesos de legislación y formación institucional.

El Ejército Libertador del Sur tomó la capital de la república por segunda vez el 11 de marzo de 1915. Los carrancistas evacuaron la ciudad y las tropas al mando de Álvaro Obregón se enfocaron a combatir a los villistas que se dirigieron al norte. Mientras tanto los zapatistas establecieron lo que Adolfo Gilly –evocando el referente de la Comuna de París de la revolución francesa– llamó la Comuna de Morelos. La Comuna sureña liquidó los centros fundamentales del capitalismo en la región: los ingenios y las haciendas. El gobierno de la Soberana Convención Revolucionaria designó al general zapatista Manuel Palafox como Secretario de Agricultura quien, según la Ley de octubre de 1913, nacionalizó destilerías e ingenios sin pago de indemnizaciones y convirtió en empresas estatales las

⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 21-22.

⁹¹ El interinato de Francisco Carvajal cuando Huerta dejó el cargo aumenta la percepción de altos niveles de negociación política.

propiedades industriales expropiadas.⁹² Las medidas respetaron las inclinaciones a la pequeña propiedad de base campesina planteadas en el Plan de Ayala de 1911, mismas que el Estado posrevolucionario modificó hacia un régimen de propiedad colectiva pero de usufructo privado.⁹³

Este agrarismo moderado fue implementado primero a través de las Comisiones agrarias que reclutaron agrimensores jóvenes que, como Marte R. Gómez, interrumpieron sus estudios en la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto (ENA) cuando la guerra tocó la capital. Aunque ahí entraron en contacto con el agrarismo del ingeniero Ignacio Díaz Soto y Gama, hermano del Antonio de los mismos apellidos, reconocido zapatista, estos jóvenes midieron y dividieron linderos de tierras por expropiar y repartir para distintos y opuestos bandos.⁹⁴

La regla, teodolitos, estadales, cintas, balizas y otros instrumentos de medición, se sacaron de almacenes de la Dirección Agraria sin recibo en regla, y entre balazos y empujones “con todo ello auestas, caminamos a pie por las calles desiertas”.⁹⁵ Terminada la guerra civil, el reparto fue tomando forma de política nacional. Una nueva ENA reabrió sus puertas en 1919, moldeada por estos objetivos.⁹⁶ A partir del 1º de febrero de 1923, el ing. Marte R. Gómez asumió la

⁹² La ocupación estadounidense entre abril y noviembre de 1914 calentó los ánimos revolucionarios. Estas fueron las “disposiciones más radicales que las de cualquier reforma agraria dictada posteriormente en América Latina, con excepción de las leyes cubanas posteriores de 1961”, Adolfo Gilly, “La comuna de Morelos”, en Felipe Ávila Espinosa (coord.), *El zapatismo*, México, Gobierno del Estado de Morelos / Instituto de Cultura del Estado de Morelos / UAEM, 2009, p. 240.

⁹³ Luis Anaya, “Reconstrucción y modernidad. Los límites de la transformación social en el Morelos posrevolucionario”, en María Victoria Crespo y Luis Anaya (coords.), *Política y sociedad en el Morelos posrevolucionario y contemporáneo*, Gobierno del Estado de Morelos / Instituto de Cultura de Morelos / UAEM, México, 2010, pp. 27-30.

⁹⁴ José Alfredo Castellanos y Marco Antonio Anaya Pérez (coords.), *Semblanza de Marte R. Gómez Segura*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1998, p.10. Marte fue nombrado ayudante de la Comisión Agraria para el distrito de Yautepec, Morelos el 23 de enero de 1915. En 1916 fue comisionado por Carranza, el principal adversario político de los zapatistas, a Yucatán, primero en Umán y después en Campeche, en donde fue auxiliar de campo y encargado de la delegación.

⁹⁵ José Alfredo Castellanos, *op. cit.*, p 10. Portes Gil y Marte no fueron radicales agraristas.

⁹⁶ Marte R. Gómez no concluyó su formación ahí. Se recibió como ingeniero agrónomo en 1917, en el Ateneo Ceres, una pequeña institución que operó en medio de la revolución como una sociedad literaria, científica y educativa. Caracterizar el agrarismo de Marte es una tarea compleja que excede los objetivos de esta tesis pero añadamos que después de participar en las Comisiones Agrarias, Marte en 1922, dentro de la Comisión Nacional Agraria, redactó la circular 51, un documento importante para los intentos de colectivización de la propiedad agraria. Como diputado federal por Tamaulipas, bajo la presidencia de Emilio Portes Gil, se encargó en buena medida del

dirección de la institución y como su último director, supervisó su traslado a la nueva sede de Chapingo, una hacienda expropiada por la revolución.⁹⁷ Su relación con el pintor Rivera comenzó desde entonces, cuando el secretario de Agricultura y Fomento Ramón P. Denegri y él otorgaron a Rivera la comisión de los murales en la antigua capilla de la exhacienda hecha escuela (realizados entre 1923 y 1927). En Chapingo, el ingeniero impartía la clase de Evolución Social Agraria Mexicana y estableció una relación cordial con Rivera que duraría toda la vida. La relación se basó no sólo en los ideales agraristas comunes sino en la relación de mecenazgo que se ha explicado en el apartado anterior.

Diego Rivera se enroló en el Partido Comunista en 1922. Aunque se integró tempranamente al Comité Ejecutivo del Partido, sus vínculos con el agrarismo oficial le impidieron que se consolidara un liderazgo mayor. Dado el escaso impacto del partido en México cualquier resultado hubiera sido modesto. En un primer momento de la historia del partido, cuando la táctica política fue infiltrarse en el Partido Nacional Agrarista a través de panfletos de artistas y grabados, Rivera quiso jugar un papel de mediación entre la Revolución y las organizaciones campesinas.

En 1925, con el viraje de la estrategia hacia la formación de una liga agraria independiente y totalmente comunista, Rivera rompió con el partido. Se volvió a afiliarse en 1927, mientras trabajaba en sus frescos en la capilla de Chapingo y el panel del “Corrido de la revolución agraria” en la Secretaría de Educación Pública. La distancia con respecto del partido se puede observar en estas obras con las muestras de simpatía las figuras de Ramón Denegri y Marte R. Gómez. Terminó este panel en 1928, al regresar de su viaje a Moscú, y llenó el fresco de signos comunistas.

La participación de Rivera en el comunismo, siempre bastante autónoma pero a la vez central dentro del marginal PCM, se rompió en 1929, afectando su

reparto en el estado, importante como en Morelos o Yucatán. Cuando Portes Gil llegó a la presidencia, Marte fue nombrado Secretario de Agricultura y por lo tanto presidente de la Comisión Nacional Agraria. En este cargo pudo participar del impulso al reparto a escala nacional orquestado desde la presidencia. Cuando vuelve a ocupar la secretaría de Agricultura en el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), él mismo participa en la desaceleración del reparto.

⁹⁷ El terreno era propiedad del expresidente Manuel González Flores (1880-1884).

relación con la Internacional Comunista.⁹⁸ En noviembre de 1930, terminaba una obra financiada por Dwight Morrow, el embajador estadounidense que representaba al capital financiero norteamericano. Aunque su cooperación con los mecenas burgueses y el Estado resintió su posición dentro del socialismo. Sus ligas con estructuras agraristas mexicanas del gobierno no se rompieron. Se integró al Bloque de Obreros y campesinos y la Liga Nacional Campesina, por ejemplo.

Para 1930 Rivera era ya el pintor dominante del espacio nacional, las polémicas estéticas y políticas seguirán delineando su imagen. Sus nexos sindicalistas se habían disuelto y su carrera se había consolidado mediante una abundantísima obra para el Estado mexicano que, con todo y su epítome de revolucionario, no dejaba de representar a un poder estatal, por supuesto fluctuante en la balanza política. Trabajó y seguiría trabajando para la burguesía. Estos dos últimos aspectos, al final habían valido su expulsión del Partido Comunista pero no terminaban de cancelar su tufo rojo.

La polémica se exacerbó cuando, apenas a un año del colapso de la bolsa de valores de 1929, el famoso comunista / gobernista, había sido invitado a ejecutar un mural en un club privado en el flamante edificio *art decó* de la Casa de Bolsa de San Francisco, California. Si el mural era a la vez una exaltación al trabajo de obreros y agricultores y a la técnica y la tecnología, para los más radicales el tono revolucionario era blandengue y no anulaba el hecho de trabajar para y haber sido financiado por capitalistas.⁹⁹

En 1931, muy productivo para Rivera, en perspectiva constituye el signo más claro de su ascensión en el mercado del arte. En la primavera de 1931, terminó un pequeño mural en la casa de Sigmund y Rosalie Stern, en Atherton, California, grandes burgueses pero también grandes mecenas. Otra alabanza del campo y sus frutos, con un tractor y los hijos de la familia. La lluvia de reclamos es pertinaz, ahora en un espacio de opinión pública que se ensancha a la cúpula del arte. Entre abril y junio, del mismo 1931, pintará un gran mural en la Escuela de

⁹⁸ Renato González Mello, *La máquina de pintar, op. cit.*, pp. 175-184.

⁹⁹ Más información en Elizabeth Fuentes Rojas, *Diego Rivera en San Francisco, Una historia artística y documental*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991.

Bellas Artes de California (recolocado después en el San Francisco Art Institute) que unía las labores artísticas con la solemnidad de la industria. Poco después de su estreno, el mural se tuvo que cubrir por la lluvia de polémicas que generó y así se mantuvo hasta 1958, un año después de la muerte de Rivera.¹⁰⁰

En 1932, en el John Reed Club de Nueva York, su donación de cien dólares al Club y 25 al centro obrero le fueron devueltos por considerársele traicionero de la izquierda. Bill Dune lo atacó por ser “propagandista del gobierno asesino y de pintor de cámara (o de recámara) de la señora Morrow.” Hugo Gellert señaló la “degeneración del arte de Rivera” que “para simbolizar a California pintó en los muros de la bolsa de San Francisco a la tenista Helen Wills, en vez de pintar a Tom Mooney y a Billings, los trabajadores condenados a prisión perpetua por realizar una huelga.¹⁰¹ La polémica sobre el vocabulario visual con el que Rivera defendería al obrero, y la flexibilidad que tenía para ocupar espacios oficiales y “burgueses” en su tarea socialista tienen sus consonancias con los murales de Detroit. Donde, en un marco aún peor de represión de movimientos obreros, exacerbado por la recesión económica de la industria automotriz y una tasa de desempleo récord en Chicago, prefirió el tono conmemorativo al de denuncia.¹⁰²

En el siguiente apartado se resalta el trabajo con la semántica del tiempo.

3. El tiempo en la obra de Diego Rivera

Rivera se hizo famoso por sus monumentales y épicos frescos en los que ofreció una historia nacional que distinguía claramente tres etapas, el paraíso primitivo prehispánico saqueado por la conquista, un panteón liberal y urbano decimonónico y la revolución en sus prolegómenos agraristas y sus correcciones de vanguardia. Las acuarelas sobre el mito quiché aquí tratadas destacan por ser la cosmogonía que detona la teología revolucionaria concebida como la decantación futurista de la armoniosa naturaleza primitiva.

¹⁰⁰ Elizabeth Fuentes Rojas, “Diego Rivera: La creación de un fresco o La construcción de un fresco”, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.* pp. 29-38.

¹⁰¹ Diego Rivera, *Arte y política*, selección, prólogo y notas de Raquel Tibol, México, Grijalbo, 1979.

¹⁰² Jennifer Jolly, en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 73-74.

El ritmo vertiginoso de trabajo de la temporada va y viene entre los órdenes del tiempo. Entre octubre y noviembre de 1930, participó en la exposición *Mexican Arts* en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. La exposición circulante estuvo organizada por la American Federation of the Arts con apoyo de la Carnegie Corporation y fue curada por René d'Harnoncourt. En ella participaron Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, en un espacio común del arte mexicano que reunió piezas prehispánicas, coloniales y de vanguardia. La muestra es un indicio de la consolidación de una coyuntura propicia para el arte mexicano articulado por la escuela mexicana de pintura en los Estados Unidos.¹⁰³

Entre junio y octubre de 1931 regresó a la ciudad de México a continuar su trabajo en los murales de Palacio Nacional, que suman al pasado romántico, higiénico y próspero, un rígido panteón heroico. Emblema de su compromiso, que tanto entorpeció sus ires y venires en el tiempo. Rivera comenzaba a preparar su exposición personal en el MoMA "Fondos Congelados" que en un presente más frío y opresivo atrajo a una revolución pasada ya heroizada. Agregaba el mismo año unas grisallas,¹⁰⁴ al mural del Palacio de Cortés, en Cuernavaca, para terminar su mural *Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución* (que había empezado en 1929). Desde julio de aquel año afinaba detalles para su

¹⁰³ La exposición, dispuso cerca de mil doscientos objetos en dos secciones "Applied Arts" y "Fine Arts". En el primer grupo se presentaron cerámica, cestería, máscaras, textiles y joyería prehispánicos junto con trabajos contemporáneos de las mismas categorías (añadiendo muebles y trabajo en vidrio). En el segundo grupo se juntaron retablos, pintura colonial y tallado en madera, más algunas obras en lienzo de la plana entera del arte mexicano de la época. La exposición es más importante aún pues hizo un recorrido importante. Después del Metropolitan Museum of Art, visitó los siguientes lugares: Museum of Fine Arts, Boston; The Carnegie Institute, Pittsburgh; The Cleveland Museum of Art, Cleveland; The Corcoran Gallery, Washington; Milwaukee Art Institute, Milwaukee; The J.B. Speed Memorial Museum, Louisville; Pan-American Round Table, San Antonio, datos tomados de "Mexican Arts, an Exhibition organized for and circulated by The American Federation of Arts, 1930-1931", consultado en abril de 2014 en <http://bit.ly/1gMDCzU>. René d'Harnoncourt, químico y aristócrata austriaco, llegó a México sin dinero en 1926. Se dedicó a retocar fotografías y decorar aparadores y asesorar coleccionistas estadounidenses en la compra de antigüedades. Fue contratado por Frederick W. Davies que estableció un próspero negocio de arte popular y arte contemporáneo mexicano en la Ciudad de México y se consolidó como uno de los primeros distribuidores de arte moderno. Entre sus clientes principales estuvieron Dwight y Elizabeth Morrow. D'Harnoncourt pintó un mural de la Casa Mañana de los Morrow en Cuernavaca y compró algunos de los objetos que la decoraron. James Oles, *South of the border: Mexico in the American imagination, 1917-1947*, Washington, Smithsonian Institute, 1993, pp. 120-127.

¹⁰⁴ Técnica medieval de pintura monocromática que produce una ilusión de relieve.

proyecto de mural en el Radio City, hoy Rockefeller Center, y también presentaba bocetos para su mural en Detroit, cúspide de su idilio futurista.

A la luz de esta agitada agenda que atendía exposiciones personales y colectivas, murales públicos y privados, sociabilidad internacional con artistas y mecenas, elaboración de bocetos y largas jornadas de pintura entre idas y vueltas entre México y Estado Unidos, entre ciudades pequeñas y grandes, entre el pasado que se iba petrificando y el futuro ideal, Rivera pinta las acuarelas sobre el *Popol Vuh*. La obra casi pasó desapercibida en este contexto monumental, pero asociada con la velocidad de circulación del libro ilustrado, y después con el museo, es un importante contraste. Constituye a posteriori el mayor éxito editorial de Rivera.

Aunque es claro que en muchas de sus obras Rivera tiene una intención cosmogónica, en ninguna de estas su esfuerzo confluyó con el de otra cosmogonía. Su motor revolucionario, si seguimos la división del texto *Popol Vuh* consagrada por Brasseur –y después en la destacada traducción al español de Adrián Recinos de 1947–, Rivera selecciona episodios de sólo tres de cinco partes del mito quiché. En la primera parte se narra la creación del universo, los montes, las aguas, los animales y las tres generaciones de otras humanidades, sus respectivas destrucciones, y la creación de la humanidad definitiva hecha de maíz. Retoma también una parte de la segunda, en la que se cuenta la historia de los gemelos de Hun-Hunahpú y Vucuh-Hunahpú que sirve para exponer aspectos como el juego de pelota y el sacrificio humano, el aprendizaje de la agricultura y las artes. No considera las últimas dos partes que, ya en el tiempo histórico quiché, se dedica a las genealogías de gobierno, el rito, las vicisitudes de los enfrentamientos y las migraciones. A partir de esta omisión y de elementos que desarrollaremos más adelante, la obra no se concibe como una cosmogonía quiché sino como la del indígena que será el protagonista revolucionario de tiempos venideros.

Para elaborar su obra echó mano de su viaje a la península de Yucatán, transformada ya por el idilio arqueológico-revolucionario de Felipe Carrillo Puerto,¹⁰⁵ su lectura personal del *Popol Vuh*, su pasión como coleccionista de figuras prehispánicas y la consulta de algunos códices. Si bien retomó motivos completos de los códices mayas, se distanció de sus colores terregosos y opacos, sus figuras afiladas y algo siniestras. Pero la propuesta de Rivera es más dulce no sólo por la luminosidad y transparencia propias de la acuarela o por la vivacidad de los colores que elige, sino también por una voluntad de domesticar lo monstruoso y lo violento que un análisis más particular permite demostrar. Para este propósito le serán especialmente útiles los elementos clásicos, orientales y modernos con los que dialoga.

Para profundizar en estas ideas, se analizan los “estratos temporales” del Códice Rivera, que fundan una correspondencia específica entre el tiempo de los dioses, el tiempo antiguo y el tiempo revolucionario agrarista.

¹⁰⁵ Beatriz Urías, “El poder de los símbolos / los símbolos en el poder: teosofía y ‘mayanismo’ en Yucatán (1922-1923)”, en *Relaciones* 115, verano 2008, vol. XXIX, pp. 179-212.

Tercera parte. El Códice Rivera

La trama de las ilustraciones del Popol Vuh que Diego Rivera elaboró en 1931 se apegó a un orden clásico de cosmogonía: todo comienza con el casi inmóvil tiempo de los dioses que es sucedido por la creación del espacio y sus seres, conforme se desarrollan sus historias se despliega el orden social y ritual que, finalmente, conlleva el repliegue de los dioses a un plano divino ya separado del orden humano.

Si Rivera sigue en términos generales estas etapas del mito, se separa de él para introducir un quiebre original, que es la inclusión de la posesión de la tierra y la agricultura en ciertas caves agraristas, y un final catastrófico detonado por la instauración del orden ritual en el mundo primitivo. Si hay referencias a la agricultura y la domesticación de la naturaleza en el mito, la aparición del culto organizado a los dioses que lleva a la aparición de la estructura teo-política del tiempo mesoamericano en el mito de Rivera casi lleva a la destrucción del mundo primitivo. Con esta modificación clave, el orden que evoca su mito naturaliza no el otro tiempo sino el orden revolucionario de su presente.

En el recorrido sobre las ilustraciones de Rivera que cubre este capítulo, se altera el orden de esta trama (tabla 1) para comenzar por el final. El voluntario desorden permitirá agotar más rápidamente los elementos más clásicos en esta serie de ilustraciones y a la vez exponer una serie de asociaciones más creativas e inconscientes que se desarrollan diacrónicamente en la trama de Rivera. De este modo, comenzaré con el final, El futuro recordado, para llegar al desarrollo, Estratigrafía del héroe, y terminar con el planteamiento de la Naturaleza revolucionaria.

1. El futuro recordado

Diego Rivera cerró su códice con *La custodia de la milpa* (figura 6), lámina que recuerda las representaciones de la vida humana en algún museo de historia natural de la época. Es también un paisaje en el que el hombre sedentario ha domesticado el fuego, fabricado herramientas para arar la tierra, talar los árboles, cocinar, almacenar y transportar sus alimentos. Hace visibles los productos de su

tecnología neolítica con el barro, la madera, las cuerdas, los huesos, las piedras y el algodón. La división del trabajo y el atavío de los géneros son expresados con precisión: el hombre ara la tierra y caza, la mujer administra y transforma los alimentos. Al centro flota el glifo *calli* (figura 7), casa, con su característico dintel rojo.

Esta acuarela hace hincapié en la bonanza de una organización primitiva centrada en el hombre, basada en la domesticación de la tierra a través de la herramientas de labranza, su control sobre los animales y la organización de género que le concede a él, ente triplicado en la escena, la hegemonía sobre el trabajo y la naturaleza, y a las mujeres, en un nivel secundario, la transformación de los alimentos y la entrega del itacate para el hombre que trabaja. La salvaje naturaleza es recortada, achicada, procesada y hecha leña. Los animales, incluso los mortíferos jaguares o los grandes venados, son un agregado secundario y sujetado a través de su menor tamaño y su actitud de sometimiento.

La viñeta está segmentada en filas y columnas y no tiene sorpresas de ángulos o cadencias cinéticas. Aunque no hay marcas de flujos temporales que seguir, la organización espacial del tiempo en esta viñeta y en las siguientes suele ir de izquierda a derecha, y de arriba abajo. El paso del tiempo se percibe también en la duplicación de figuras. A pesar de esta clara base, muchos detalles que nos pueden arrancar sonrisas no se pueden percibir más que a la luz de la historia, que vamos a alternar aquí con la descripción del espacio.

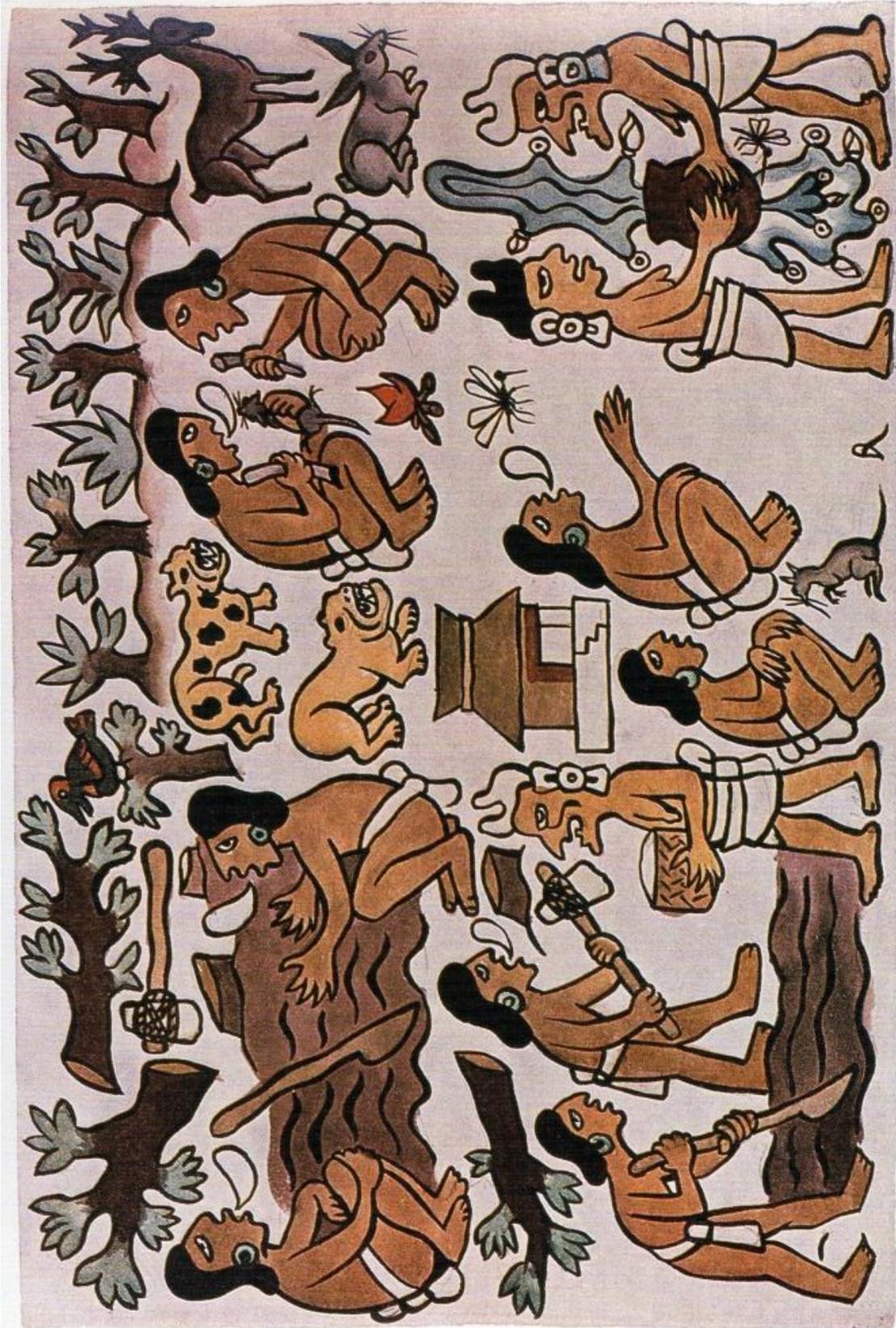
En el primer segmento de la primera columna, arriba a la izquierda, lo que parece un momento de relajación y descanso del arduo trabajo de la tierra es en realidad el momento en el que Hunahpú e Ixbalanqué, los hermanos que protagonizan esta historia, contemplan a gusto cómo sus herramientas hacen mágicamente toda la labor. Cuando en el segmento de debajo de esta viñeta los hermanos trabajan, no pensaríamos que en realidad fingen trabajar para poder convencer a su abuela de que necesitan alimento y agua que los refresque. La tórtola gorda y rojinegra en la esquina interna de esta primera columna, que parece sólo un detalle más parte de la construcción bucólica del espacio, está ahí porque ha sido amaestrada para avisar a los hermanos cuando su abuela venga y

así los encuentre trabajando.¹⁰⁶ Siguiendo con estos enredos, la abuela llega a la base de la columna para traer el refrigerio para los exhaustos hermanos. Su vestuario de doble chongo, falda y pecho descubierto, es consistente con el de todas las mujeres en la segunda serie de acuarelas (al menos aquellas creadas después de las primera tanda de 5 en las que como veremos, la experimentación de estilos y formas es regla). El carácter gruñón de la abuela, que aparece en dos acuarelas más, también tiene seguimiento. En esta versión descubre sus senos caídos por el tiempo.

En la segunda columna, los inofensivos jóvenes se reúnen alrededor de una fogata en la que según el texto, torturan a una rata quemándole la cola. Pero Rivera no representa maldad, ni siquiera esfuerzo en sus gestos, reduce la sujeción al gesto de agarrarla totalmente con una mano. Rivera sincroniza en esta viñeta la confesión textual de la rata: los árboles talados a la izquierda y crecidos a la derecha, el jaguar, el tigre y el conejo que la rodean ilustran la conspiración de los animales para impedir que Hunahpú e Ixbalanqué se dediquen a la agricultura. Moviéndonos hacia abajo, al centro-*calli* de la acuarela, el paraíso de la equidad primitiva (hombrecentrada) alrededor de la agricultura se completa con la fundación del domus. Este signo a la vez es el foco del suspenso de la subtrama a la que se dedica el texto, que quiere garantizar que Hunahpú e Ixbalanqué lleguen a esta central casa a solas, después de distraer a su abuela y a su madre.

Arengados por los dioses a través de los animales, los hermanos se han convencido de que su oficio no es labrar la tierra. La rata torturada les ha revelado que su padre es Vucub-Hunahpú, gran jugador de pelota asesinado en Xibalbá, y que su equipo de juego ha sido escondido por la abuela en algún lugar de su casa. Establecido su cansancio y sed por un trabajo que no realizaron, por sugerencia de la rata, les piden agua a las mujeres de su casa. En el mismo segmento instruyen al mosquito para socavar la tarea femenina, que les dará tiempo para completar su ardid. En el segmento de la derecha, la abuela y la madre (aquí blanca) se reúnen con hastío alrededor de una especie de caldero de brujas que

¹⁰⁶ *Popol Vuh*, op. cit., pp. 224-228.



6. La custodia de la milpa

no se llena jamás porque debajo de éste se posiciona el amaestrado mosquito para perforar el cántaro. Rivera termina aquí su secuencia dejando el agua corriendo. Esta es, si nos remitimos a la trama, la última acción en la que aparecen las mujeres en su historia.

En esta ejecución Rivera transparenta su operación con el pasado. Como si recordara el futuro, retoma de la experiencia antigua y de su futuro imaginado lo que más le entusiasma y lo proyecta en forma de utopía.¹⁰⁷ Su versión de la tierra sin amos, no destrona la jerarquía de la especie y la del género. Para él es natural y conveniente que el hombre sujete a los animales y a las mujeres de modo que se genere la armonía.

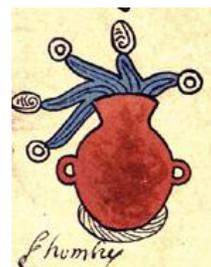
El *calli* al centro y la olla con el chorro de agua (figura 9), el peinado de las mujeres, sus orejeras, algunos adornos de Hunahpú e Ixblanaqué y la representación esquemática de los árboles son elementos que tienen influencia prehispánica.



7. Glifo *calli* en Matricula de tributos, mexicana, fragmento del folio 3.



8. Códice Borbonicus, fragmento del folio 21.



9. Códice Borbonicus, mexicana, fragmento del folio 15.

Otro de las actividades destacadas de paraíso primitivo de Rivera es el juego de pelota (figura 10) que convoca a cuatro hombres jóvenes y regordetes en actitud cordial. Tienen a su tribuna en el inframundo, formada por simpáticos ídolos-animales atentos al juego. Un juego amistoso que no tiene principio ni fin, ni vencedores ni vencidos es la primera acción colectiva de los hombres comunes en este espacio primitivo.

¹⁰⁷ Vincent Geoghegan, "Remembering the future", en *Utopian studies*, 1990, Pennsylvania, Penn State University Press, vol. 1, núm. 2, pp. 52-68.



10. *The First Ball Game*

Además de la separación de la tribuna y la cancha, este evento deportivo pacífico tiene jugadores organizados en dos equipos. Sus jugadores redondos y cortitos tienen un aire inofensivo que se refuerza con el equipo de pecheras, espinilleras y cascos en el que nadan. Uno de plano tiene nariz redonda y roja de payaso. En el instante mismo de la escena, uno de ellos lanza la pelota a los tres jugadores que esperan su oportunidad para entrar en acción.

En la tribuna que está debajo de la tierra todos voltean hacia la cancha, menos dos distraídos que tienen la cabeza en otro lado y otro que con seguridad no quería ir al partido y muestra su resistencia. Los gestos demuestran la excitación de los espectadores que se toman de brazos y piernas del nervio producido por el divertido juego.

Este tono tan caricaturesco y poco serio sólo se empleó en el dibujo en tinta negra la *Muerte de Vucub-Caquix*, que como esta acuarela es de las primeras 5 que Rivera realizó. En este tipo de ejercicio, Rivera no siguió ninguna de las descripciones de juegos de pelota del texto, donde siempre jugaron solo dos jugadores y los espectadores, los señores de Xibalbá, no se divierten en absoluto sino que, sintiéndose insultados por el ruido que provoca el juego sobre sus cabezas, deciden matar violentamente a quienes lo juegan, infringiéndoles torturas terribles.

Su forma es un experimento interesante a partir de formas achatadas de códices mayas, que veces son catunes y otras animales, y de otros personajes que se repiten en los códices y Rivera acható para que todos tuvieran el mismo formato (figuras 11-13). Sobre la base chata agregó gestos cómicos a partir de bocas abiertas y casi babeantes, dientes salidos o chimuelos, ojos fuera de órbita, labios y narices colgantes. La acuarela no está firmada pero los documentos entre John Weatherwax y las editoriales con quien se negociaba el proyecto corroboran que este dibujo pertenece a esta colección de 1931.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ver correspondencia citada en la segunda parte de la tesis.



11. Códice Madrid, fragmento del folio 36.



12. Códice Madrid, fragmento del folio 54.



13. Códice Madrid, fragmento del folio 43.



14. *Seven Times the Color of Fire*

El primero de los dibujos que Diego Rivera entregó a su socio John Weatherwax (figura 14), para su lujosa versión del *Popol Vuh* ilustrada está fechado al frente

1931 y puede ser el primero de todo el *Códice Rivera* y su acta de nacimiento. El mundo salvaje gira alrededor de un rey fuertísimo y gigante, con garras afiladas, grandes patas y colmillos, que llora en su trono tropical, tallado en piedra con descansamanos rematados con las fauces abiertas de algún mamífero.

Como ocurre en los paisajes exóticos de los *funnys*, antecedentes del cómic, la acción gira sobre un *gag* humorístico muy establecido que produce la tortura infringida sobre un animal antropomorfo, que aquí para localizarlo, viste huarachitos, taparrabo y rústicas joyas.

Su cabellera larga y desordenada, parada de punta por el dolor, forma una cresta como de león. Sus ojos están desorbitados de angustia y sufre tanto que se araña sus torneados muslos hasta sangrar. Su indefenso dolor, ridiculiza su fuerza bruta. Alrededor de él nos invitan a la risa su mujer sentada a sus pies, pequeña y redonda, con sus senos al aire pero con una especie de falda que cubre su sexo. Lloro y grita a chorros, agarrando pasivamente sus manos.

Los dos nobles han cedido toda su autoridad, aunque posiblemente la mujer nunca tuvo ninguna, a un señor bajito, pelón y gordito (que recuerda a buda por su talla y sus lóbulos ensanchados) que sostiene las fauces del gigante para sacarle sus dientes uno a uno. En el suelo y alrededor de él ya hay 19 dientes y toda la encía inferior del gigante está chimuela. Parece que el origen de la inversión política inexplicable es esta autoridad médica del curandero.

En el instante narrado en el dibujo el tranquilo buda sólo sostiene las fauces del gigante, de las cuales parece brotar un río de dientes. Su comparsa es una señora más salvaje y de vida menos afortunada, con una espina incrustada en la nariz como adorno, flaquita en los huesos, chaparrita, encorvada y descalza. Sostiene una enorme mazorca, a la cual le faltan algunos granos. La señora sostiene uno de ellos en su mano izquierda en dirección al gigante.

Estos elementos están suspendidos en el plano como si hubieran sido recortados de otro lugar y pegados aquí uno por uno, conservando algunas líneas curvas entre ellas que nos señalan la dirección del flujo temporal de las acciones. La ondulación es también un efecto óptico que dinamiza el dibujo de trazo continuo y suelto, como si su forma se reflejara en el agua. Estilo que, en primer

plano, sin perspectiva, ni sombras, delineados por una línea negra, Rivera cultivó toda la década de los años veinte.

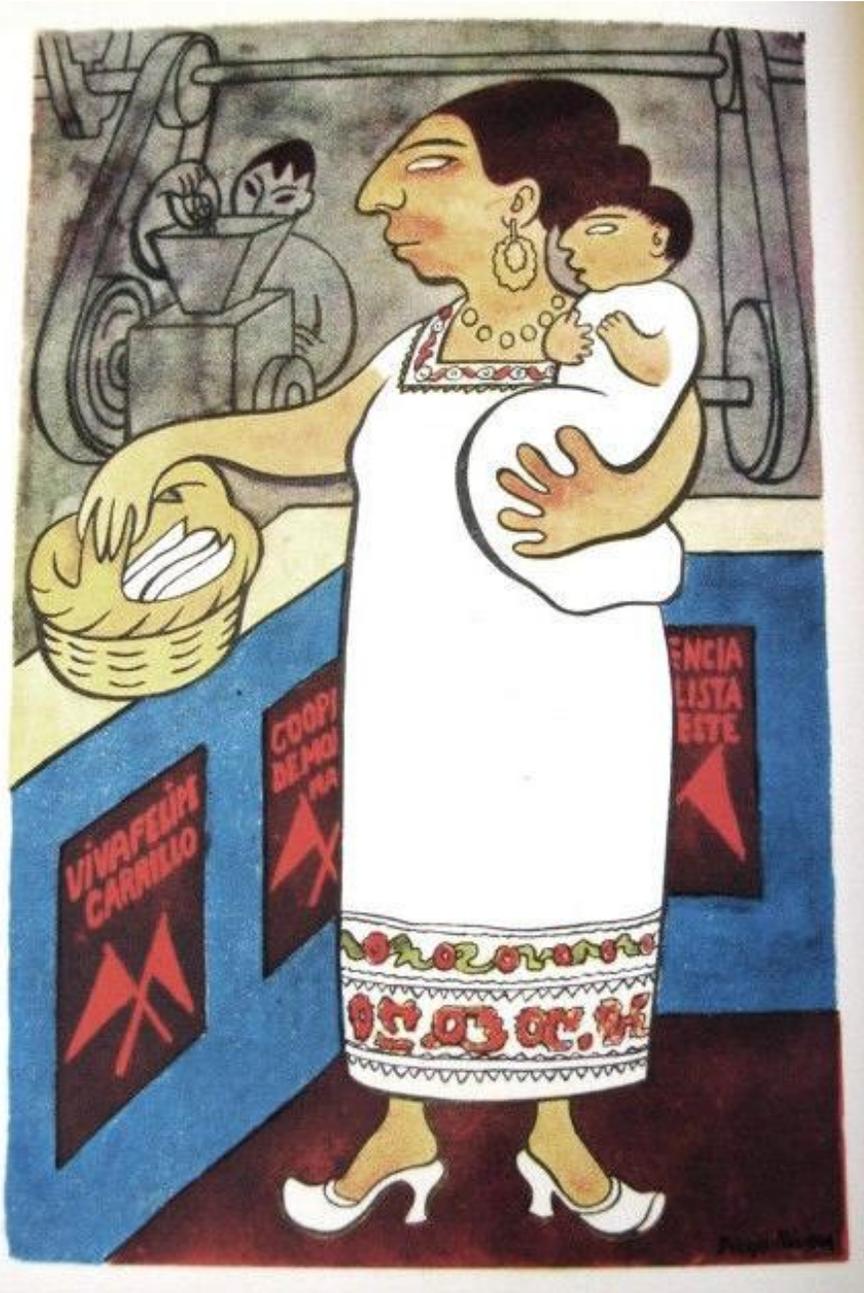
Sabemos por el texto que se trata del soberbio Vucub-Caquix, al que Rivera representará en dos acuarelas siguientes como un agresivo dios ave. Ahí se precisa que este castigo iba dirigido a la pérdida de autoridad del gigante a través de un elaborado engaño. Cuando Vucub tenía un dolor de muelas causado por un tiro de cerbatana de los hermanos Hun Hunahpú y Vucub Hunahpú, éstos se disfrazan de hijos de un par de viejos curanderos y le ofrecen un tratamiento dental que consiste en sacarle sus dientes malos y ponerle unos de hueso molido. Los conspiradores le pusieron unos de maíz que lo hicieron ver ridículo y eran inservibles.¹⁰⁹

Su mujer es Chimalmat, a la que nada distingue como señora ni en la viñeta ni en el texto y muere sin explicación al morir su marido. Su perfil, y el de la otra mujer del dibujo, es ovalado, de cráneo, nariz y ojos alargados, como Rivera había representado su prototipo de yucateca revolucionaria que atiende la crianza y va a comprar tortillas a un establecimiento en el que trabaja un obrero ejemplar rodeado de propaganda pro Felipe Carrillo Puerto en *Study of two Americas* de Stuart Chase, publicado ese mismo 1931 (figura 15).

La admiración de Rivera hacia Carrillo puerto “jefe de la raza” que luchó para que la raza indígena “entre a la era mecánica de la civilización actual” con una “grandeza mayor” “porque fue mestizo y comprendió y combatió y realizó, y por eso no pudo ser perdonado”.¹¹⁰

¹⁰⁹ En un primer momento, Vucub-Caquix se resiste: “No está bien que me saquéis los dientes, porque sólo así soy Señor y todo mi ornamento son mis dientes y mis ojos”. Después de convencerlo el viejo, Viejo Zaqui-Nim-Ac, gran jabalí blanco, y la vieja, Vieja Zaquim-Nimá-Tziís, gran pisote blanco, “Sacáronle entonces los dientes y en su lugar le pusieron solamente granos de maíz blanco y esos granos le brillaban en la boca. Al instante decayeron sus facciones y ya no parecía señor”. Así murió Vucub Caquix.” *Popol Vuh*, *op. cit.*, pp. 187-188.

¹¹⁰ Diego Rivera, “¡Asesinos!”, *El Machete*, 1924, no. 1, vol.1, p. 1.



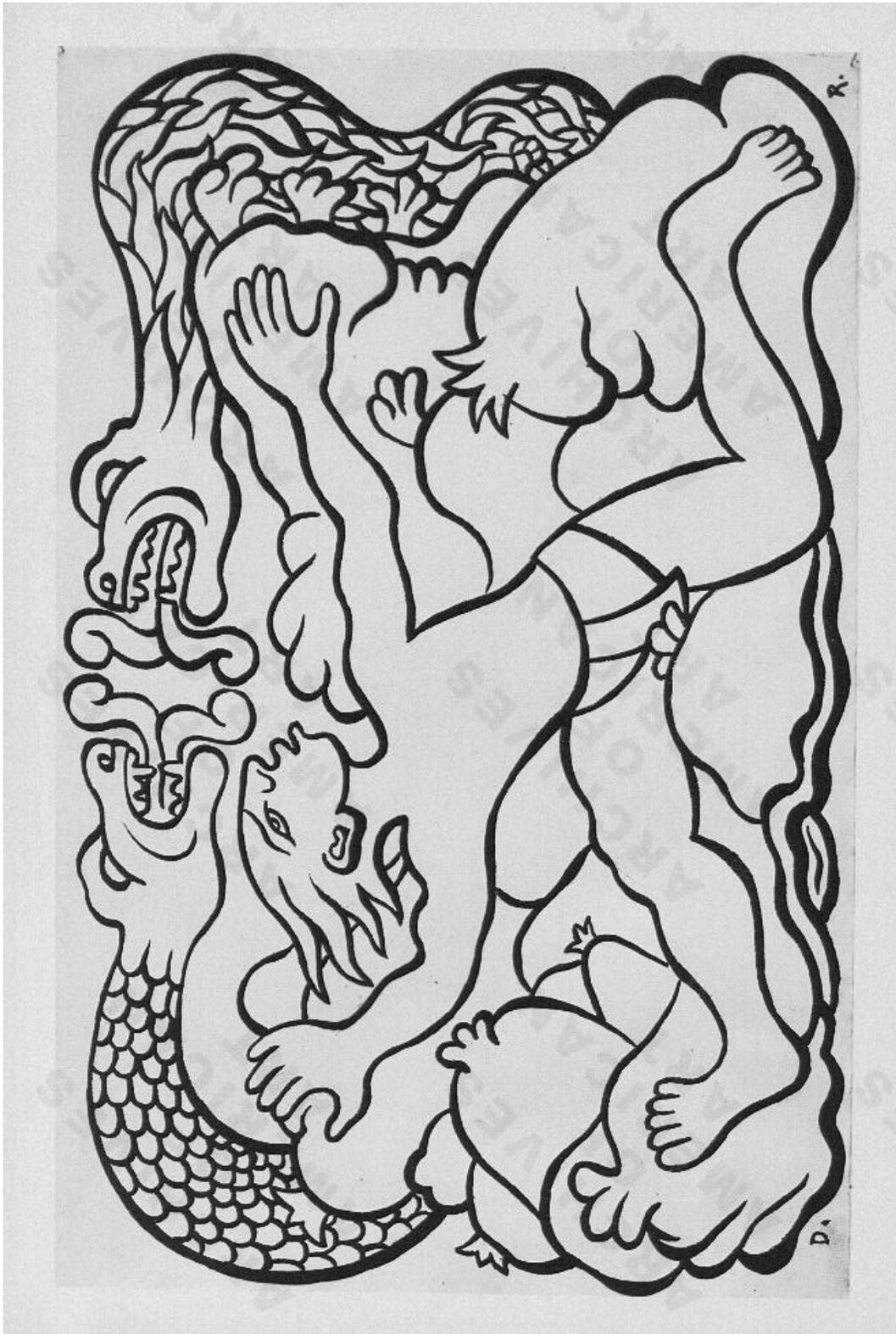
15. Diego Rivera, ilustración para Stuart Chase, *A Study of Two Americas*, 1931.

La asociación de alegría y libertad con el tiempo antiguo está materializada en el cuerpo clásico de este joven y libre salvaje que recorre, con su desnudez apenas censurada por el respectivo taparrabos, montañas suaves como nubes que se doblan ante su fuerza. Su pelo está al viento y extiende sus brazos y piernas para abarcar toda la viñeta. Ya ha notado a las serpientes que, gigantes como él, unen sus lenguas encima de su cabeza anunciando una eventual amenaza que al menos aquí no se explicita.

Este es el segundo y último dibujo en tinta china del *Códice Rivera* (figura 16), también entregado a John Weatherwax en la primera tanda de 5. Aquí se presenta al poderoso Zipacná, *Mountain Maker*, en la versión en inglés de Weatherwax. Zipacná, era uno de los dos hijos de Vucub Caquix. Si nos quedáramos con sólo estos dos dibujos parecería que el problema que quiere plantear Rivera se relaciona con la postulación de una utopía prehispánica de absoluta libertad para el cuerpo masculino, joven, con gracia y magia del salvaje, asociada a una amenaza divina al margen que es castigada y humillada en el mundo primitivo.

Siguiendo ese orden de ideas, en esta descriptiva viñeta se señala la fundación del paraíso primitivo, bucólico y fantástico, una vez que se ha vencido al rey tirano y bruto (padre de Zipacná). Conforme Rivera profundiza en la trama de la novela, la historia de este reino es más compleja y jerárquica. Zipacná se transforma en su padre y debe ser derrocado.

Buena parte del efecto de felicidad y plenitud recae en el fondo de montañas acojinadas. Su representación en forma de pera, con una plantita de tres hojas en la punta, la encontramos en los *altepetl* de códices del altiplano central mexicano. Un elemento que explicaremos más adelante, cuando su uso sea menos un elemento decorativo y más un símbolo fundador, en el sentido nahua. Las serpientes que hacen el arco superior del rectángulo provienen de la portada de *Mexican Folkways*. En ésta ejecución los cuerpos conservan un peso importante y las cabezas la ferocidad aunque sus patitas y lenguas enrolladas les confieren cierta ternura.



16. *Mountain Maker*

En la versión textual de esta escena no hay ninguna serpiente. Esta libertad que se toma Rivera es muy interesante porque denota una interpretación del pasado en el que los dioses-monstruos son un marco con otra proporción y otro lugar en el espacio del paraíso primitivo concebido como fantasía clásica.

La idea de un joven al centro de un rectángulo enmarcado con montañas hacia las que extiende sus extremidades como para separar lo que en el espacio está junto, fue pintada por Orozco alrededor de 1926 en sus murales de San Ildefonso (figura 17). La figura de Rivera tiene un trazo suelto y redondo. El carácter del personaje de Orozco es más efectivo para expresar la dificultad de la oposición entre un cuerpo corrioso y malnutrido y el espacio enrarecido que lo rodea.



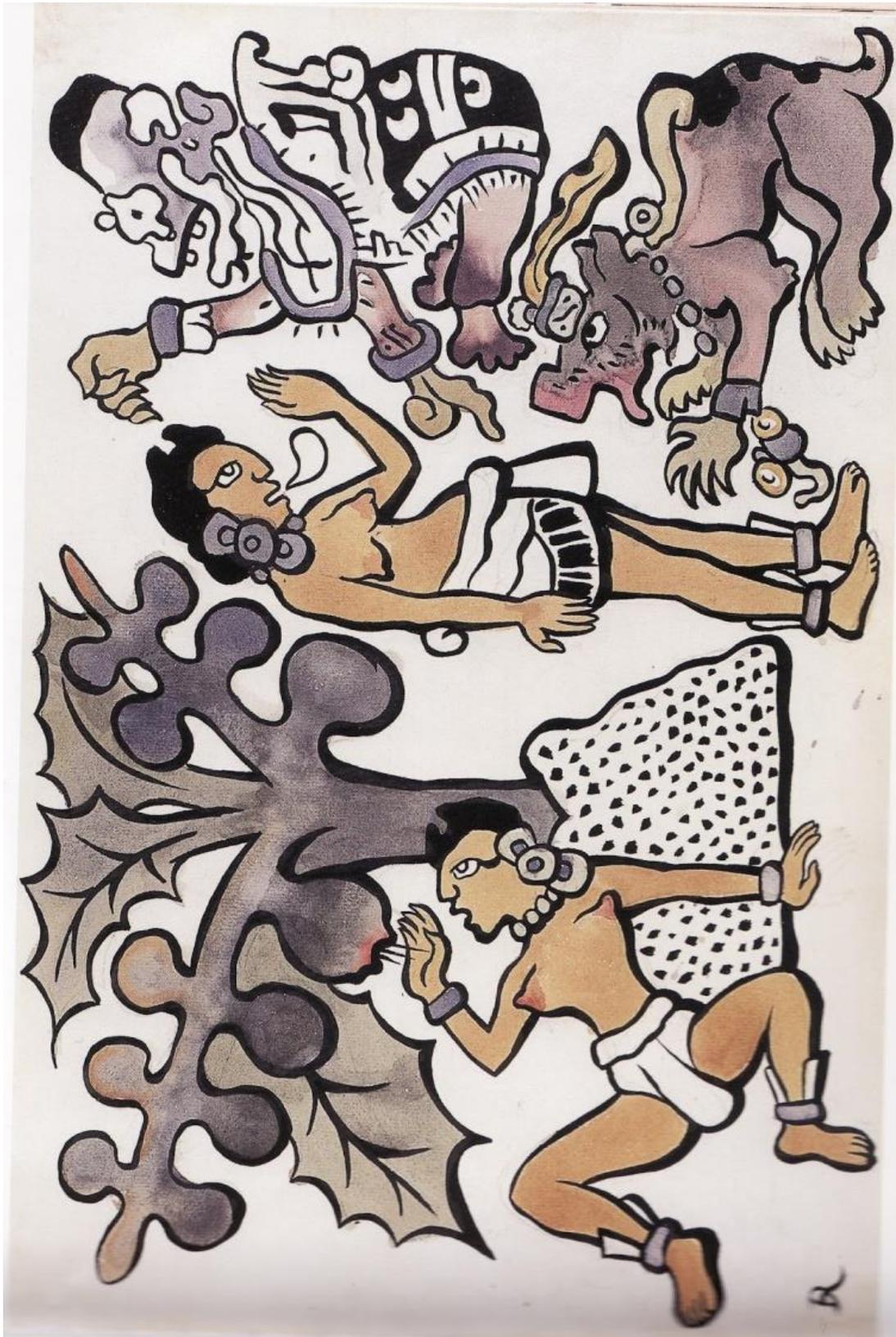
17. José Clemente Orozco, "Juventud", murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México, 1926-1927, fresco.

El acceso al espacio de la libertad, el goce y la acción es un privilegio masculino en este códice. Las mujeres del mundo primitivo, como se observa en las siguientes dos acuarelas, están confinadas a la reproducción y de una forma pasiva, a la custodia de los frutos de la agricultura.

En la única representación de la reproducción en el planeta primitivo (figura 18), el deseo se asocia con la transgresión, el peligro y la muerte, como en la mitología del Génesis que asoció el disfrute del placer con la expulsión del paraíso, origen del tiempo humano y las desdichas terrenales.

Si nos referimos al orden de los hechos del mito del *Popol Vuh*, antes de que el texto cuente que Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú juegan a la pelota en el inframundo para encontrar la muerte, una prolepsis o *flash forward* anticipa que pronto se contará el nacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué, sus hijos. Se regresa al tiempo de la primera trama para contar la muerte de los hermanos, y cómo la cabeza de Hunahpú es sembrada por los señores del inframundo en una planta que a partir de entonces da jícaras. La doncella Ixquic escucha la historia de esta planta milagrosa y llena de deseo, va en su búsqueda.

Para Rivera, Ixquic llega a una planta cargada de frutos a punto de reventar para colocarse debajo del fruto más maduro que secreta una sustancia líquida por una abertura enrojecida. La joven, con sus senos al aire, los pezones erectos y las piernas totalmente abiertas se entrega a recibir pasivamente el líquido mientras abre la boca para exhalar de placer. La planta tiene un tronco grueso y firme y está vestida de grandes y jugosas hojas. Una de sus puntas, rojas como la abertura que secreta el líquido seminal, completa la fantasía fálica de fuerza y presencia masculina que cobija a la extática y bella pasividad femenina. El resultado de la fantasía naturalizada es la fertilización de la doncella y después, en el lado derecho del rectángulo, en que se desarrolla este segundo momento, Ixquic, ya con una barriga y una falda, se inclina ante una elegante calavera acompañada de una quimera como en posición de ataque.



18. *La saliva de Hun-Hunahpú fecunda a la doncella*

El protagonismo del elemento vegetal, la gama y contrastes aquí elegido entre grises, morados, verdes opacos, negro y blanco, recuerda a la tradición de estampa japonesa que tanto fascinó a los modernistas. Los dos dientes largos y separados de la calavera, su barbita lampiña y alargada y su gorro, como el modelo clásico de *sangle*, en esta vaguedad oriental quizás representa a un chino.

En el texto la enigmática calavera corresponde al espíritu de Hunahpú, de su acompañante fantástico no hay noticia. Estas dos figuras vienen juntas en el códice Dresde, del cual Rivera calca adornos y postura. En el caso de la quimera, Rivera decide mutilarle sus atributos humanos y de pájaro para convertirlo en una especie de hiena con correa. La corrección de esta ambigüedad fundamental del orden mesoamericano será una constante en el ejercicio de Rivera.

Del texto se pierde un elemento más enigmático y dialógico a cambio de la fantasía misógina de la fertilización unilateral. El texto dice así:

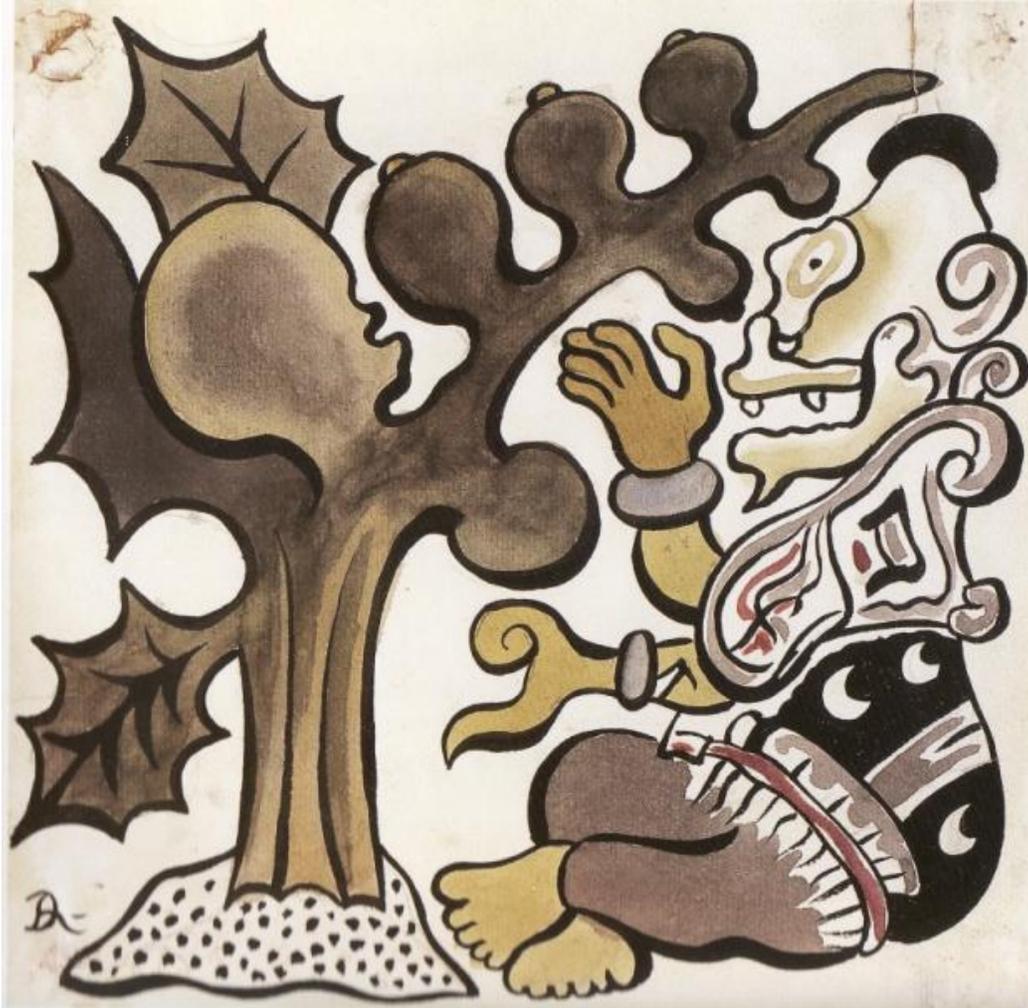
Habló entonces la calavera que estaba entre las ramas del árbol y dijo: -¿qué es lo que quieres? Estos objetos redondos que cubren las ramas del árbol no son más que calaveras – así dijo la cabeza de Hunahpú dirigiéndose a la joven-. ¿Por qué ventura los deseas? – agregó. –Sí los deseo- contestó la doncella. –Muy bien –dijo la calavera-. Extiende hacia acá tu mano derecha. –Bien- replicó la joven, y levantando su mano derecha, la extendió [...] En mi saliva te he dado mi descendencia.¹¹¹

Rivera completa su fantasía agregando a esta escena un *close up* (figura 20), que nunca ocurre en el texto. En principio porque la cabeza de Hunahpú que se hace visible en uno de los frutos es como hemos dicho, el mismo personaje que el de la calavera. El sentido de la viñeta es denotar que en los frutos de esta planta está la cabeza de Hunahpú, claramente dibujada como el fruto más grande y pálido del árbol. El énfasis posiblemente quiere reforzar el sentido de fatalidad y peligro del mundo mágico que tiene de nuevo, conexiones muy orgánicas con la percepción de oriente de Rivera.

¹¹¹ *Popol Vuh*, op. cit., p. 212.



19. Códice Dresde, fragmento del folio 10.



20. *La cabeza de Hun-Hunahpú fructifica el árbol*

El desdoblamiento de personajes se balancea en forma de cruz en este espacio cuadrado. Por el centro corre la diagonal de la rama principal que de un lado tiene jugosísimos frutos que parecen senos y del otro una estilizada y amplia hoja. La otra diagonal inicia con el fruto-cabeza que hay que destacar rodeado de hojas que rellenan el vértice y termina con la calavera cuya altura cubre toda la escuadra derecha. Aquí trazada con más delicadeza que en la composición anterior con piel amarilla. La barba delgada ahora sale del hueso de la quijada y el ropón elegante, en negro, blanco, gris y rojo, recuerda a la vez un kimono japonés y el traje de un rey medieval. El exacto centro del cuadro es un fruto pequeño del árbol que se pone en las manos de la calavera.



21. *El asombro de la vieja ante el maíz recolectado*

Esta viñeta en forma cuadrada (figura 21), en el formato más pequeño de la serie que como vamos viendo alterna rectángulos y cuadrados regulares, es la única en la que se representa un mundo totalmente femenino. En este simplísimo reino Ixquic saluda a Ixmucané con respeto y le presenta sin signos de esfuerzo el alimento que ha obtenido. Ninguna de las mujeres hace propiamente algo, esperan para ser descritas como una oposición de colores. Ixquic (que aquí no es blanca sino negra) ha llegado sin ninguna prueba de esfuerzo con un costal de maíz que, recargado en el piso, se toma con descuido. Siendo alta y tosca, tiene que arrodillarse para poder hablar con la abuela que la escucha con cara de pocos amigos. En medio de ellas, algo como un báculo prehispánico, hace las veces de centro de la composición.

Rivera respeta la representación de la vieja amarilla Ixmucané que había utilizado en el juego de pelota (figura 40). Si quiso hacer de ella un tipo asiático no completó la caracterización racial típica con los ojos rasgados o las características dentales. Cambia sin embargo el color de la piel de Ixquic que antes era blanca, la única blanca en el reino de los primitivos mestizos, y ahora es negra, la única persona negra. Su identidad racial también es debatible pues carece del cabello chino y los rasgos faciales típicos atribuidos a los tipos afroamericanos. Sin embargo, en su tránsito de blanca a negra, Ixquic se hace más corpulenta, jorobada, y ha perdido su cuerpo apetitoso. El color negro en una variante más oscura se ha utilizado en el código Rivera para representar a los subhumanos de Iodo.

Si aquí el ejercicio tiene aquí cierta ambigüedad, el tono racista es consonante con otras representaciones en su obra mural de la época. Se expresa con claridad en las representaciones continentales y el grupo racializado de trabajadores de sus murales en Detroit que hemos comentado (figuras 4 y 5). Otros de los estereotipos raciales se repiten y completan en el grupo de jóvenes y adolescentes que Rivera coloca como observadores de la figura central de *El hombre en la encrucijada* o *El hombre controlador del Universo*, pintado en Bellas Artes entre 1934 y 1936 como restitución del mural que Rivera comenzó en el Rockefeller Center en 1933 y fue destruido en 1934. En este grupo el tipo africano se representa con poca claridad mental, y todos los rasgos fáciles típicos (incluso los labios rojos), un niño asiático de nuevo debilucho tiene la mirada perdida mientras que los niños de rasgos blancos tienen rasgos clásicos de armonía y belleza.¹¹²

Posiblemente, la elección de estos dos colores asociadas a la vista de las mazorcas es un tributo al papel de las civilizaciones de Asia y África en la historia de la agricultura. Si las representaciones son menos denigrantes que en el contexto gráfico estadounidense en el que Rivera estaba concibiendo esta viñeta,

¹¹² En una fórmula similar, aunque exacerbada, a la de los murales de Detroit, *Man at the Crossroads* fue pintado por encargo de Nelson Rockefeller, nieto del fundador de la Standard Oil y magnate petrolero John Davidson Rockefeller. El contratista de Rivera se convirtió en un destacado mecenas y posteriormente político. A principios de 1940 fue presidente del MoMA, fue gobernador de Nueva York (1959-1973) y vicepresidente de los Estados Unidos (1971-1977).

y en el contexto de sus propias representaciones raciales, es importante señalar que su vindicación a la diversidad se queda en el marco de un discurso evolucionista en el que Asia y África son sólo las antepasadas del verdadero hombre mestizo del futuro.

Este discurso racista de Rivera convive bien con su interpretación moral de uno de los episodios del mito en el que la mujer debe ser degradada por tener hijos a los que no se les conoce padre. Rivera no considera el lado de la historia que le concede Ixquic ingenio, fuerza y ayuda divina para enfrentar una serie de aventuras propias que permiten engendrar a los héroes. Según se cuenta ahí, una vez embarazada, Ixquic es reprendida por su padre Cuchumaquic y llevada ante los señores de Xibalbá para que la juzguen y sacrifiquen por su error moral de embarazarse extramaritalmente. Logra escapar con la ayuda de los tecolotes mensajeros a través de un engaño en el que sustituye lo que debieran ser sus órganos destazados y su sangre por las de frutas y animales. Al salir de este embrollo, Ixquic va a buscar a su suegra Ixmucané para que la acoja. Ixmucané se niega porque insiste en su deshonra y tras algunos intentos, decide probar sus capacidades mágicas, lo que probaría que está embarazada de sus semidioses nietos. La prueba consiste en que traiga una red llena de maíz.¹¹³

La tarea parece imposible cuando al llegar a la milpa, Ixquic sólo encuentra una mazorca. Ella apela a su ingenio y la magia que carga por vía de llevar los hijos de Hun-Hunahpú y llena su red de mazorcas sin llevarse de la milpa la única mazorca de la familia. Los búhos la ayudan a cargar la pesada red. Al ver la red llena mágicamente, Ixmucané acepta que se trata de su nuera y la acepta en la casa, no sin recelo.

Según elabora Rivera, un ejercicio crítico del “idealismo de izquierda” significó “descender a la realidad histórica” para encontrarse con una sociedad primitiva ideal en la que encontraba equidad, y una medida del arte que incluía realismo e imaginación, emulando su propio estilo:

aún no estratificada en clases, o en la que la estratificación, en caso de haber existido, no pudo haber sido sino excesivamente elemental, no sólo existió el arte, sino que los restos que de él nos quedan acusa un desarrollo tal que ningún

¹¹³ *Popol Vuh, op. cit.*, pp. 213-214.

periodo histórico posterior ha igualado, como expresión esencialmente realista, por una parte, y rica y superiormente imaginativa por la otra.¹¹⁴

Su equidad no es tal sino la proyección de un orden autoritario renovado. En la observación de estas primeras acuarelas encontramos una especie de estratificación invisible a través de la especie, el género y la raza en la que seguiremos profundizando. Misma que no contradice el espíritu gozoso de este mundo colorido.

Pero el paraíso era inestable y el hombre primitivo tuvo que enfrentarse a las adversidades y los despojos de las figuras divinas. Cuenta el texto que, después de que Hunahpú e Ixbalanqué encontraron el equipo de juego de pelota de su padre y su tío, los gemelos lo esconden en el camino a Xibalbá y van a buscar a su madre y su abuela al río. Tapan su cántaro con magia para que ellas regresen a casa y ellos se marchan a jugar pelota.

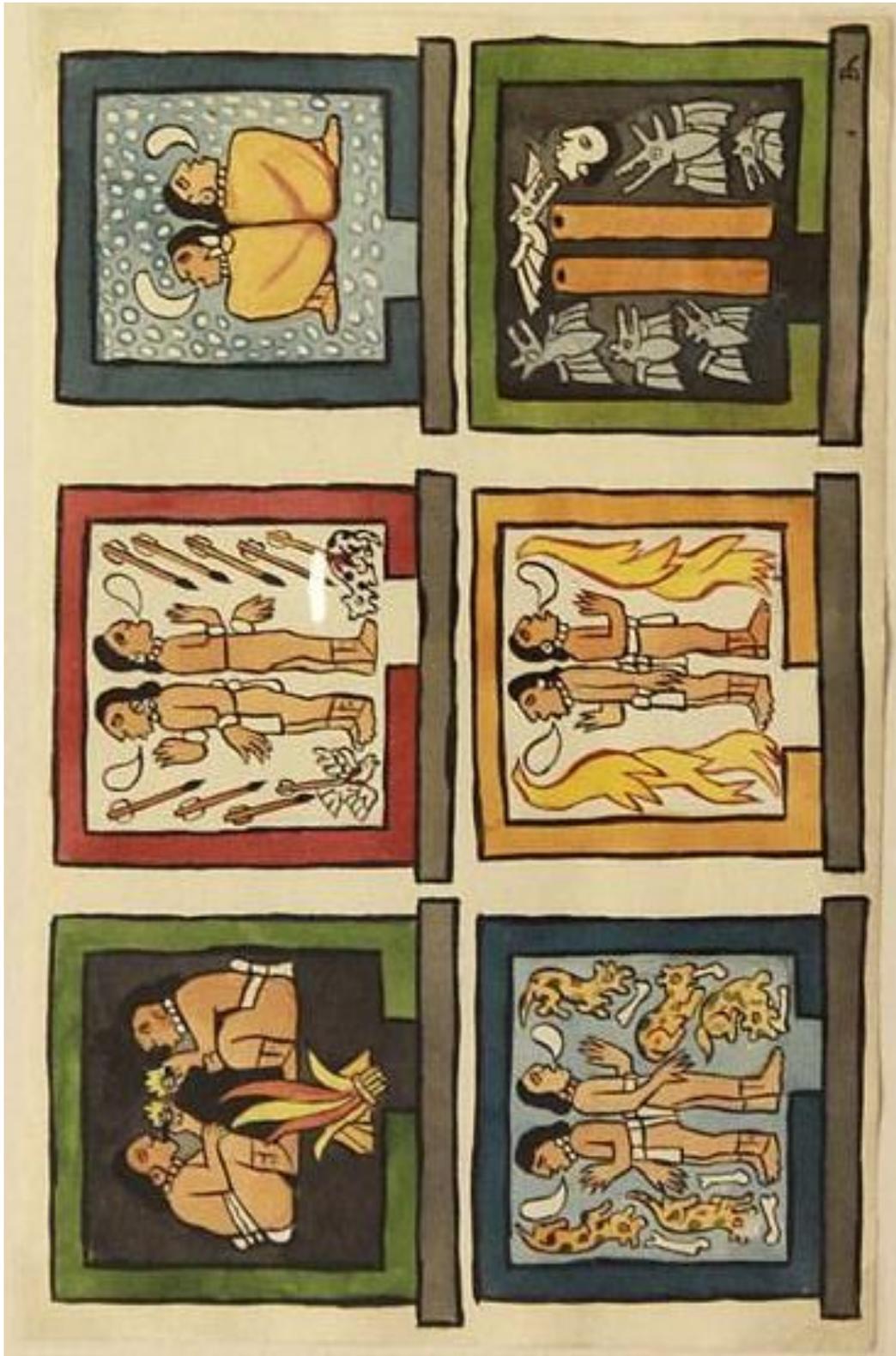
Sin considerar la secuencia del texto, la falta de diferenciación gráfica entre estos personajes y cada pareja de hombres de otras acuarelas, podrían llevarnos a malentendidos y pensar que la viñeta siguiente (figura 22) es el primer juego de pelota, cuando muere Vucub-Hunahpú y la que sigue (figura 23), casi idéntica pero que ocurre de noche, se refiere a la historia de la siguiente generación. Pero en el texto se establece claramente que Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú sólo entraron a la Casa de las Navajas y a la Casa de los Murciélagos y no al resto de las mansiones de Xibalbá. Quienes sí entraron a todas son los hijos de Hun-Hunahpú, Hunahpú e Ixbalanqué después de desenterrar el equipo de juego de sus ancestros.

Rivera representó en ambas versiones las seis casas del inframundo en el orden de la narración, siguiendo el flujo temporal, arriba-abajo, izquierda-derecha. Primero la Casa Oscura, luego la Casa de las Navajas, la Casa del Frío, la Casa de los Tigres, la Casa del Fuego y la Casa de los Murciélagos. Apuntando cómo en esta última uno de los hermanos pierde la cabeza. Me detengo más en la segunda que es más detallada.

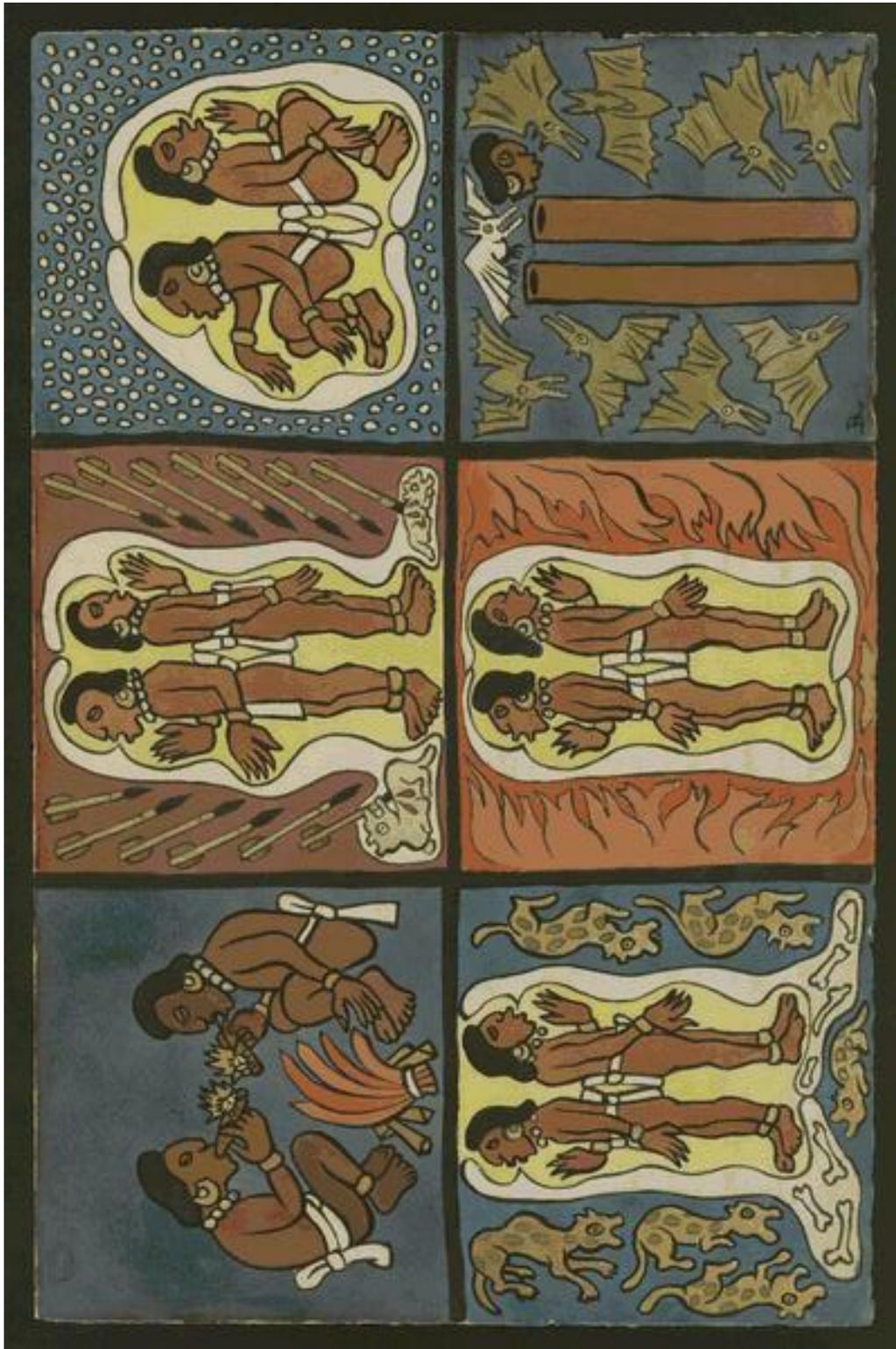
¹¹⁴ Diego Rivera, "Arte antiguo mexicano", 8 de noviembre de 1956, Ciudad de México. Según precisa Tibol, éste es uno de los apuntes de Rivera para su conferencia ante el Partido Comunista, *Arte y política, op. cit.*, p. 374.

La noche lo cubre y armoniza todo oponiendo azules opacos, ocre café, naranja y verde, salpicados de amarillo y blanco. En la viñeta, como facilitada por la noche, la naturaleza y la intemperie son amenazantes. Al ataque se unen el fuego y el hacha y el azadón que en otro momento jugaron a favor del hombre. Ahora de frente y nariz anchas y mandíbulas prominentes, los hombres que alguna vez estuvieron protegidos por la magia, son vencidos tras varios intentos.

En el texto la amenaza no viene de la naturaleza sino de los señores de Xibalbá que invitaron a jugar a los gemelos, una fuerza aquí totalmente ausente y que como hemos visto se ha representado como simpática tribuna de una versión casi infantil del juego de pelota. Mientras que en el texto los hombres sobreviven a través del pacto con distintos animales, aquí los mismos están o bien sometidos o son amenazantes.¹¹⁵ Revisemos las acciones.



22. Mansiones de Xibalba



23. *The Trial of Hero Twins*

Como en una narración secuenciada fotográfica, la primera línea comienza con una toma en la que los hermanos se encogen maltratados por el frío alrededor de una falsa fogata, hecha de plumas rojas amarradas. Sostienen cigarros que parecen encendidos por el brillo de unas luciérnagas. Este truco les da Hunahpú e Ixbalanqué un día más para vivir pues al final de la noche pudieron entregar a los señores los cigarros sin consumir y la leña sin arder. En la toma siguiente, flechas atacan por los dos frentes a los hermanos. Los protegen unas membranas que salen de su boca que contienen a dos pequeños mamíferos que sirven de sacrificio a las flechas. Rivera hace una especie de *flash forward* que escenifica la promesa futura de sacrificio de los animales para los cuchillos. En la siguiente toma, se representa una especie de nieve que rodea a los hermanos, protegidos por la misma membrana blanca que sale de sus bocas, cerrada porque los hermanos hablan al mismo tiempo y en esta unión entre ellos se protegen. En esta ocasión Rivera omite a las hormigas a quienes los hermanos convencen de llenar de troncos el cuarto frío para calentarlo y devolverlos antes del amanecer para no dejar rastro y volver a ganarles un día más a los señores.

La segunda línea reitera el recurso de la membrana que contiene aquello que los hombres sacrifican a cambio de sus vidas. Los hermanos han prometido los huesos de los animales a los tigres para su alimento para sobrevivir un día más y Rivera sincroniza de nuevo el presente con el futuro. Rivera repite en la toma siguiente el recurso de la membrana protectora formada por las palabras compartidas. En la historia sobreviven porque el fuego de esta casa solo consumía las brasas y la leña y no la carne humana. En el siguiente cuadro, por obra de magia dos largas cerbatanas guardan a los hermanos de los murciélagos hambrientos. Cuando Hunahpú saca su cabeza para ver si ya ha amanecido y el reto ha terminado, el Camalotz (que aquí es el murciélago blanco) le corta la cabeza.

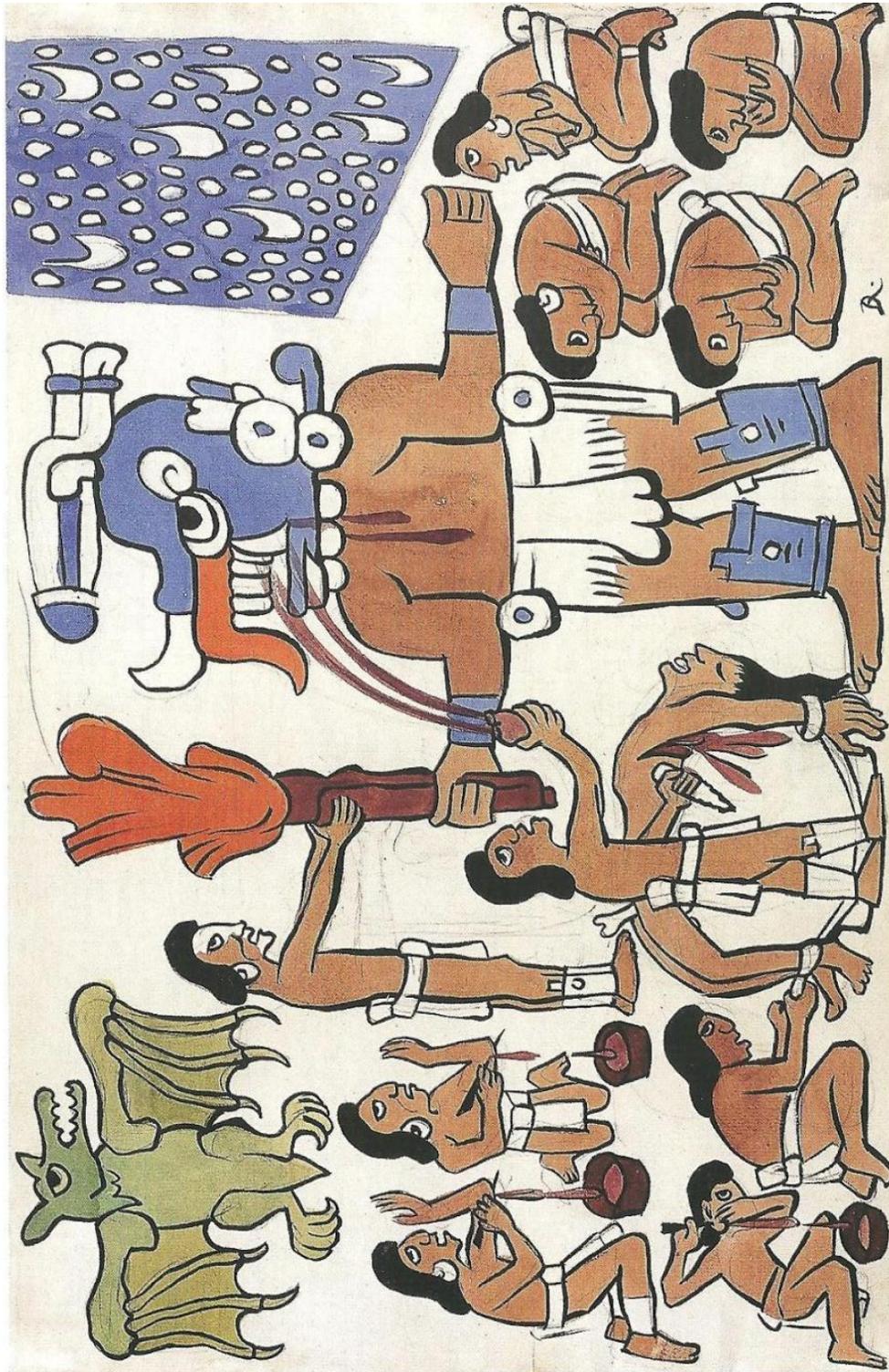
Ya que esta acuarela es casi idéntica a la anterior y señalándose los elementos de la historia que identifican con la historia de Hunahpú e Ixbalanqué a ambas, la razón de la duplicidad puede ser explicada por la venta de la primera a Marte R. Gómez y la segunda a algún otro coleccionista. Una diferencia crucial

entre las dos viñetas es que para el segundo momento, Rivera se ha decidido por hacer su dibujo más curvo y alargado, acentuar rasgos faciales y corporales más toscos y caricaturizar la poca motricidad fina con enormes manos.

A partir de esta aventura directa entre los hombres y los poderes divinos, se corta el paralelismo entre las imágenes y la trama del *Popol Vuh* para precipitarse a la hecatombe del tiempo primitivo. En el texto la historia continúa de esta interacción hacia el tiempo histórico mesoamericano para unir la mitología con la genealogía de los linajes políticos quichés. La narración llega hasta la conquista y la cristiandad para que, al recordar la historia de lo que ya no es visible, los indígenas conversos puedan recordar su otro origen mitológico.

En la interpretación de Rivera una primera interacción indirecta entre el hombre primitivo y las fuerzas divinas hace vulnerable al hombre y lo degüella, mientras que en el texto el héroe resucita confirmando su calidad mágica. En la segunda de estas interacciones en el imaginario riveriano, cuando el hombre se rinde a la institución ritual del sacrificio humano (figura 24) es disciplinado con la extinción. El hombre que derrama su sangre a un dios enorme, corpulentísimo y cruel, es blandengue, antimuscular, casi serial. Se ha dejado traicionar por un falso dios creador (figuras 54 y 58) que expone su potencia absoluta y su sed de sangre. Ante el cataclismo Rivera deja torcer su trazo y las figuras al fin chorrean y se envilecen. Esta interacción violenta y cruel, jerarquizada y codificada específicamente como sacrificio, es en la percepción de Rivera la única posible interacción directa entre dioses y hombres en un mundo teocéntrico.

El más alto del conjunto de once que recibe la antorcha tiene medio rostro iluminado y se planta con fuerza casi conflictiva frente a un dios gigante. Fuera de él sólo destaca el hombre sacrificado al centro en un arco casi perfecto sobre el volumen de una rueda ausente. Está ligado a los otros hombres por todos lados, uno sostiene su corazón en dirección hacia Tohil, ofreciéndole chorros que forman líneas limpias y directas hacia sus fauces, otro se conecta poniendo en la misma línea las cuerdas de sus pies, sus manos y ropas. Parece que su sexo se ha sustituido por un hueso descarnado.



24. El sacrificio y el autosacrificio humano ante el dios Tohil

Los ocho seres humanos restantes se parecen mucho unos con otros, como corresponde al orden homogéneo de los hombres en el mundo primitivo, y sólo se distinguen por las acciones complementarias que realizan, tres se autodesangran con espinas, y cuatro casi imperceptibles mujeres se arrodilla, excluido de la acción principal del sacrificio pero integrado como un grupo de orantes.

En la esquina superior izquierda un enorme murciélago flota sobre toda la escena. Es el mismo Camalotz, el murciélago blanco que mató a Hunahpú (figura 23) pero aquí es la comparsa gigante de Tohil, quien domina en su rango visual toda la escena desde su esquina superior izquierda. En el extremo opuesto se dispone un cuadro con varias lunas y estrellas en el azul claro del cielo, que rompe con la escena sanguinaria a la que se conectan sólo cromáticamente repitiendo el color de la máscara y las decoraciones de las espinilleras de Tohil. Nadie al interior de la viñeta está viendo este cuadro pero este punto de fuga alternativo sí lo comparten el pintor y el espectador externo. Así el switch de un circuito con dos paralelas en el que el flujo del mundo interno representado en la viñeta se abre / se cierra hacia el mundo externo bifurcado hacia el momento de su elaboración y hacia el momento de su observación. Las numerosas marcas del primer trazo en lápiz en una viñeta reiteran la presencia de esta segunda paralela del circuito.

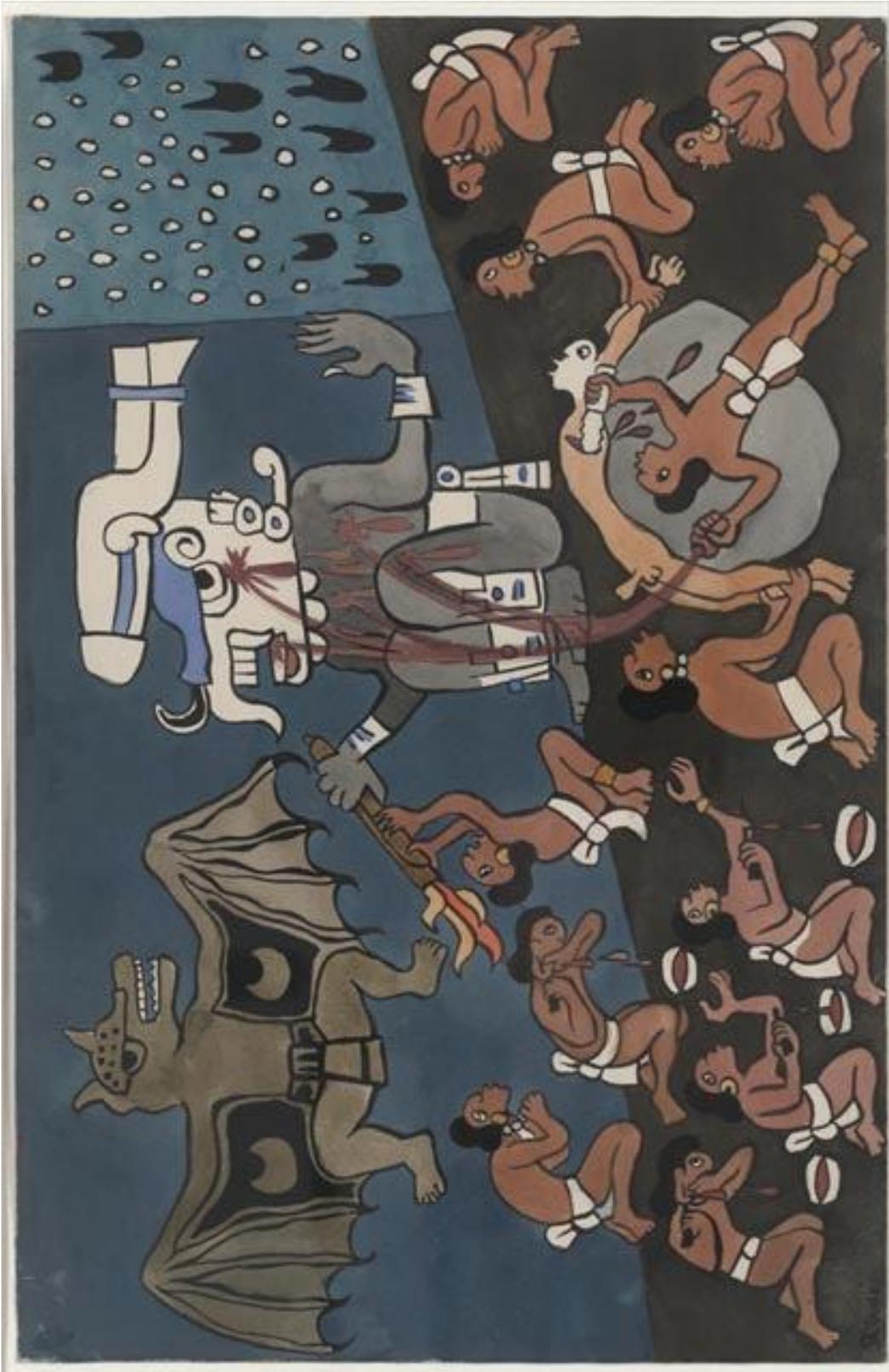
La figura de Tohil se retoma del dios Kukulcán del Códice Madrid (figura 54). De la que hablaremos en la última sección de las acuarelas. Por ahora El rito de sacrificio no ocurre en una pirámide, no está rodeado de un calendario ritual, no funciona como un instructivo que se asocia a una temporada del año específica, ningún signo lo vincula a un *altepetl* particular, a una tribu o familia. Así, la sintaxis ciertamente jerárquica del código original se sustituye con otra que acentúa el enfrentamiento del dios frente al hombre y la sujeción de los sacrificados a los sacerdotes. Modifica la lógica del tiempo para activar este episodio incómodo como una metáfora de la batalla socialista, en la que los obreros colosales deben doblegar a los capitalistas.

Según la ética política del texto, que ha reiterado la extinción del hombre que no adora a los dioses, este momento de la trama significa la fundación del

tiempo humano y un momento gozoso. La economía del sacrificio se le ha revelado al hombre y siempre que éste la respete, vivirá. Los dioses además, premian a este hombre instruido con el fuego y el lenguaje. En la narración quiché, es este ritual de sacrificio el que desempeña la función fundacional que Rivera atribuye a la custodia de la milpa. La escena explica cómo Tohil se convierte en el dios principal para un gran grupo maya que ya ha crecido y perdido su unidad lingüística. En este contexto, el guardián del fuego sólo escucha y habla quiché, de modo que la posibilidad de comunicarse con el dios funda la condición de supremacía de un grupo que posee el fuego y la palabra verdadera (el quiché) y la diferenciación entre propios y extranjeros sobre la que descansa la economía de la guerra y el imperio. Mientras que los quichés se autoinfligen un sacrificio voluntario y no mortal, los extranjeros deben ser ofrecidos al dios como castigo por no hablar su lengua y no adorarlo. Después de esta aparición en la que los hombres aprenden a hacer sacrificios, el dios se esconde en los montes y no volverá a materializarse.¹¹⁶

En una versión nocturna de esta misma escena (figura 25), la última de en este formato que no utiliza el fondo blanco general de las otras 22 ilustraciones, la composición tiene un movimiento extra hacia la izquierda. La dinámica comienza del centro hacia abajo sobre una líquida curva de la sangre de un sacrificado sobre una rueda a punto de girar hacia la izquierda. Los testículos y el miembro del sacrificado se exponen con claridad. El freno lo forman un eje horizontal de dos hombres que tiran al muerto hacia lados opuestos y un verdugo que forma una cruz. El equilibrio no va durar mucho tiempo pues nada sostiene a la cruz en el espacio. El cuchillo que el verdugo sostiene en su mano izquierda, aunque duplica perfectamente la curva de tracción, ya rompió cualquier coyuntura que lo sostenga. La fuerza de propulsión que complementa el esfuerzo desde la otra mano del verdugo, proviene de flujo finito del corazón sacrificado.

¹¹⁶ *Popol Vuh, op. cit.*, pp. 278. Al respecto de la economía del sacrificio George Bataille, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987 [París, 1949].



25. Human Sacrifice before Tohil

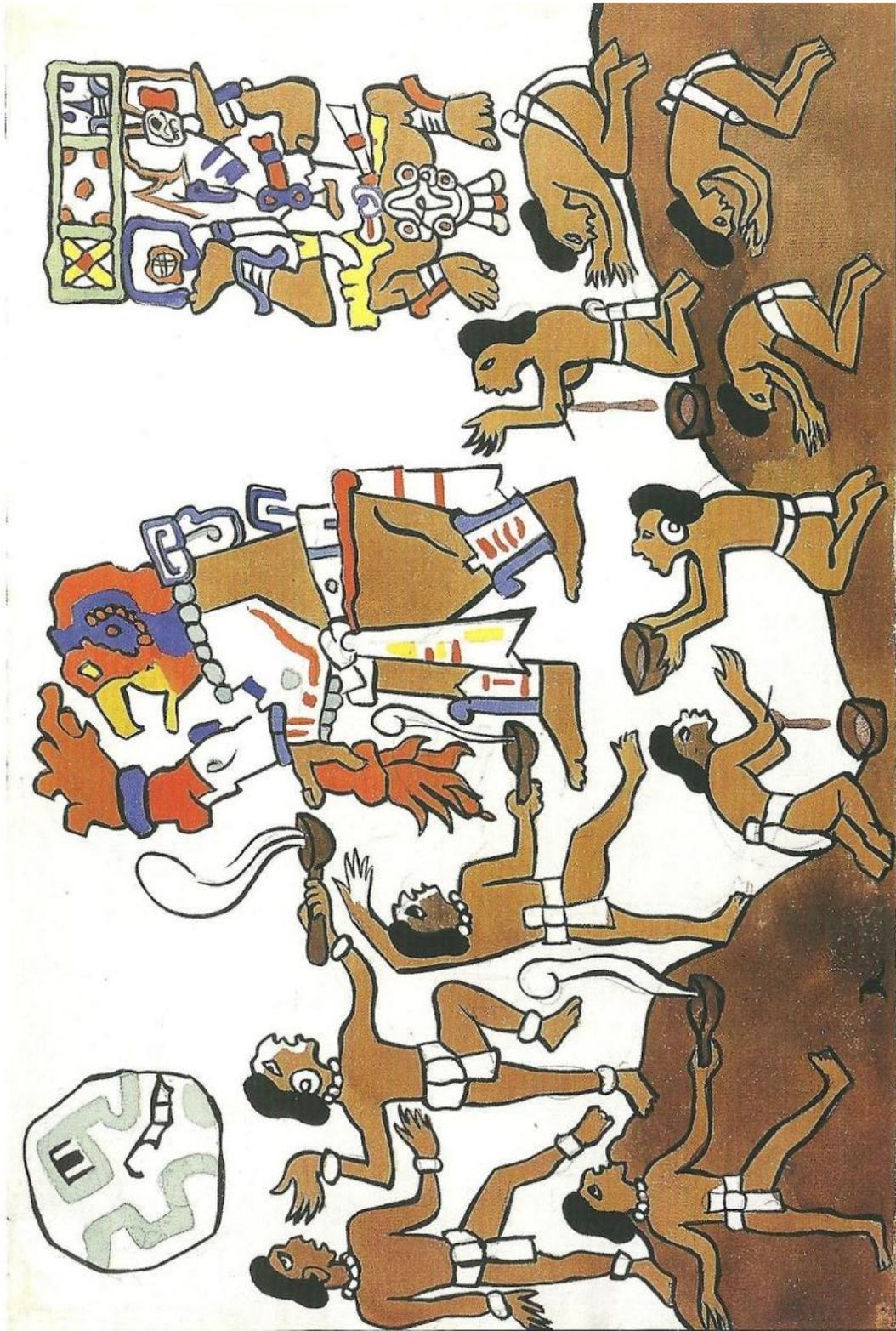
En esta lógica apocalíptica Rivera estiliza menos y ofrece una variedad de gestos y desfiguros que atentan contra las proporciones anatómicas y las posibilidades de la flexibilidad, los primitivos se hacen chicle, se enroscan, se entiesan, se encogen y agrandan sin sentido pero eso sí, con armonía. Una ancha herida casi disloca al sacrificado por el omóplato y así, la última ancla de la diagonal que impide que la rueda ruede, el propio cuerpo del verdugo, ya cedió toda su resistencia, la sangre ya se vació en su cabeza.

La línea de horizonte es también toda una personalidad, como un vector cubista que primero estrella a un sorprendido hombre contra ella, corrige su trayectoria adquiriendo valores negativos y después positivos que la convierten en un trazo recto ascendente que deforma al cielo en un polígono irregular de cuatro lados para perderse en el espacio como caprichosa recta.

Tohil tiene un cuerpo menos sagrado, alza las garras como escandalizado. Ya no es de carne sino gris, refiriendo a su transición a monumento de piedra. Su gárgola-murciélago se ha hecho más antropomorfo pero hace gala de unas garras anatómicas. Como heraldo infernal, invadió con su monstruosidad la toma. Su cuerpo más fuerte y a la vez más humano, es suficientemente amenazador para ser censurado en esta versión por un taparrabos.

En la última viñeta del códice (figura 26) el reino primitivo en el que los hombres morenos eran pares y se confundían con la tierra perdió su equilibrio pero el dibujante regresó a sus cabales. Delinea una masa terrestre sobre la que se apoyan las figuras, ante la furia de los tóxicos dioses de colores saturados. Una tierna luna descolorida y dientona está afligida pero resignada. Los pequeños hombres que ofrecen sacrificio de pie en el lado izquierdo se van haciendo más pequeños, hasta hacerse mujeres del lado derecho, donde se arrodillan y se enroscan hasta perder sus detalles de dibujo.

El protagonista es la figura con la que Rivera representa a Vucub Caquix, su principal villano ahora con forma de ave maldita que en el texto ha muerto desde la primera parte del libro y nunca recibió sacrificios humanos.



26. *La Adoración de los Dioses por los Hombres*

La cara del dios pájaro está como en trance, con gestos de maldad y ojos totalmente amarillos. Regresó de su tumba como atlante de peso pesado y marcha con su cetro de llamas hacia los hombres para aplastarlos. No se contenta con el incienso y la sangre de sus laceraciones. Llega en compañía de otro temible dios prehispánico (la deidad nahua Tlaltecuhli) que no tiene cabeza y se para sobre sus manos. La primera figura viene del códice Dresde (figura 27). También la segunda a la que Rivera le agrega una erección tal que vence a la fuerza de gravedad (figura 28).



27. Códice Dresde, maya, versión Förstemann, fragmento de folio 12.



Figura 28. Códice Dresde, fragmento del folio 3.

En este final infeliz de la utopía primitiva y sus héroes, sus características de borrador, numerosos trazos de lápiz restantes, el color que rebasa o no completa las líneas del delineado, la disminución de la precisión del trazo conforme se avanza en la línea del tiempo sugieren que el dibujo se autodestruirá junto con el mundo y también una pasión riveriana desbordada.

En el texto la escena no es el fin del mundo sino el inicio preciso del tiempo humano, con el descubrimiento de Venus, la formación del cielo humano y el momento en el que establecida la economía del sacrificio, los dioses pueden dejar de ser atlantes para encerrarse en sus representaciones de estatuas de piedra.¹¹⁷

2. Estratigrafía del héroe

Hasta aquí Rivera se ha vinculado en su códice con el hombre primitivo de dos maneras distintas. Ya hemos visto el lado afectuoso del vínculo, dada la disposición del hombre primitivo al gozo de la vida sencilla y natural, en segundo lugar, como si nos enseñara el fundamento de su ideología, expone los distintos niveles de sedimentos que permitirían en un futuro la formación del hombre revolucionario. Ese tipo de hombre primitivo que Rivera respeta porque ha recorrido su camino heroico y evolucionista.

No es ninguna sorpresa que Rivera desarrolle una idea de esta naturaleza, documentadísima en su obra mural, lo que resulta más innovador es que al no haber aquí la presencia de caudillos heroicos agraristas o liberales, el hombre primitivo a veces solemnemente pero otras incluso de forma juguetona y menos sesuda es el protagonista de su tiempo. Enfrentándose y padeciendo a los dioses.

En la acuarela siguiente, de la primera serie de *Weatherwax* (figura 29), dos jóvenes ágiles como changos malabaristas se paran de manos sobre un gigante larguísimo que perseguía con ansiedad un cangrejo para devorar. Este enfrentamiento primitivo es un asesinato disfrazado de travesura colorida. El gigante nunca podrá salir de los cúmulos de tierra acojinados adornados con plantitas prehispánicas. Los jóvenes bailan de alegría encima de él y no le han dejado ni dar una sola mordida a su ansiada presa. El montaje cómico recae en la cara agónica del gigante que en toda su largura no es capaz de alcanzar ni un bocado.

Uno de estos jóvenes diablillos es el gallardo Zipacná, o Mountain Maker (figura 16). En un espacio de pocos meses, su dibujante lo ha transformado totalmente, junto con el primer impulso del paraíso riveriano. Su cuerpo ya no es

¹¹⁷ *Popol Vuh, op. cit.*, p. 278.

una belleza clásica con gracia sino el de una ondulante lombriz de tierra. El tocado que en algún momento alzó su cabeza está totalmente destruido y se utiliza como agrandador gráfico de su gesto dramático. Murió como un flaco glotón frustrado. Rivera es consecuente con el tratamiento ridiculizante y empequeñecedor que aplica a dioses y semidioses que son villanos.

El trazo de Hunahpú e Ixbalanqué, los dos jóvenes que brincan sobre él, es ligero y suelto pero a la vez están representados aquí (por única ocasión) como los semidioses que son, con trajes como de otro planeta pero a la vez sin ser adultos sino jóvenes infantilizados. Sus dos siguientes representaciones, posteriores en la trama y creadas en la segunda tanda de acuarelas, consagrarán una forma más común. Los curiosos tocados que en esta versión más fantásica y a la vez más prehispánica de sus cabezas son la versión comunista de un tocado maya (figura 41). Lo que por un lado delata que Rivera comenzó en este punto de la historia a ver códices con más atención para ofrecer un producto menos nahua general y más maya, preciso y documentado en investigación histórica. Explicaré el procedimiento de modelación comunista de este tocado en la serie siguiente, cuando el resultado es más evidente.

En la siguiente representación de los hermanos (figura 30), ésta vez en formato cuadrado, el brazo izquierdo mutilado de Hunahpú, es restituido en su lugar por su hermano Ixbalanqué, que aunque tiene las mismas ropas y accesorios, no tiene este especial brazo izquierdo y se representa más joven que él y menos corpulento. Su figura de hecho se inclina ante su hermano, sosteniendo su inerte brazo izquierdo. Hunahpú tiene una expresión un poco más seria pero su gesto es de fiereza heroica más que de dolor realista. Los dos hermanos en primer plano tienen los ojos en blanco, como en un trance que activa poderes mutantes. Además viste a los gemelos con unas tobilleras como de batalla y dignidad que ha utilizado para vestir al dios blanco de la creación, con el vestirá más adelante a los jugadores de pelota. Hay una fogata encendida en el fondo, un fuego domesticado con las piedras y las leñas que lo contienen y mantienen vivo. Rivera concibe aquí un rito de iniciación o activación de algún poder heroico. Un cisma de transformación a partir de un brazo izquierdo.



29. Sun Tiger and Moon Tiger

El trabajo físico de los dos jóvenes es solemne. Jóvenes y morenos, dibujados con un trabajo anatómico realista son presentados de perfil, flexionando rodillas y brazos en oposición, como en alguna cerámicas etrusca. Los dos héroes mitológicos tienen una presencia personal impecable, su cabello negro y grueso está perfectamente acomodado, su ropa de salvajes no tienen ni una mancha.



30. *Hu-Hunahpú recupera su brazo*

La forma de colorear, ataviar y dibujar a los hermanos sugiere que Rivera consideró representaciones de sacerdotes en los códices del altiplano central (figura 31). Los peinados de los hermanos no vienen de los códices mayas, en

donde tampoco se ven hombres regulares. Sin embargo, Rivera ennoblece sus cuerpos con dramatismo cerámico.

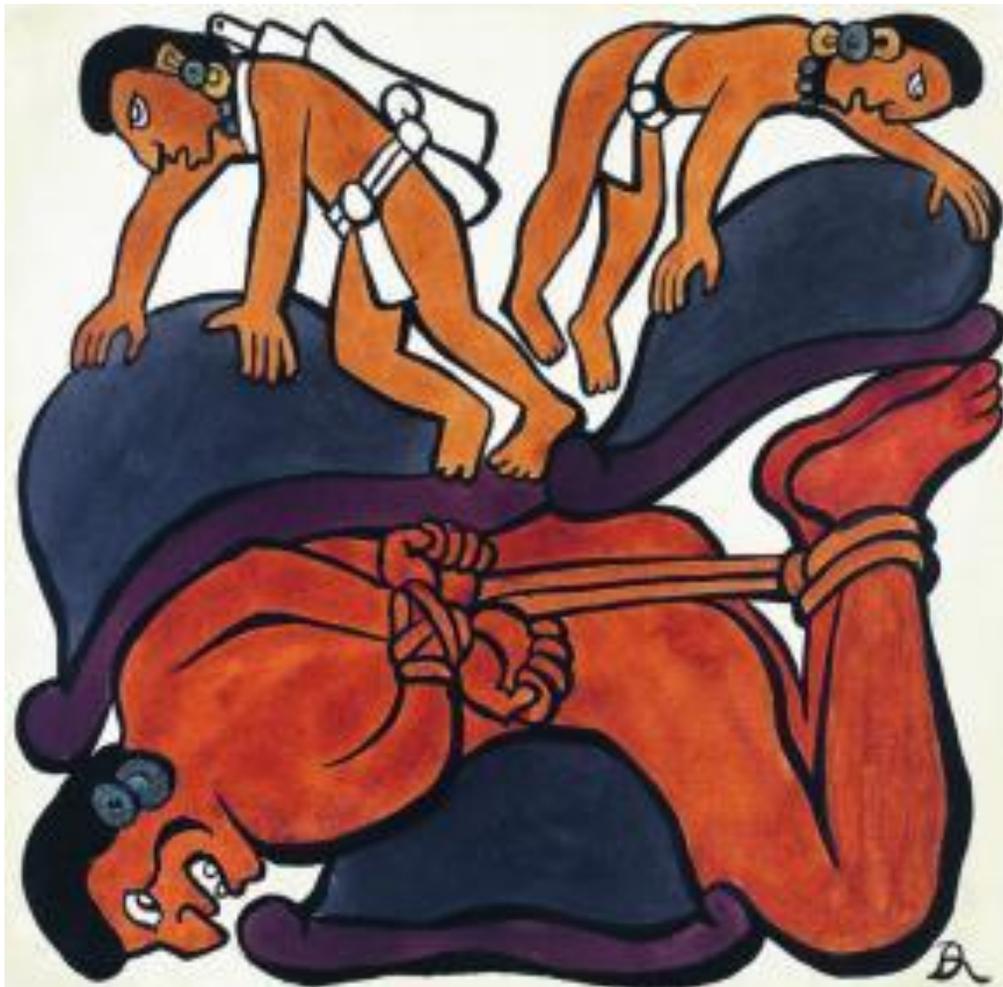


31. Códice Borbonicus, fragmento del folio 26.

En el texto la escena no cuenta el nacimiento místico de una hermandad espartana con actos de violencia abstracta, limpia y heroizada en una vacía isla primitiva. Hunahpú recupera su brazo porque así corresponde a la economía teocrática. Arengados por los mensajeros de los dioses, los hermanos atacan a Vucub-Caquix con sus cerbatanas. Cuando Vucub les responde y arranca con su pico el brazo de Hunahpú, y lo expone ante todos colgándolo de una estaca, los

mensajeros de los dioses, ocultos en la forma de humildes viejos, manifiestan su capacidad mágica y restituyen el brazo.¹¹⁸

En la siguiente escena (figura 32) Cabracán o Dos Pies, el segundo de los hijos de Vucub-Caquix, muere de una forma parecida a su hermano, peor aunque en el orden de la trama esta acción va después, los heroicos jóvenes de la representación anterior vuelven a convertirse en dos niños jóvenes. Hunahpú e Ixbalanqué, que aquí son buenos salvajes de un mundo más cercano al nuestro, con cuerpos morenos infantiles pero realistas y bien aseados, de nuevo pierden su materialidad física y flotan sobre el gigante para enterrarlo vivo.



32. La Muerte de Cabracán

¹¹⁸ Popol Vuh, op. cit., p. 188.

Disminuyendo aquí la edad de sus héroes Rivera regresa automáticamente a un espacio más libre de preocupaciones. Como si en el fondo no quisiera seguir la línea del fatalismo y la seriedad. Ciertamente renunció a un gran posible clímax pues siendo éste el episodio final de la serie de destrucción de “los tres soberbios”, Vucub Caquix y sus dos hijos, los cuales “ansiaban poder y riquezas”, pudo haber jalado mucha agua para su molino.

El contraste físico entre este gigante y los hermanos es mayor que la viñeta anterior, donde los tres pertenecen a una misma especie y ejercen una violencia menos dirigida. El gigante aquí sometido de entrada es rojo, mientras los hermanos son morenos, es muchas tallas más grande que los gemelos y no hay duda que posee una fuerza bruta con la que los jóvenes no compiten. No sólo está atorado en un espacio reducido, delimitado por los jurásicos caparzones, sino que está amarrado con un nudo profesional que lo inmoviliza a la vez que lo tortura.

A pesar del distinto tratamiento gráfico de los mismos personajes, no hay duda de su identidad pues el gigante rojo al que someten con los caparzones azules de una tortuga es Cabracán, como señala el texto. Un gigante que cae por su vanidad cuando es tentado para que derrumbe un gran monte y así demuestre que es el que tira montañas y sacude la tierra. Pudieron someterlo por un pájaro untado de tierra, que le causa una indigestión y lo debilita.

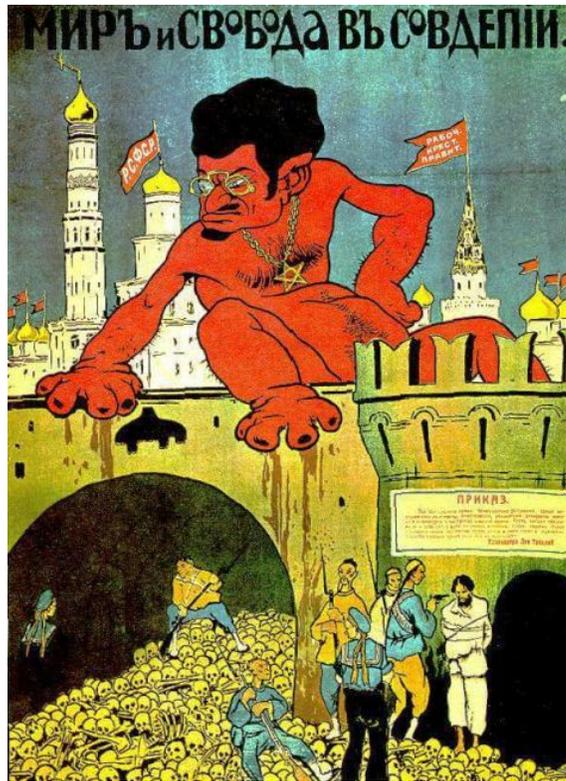
La apariencia general de esta versión de su cuerpo viene de códices del Altiplano central y al propio estilo de dibujo de Rivera pero aquí sus orejeras y collares provienen de códices mayas (figura 33).



33. Códice Madrid, fragmento del folio 88.

La tematización de gigantes de una raza monstruosa que amenaza la propia para movilizar el odio social o político es un recurso semiótico más general. En 1919 la propaganda antibolchevique de los antagonistas políticos de Rivera apelaron a las mismas estrategias para adoctrinar del espacio público (figura 34). El gigante rojo y voraz es aquí Trotsky, un demonio que porta su pentagrama, tiene prognatismo y nariz grande, como se solía caracterizar a los judíos. Se cobijan bajo su sombra un grupo de chinos viles y armados que someten a un hombre y se sientan sobre una pila de huesos secos. El conjunto exótico y extranjerizante amenaza la blanca Rusia imperial, representada como un castillo tomado y ensangrentado. La jerarquía entre el género masculino y el femenino se aprovecha para personificar la amenaza de este demonio panzón y peludo sobre una indefensa niña rubia de traje de domingo.

A la luz de esta interpretación, se nota cierta torpeza por parte de Rivera de dar vida a personajes con personalidades complejas. Rivera se siente más cómodo en la rigidez de la belleza o lo heroico. Una preferencia que dignificó los



34. Poster, 1919.

elementos monstruosos invocados en su código, pero no impidió la mirada autoritaria sobre el pasado sobre una escala evolutiva y racializada.

El uso general de primeros planos, la escasa angulación y sombras estandarizan interesantes efectos ópticos que Rivera retoma de las vanguardias pictóricas, con un estilo muy diferente, y más aristocrático a las innovaciones producidas por los grabadores de prensa a partir de su acercamiento creativo con la caricatura, la fotografía y el cine y los mismos elementos de vanguardia.

Si bien sus dos dibujos en tinta tienen trazos más atrevidos, el equilibrio y la belleza son anclas fuertes de toda la composición, que se queda con cierta rigidez o corrección que le aseguran más dignidad a sus salvajes y sus monstruos. La seriedad de su empresa de defensa del buen salvaje produce una tanda de ilustraciones algo desabrida, especialmente cuando no se esmera en la selección de color, una característica formal que aumenta su importancia cuando los espacios son fondos blancos en los que solo flotan sus personajes. Parece que

establecido el idílico marco de exuberancia natural, Rivera se queda sin armas para describir escenarios.

Aunque tiene una clara voluntad de vindicación de la diversidad cultural, no sólo hacia los primitivos prehispánicos sino hacia todos los primitivos, su ejercicio incurre en el suprematismo racial del mestizo y utiliza muletillas culturales racistas.

En cuanto a la segunda línea de vindicación de los hombres primitivos, su proceso evolutivo podemos encontrarnos con algunas sorpresas. En la primera viñeta de esta subserie temática (figura 35) una composición delicada plantea la diferenciación de dos órdenes biológicos. Los humanoides arcaicos a la derecha, toscos e idiotas, y los del verdadero y cultivado buen salvaje a la izquierda, niño higiénico y lleno de gracia, que canta y baila. Si seguimos sólo la secuencia visual podríamos ver que hay un orden descendente, de derecha a izquierda, en la escala evolutiva darwinista de cinco pares de personajes. Pero la historia permite distinguir que se trata de la síntesis de dos escenas entre cuatro hermanos, consecuente con la división en dos columnas de la ilustración.

En la columna derecha, en su forma de bebés totalmente humanos, los hermanos mágicos Hunahpú e Ixbalanqué se crían en un contexto fantástico y animal, lejos del núcleo materno. Duermen tranquilos y desnudos sobre hojas y espinas o sobre un profundo hormiguero, donde los ponen para matarlos sus hermanos mayores Hunbatz y Hunchouén. Estos jóvenes hermanos demuestran sus habilidades artísticas, visten ropas blancas y joyas, tocan, bailan y cantan. Estos talentosos hermanos pagan el rechazo a sus hermanos más jóvenes perdiendo sus capacidades artísticas y su forma humana. Sus cuerpos animales, tienen la censura pudorosa del pelo que los cubre totalmente pero ya no tienen genitales.

A pesar de la transformación que experimentan, entre los cuatro hermanos y sus duplicaciones hay un parecido cierto. Sus rostros están un poco desfigurados por prehistóricas frentes prominentes. Las marcas de circulación dan movimiento a la viñeta. Cuando los dos bebés duermen sobre un hormiguero, seis hormigas y piscas de tierra los rodean en armonía circular. Siguiendo la inercia de esta espiral se desprenden una vírgula y después otra, conectando con los

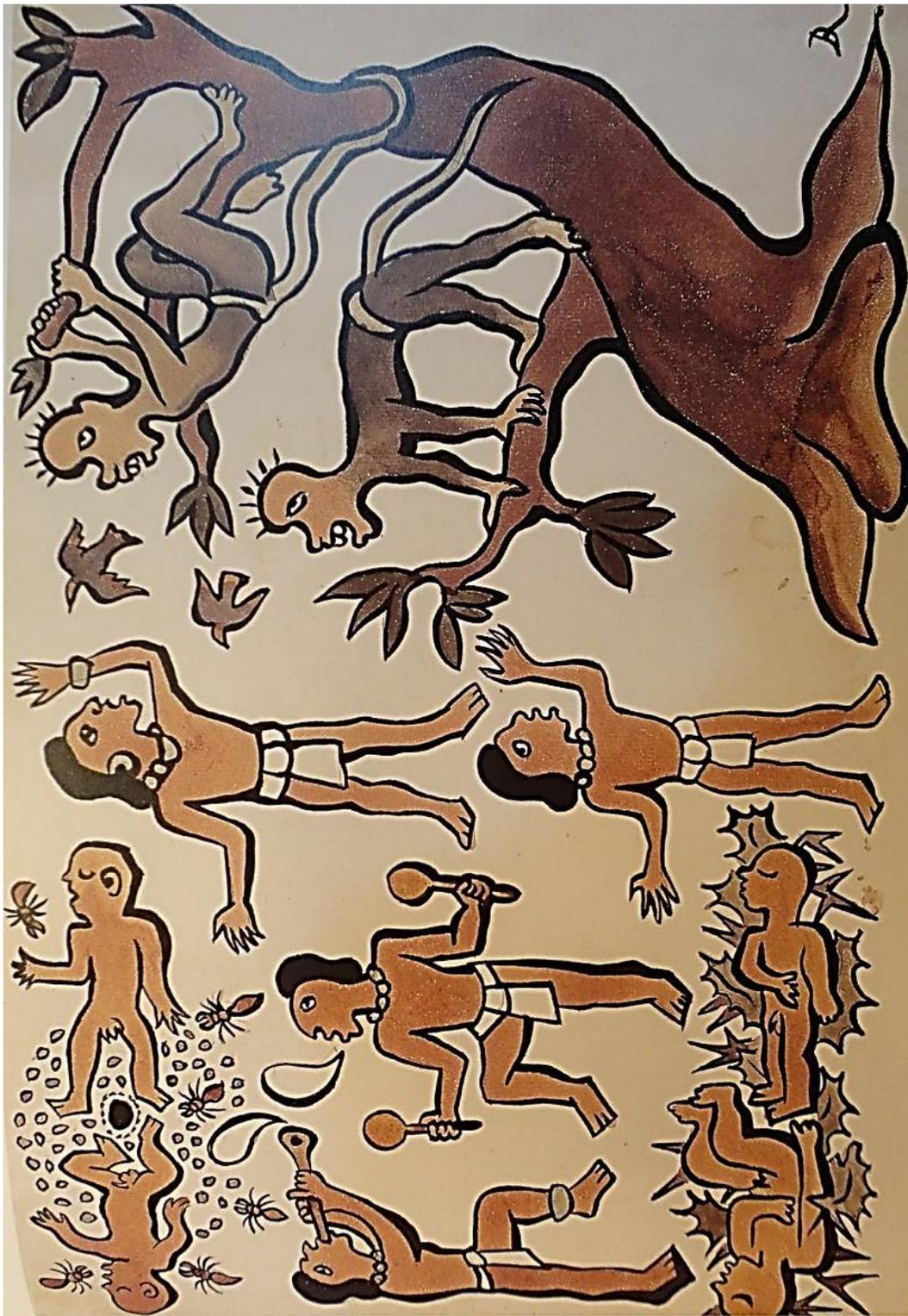
elementos sonoros de la escena siguiente que salen de la música de la flauta y el canto. La espiral se va desenredando hacia la derecha del rectángulo.

El castigo que Hunbatz y Hunchouén reciben en la interpretación gráfica del mito es bastante duro. Expulsados del reino de los semidioses primitivos, los cuerpos transformados se agarran con sus cuatro patas a un árbol con unas pocas hojas y un par de pájaros que parecen deshojarse de este árbol como llevados por el viento. Han sido expulsados de la utopía de naturaleza exuberante. Sus colas son en realidad lianas amarradas a su cintura, pues su transformación en mono es todavía parcial.

Según cuenta el texto, Hunbatz y Hunchouén subieron al árbol para bajar unos pájaros que se comerían. Para que se ayudaran a caminar en el árbol, Hunahpú e Ixbalanqué les dijeron a sus hermanos que se desamarraran sus calzones: “al instante se convirtieron estos en colas y ellos tomaron la apariencia de monos. En seguida se fueron por las ramas de los árboles, por entre los montes grandes y pequeños y se internaron en el bosque, haciendo muecas y columpiándose en las ramas de los árboles.”¹¹⁹

Después de establecer esta condena, Rivera regresa sobre sus pasos y antes de despedir a Hunbatz y Hunchouén les otorga un momento de fiesta. En la siguiente acuarela (figura 36) los hombres y los animales primitivos practican las artes en conjunto, si siguiéramos el texto podríamos pensar que las 4 figuras son Hunbatz y Hunchouén antes y después de su transformación en monos. Cuando los dioses precisaron seres con alma que los adoraran y los hombres de palo no pudieron hacerlo, estos fueron sustituidos por los primeros humanoides. Esta descendencia conoció las artes del habla, a música y la pintura, y eventualmente, se las enseñaron a los hombres. Esta asociación entre los monos, las artes y el carácter festivo está presente en todos los códices.

¹¹⁹ *Popol Vuh, op. cit.*, p. 221.



35. Nacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué

Regresando a este cuadrado, todo indica que son los hombres los que se dedican a la música y la pintura y los monos sólo los acompañan. En el ángulo derecho uno se arrodilla frente a un lienzo y sostiene su vara con punta, pincel con el que chorrea color en un lienzo. Tiene alrededor de sí seis recipientes pequeños con colores de arcillas: ocre rojo, azul opaco, amarillo, gris, azul rey, café. Frente a él su hermano casi idéntico toca el *teponaztle* con dos baquetas y canta.

De su boca salen vírgulas o globos como de cómic que desencadenan unas ondas que nos pasearan por el cuadro circularmente. Bailando llegamos de la esquina izquierda del nivel humano de abajo a la derecha de los monos de arriba.



36. *Maestro Mono, Maestro Simio llegaron a ser músicos, cantantes de cerbatana, pintores, escultores, joyeros y orfebres*

El enorme mono de esta esquina tiene otro pincel primitivo con el que parece estar pintando los mismo globos que nos llevaron hacia él pero a la vez

algo canta o habla para producir otros globos que nos llevan hacia la cola de su hermano mono que toca la flauta. De su instrumento salen otros globos que nos llevan de regreso al mono de la derecha desde donde podríamos emprender el camino inverso hacia los globos que pinta que lleva a la boca del hombre que canta y después al que pinta.

El ilustrador saca de los códices la forma de estar sentado de quien canta, con anchas nalgas que continúan sin transición a las piernas, también los atavíos humanos (figura 37), pero sobre todo el particular detalle facial de los monos (figura 38). Pero a diferencia del mundo maya, en esta viñeta las características físicas de los monos los hacen seres sin gracia, brutos y salvajes.

En esta secuencia Rivera completa su organización del mundo a partir de la diferenciación física, a partir de un criterio de evolución social y no biológico, entre distintos grados de homínidos a partir de la forma del cráneo, la formación externa del oído, el número de dedos de patas delanteras y el crecimiento de cabello corporal.



37. Códice Madrid, fragmento del folio 63.



38. Códice Madrid, fragmento del folio 88.

En la escena siguiente (figura 39) continúa la degradación biológica de los semidioses Hunbatz y Hunchouén. Su capacidad intelectual se reduce y su mirada

se extravía completamente. Aislados del mundo humano, incluso su voluntad es dudosa pues quedan congelados en la inacción contemplativa. Lo único que sugiere una relación externa a sus propios cuerpos es por un lado la necesidad de alimentarse, aquí evocada en la forma más simple de la sustanciosa hoja o semilla que recolectan, y de algún modo extraño, la reproducción y el cuidado de sus crías, una licencia biológica de Rivera pues estos hermanos son machos.



39. *Los monos descendientes de los hombres de palo*

El tronco al que se agarran los hermanos con patas y colas es retorcido y delgado, casi se confunde con una liana. Además del alimento alrededor del que los changos se reúnen no hay ningún otro elemento verde. Su mundo natural se continúa achicando y ahora es una selva arrasada que ofrece escases y poco

refugio. El café que colorea el tronco del árbol apenas se distingue de la cara de los humanoides, la madera no tiene marcas ni nudos y la aplicación del color es casi uniforme, acentuando la pertenencia de ambos al sencillo mundo natural. Rivera utiliza una estructura de triángulo con un pequeño apéndice. Los dos casi gemelos forman los lados y el tronco del árbol cruza el lienzo verticalmente por el centro, como si fuera un ancla pero sin punto de origen o final de las ramas o el tronco. El centro de ramas y patas se anuda un poco en un efecto centrífugo.

Abandonar el reino humano para mutar en animal no ofrece ninguna capacidad física extra, más que colgar de estos árboles reducidos. La agilidad es más aparente que cierta. El mono de la derecha está más bien contraído sobre sí, con manos y piernas raquílicas que no prometen ni flexibilidad ni fuerza. El de la izquierda, que carga con la cría, está un poco más entero pero es claro que su cerebro está igual de congelado que el de su hermano o el de su cría. Los rasgos de brutalidad se completan con los labios gruesos y la cavidad craneana todavía más agrandada.

Como resultado de las dos líneas constitutivas del hombre primitivo, Rivera se plantea al final de sus ensayos el momento de creación del héroe primitivo, puesto en un segundo contexto de juego de pelota. Para esta versión (figura 40) el juego ya no es cosa de niños. Dos atléticos competidores, con los cuerpos humanos más imponentes de la serie de ilustraciones, son llamados por siniestros mensajeros aves a jugar pelota en Xibalbá.

La abuela amarilla Ixmucané, madre de los aquí gladiadores Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú y abuela de Hunbatz y Hunchouén, es otra figura femenina inactiva en las ilustraciones. Sólo extiende sus manos hacia sus hijos algo malhumorada para manifestar su bendición a que se vayan. Debajo de ellos, se hace la crónica primitiva del evento en papiro y tablilla de piedra. A partir del texto sabemos que estos tlacuilos seudohombres son Hunbatz y Hunchouén, los hijos artistas de los gladiadores. Aparte del moreno rojizo de su piel los padres y los hijos no tienen nada en común. Es muy interesante que Rivera los caracterice como seres menores, patéticos y sometidos por los corpulentos guerreros-padres.



40. Los mensajeros de Xibalba invitan a los jugadores de pelota

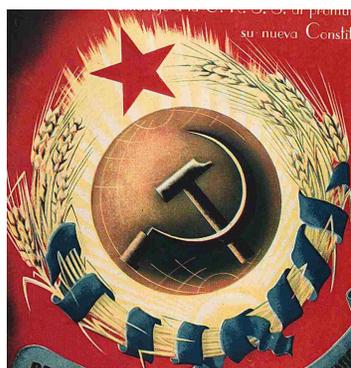
Esta cuarta representación de Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú, abandona la de juguetones niños por la de verdaderos superhombres listos para el combate. Están cargando todo su equipo para la batalla, visten tobilleras que sólo ellos, el dios Kulkán y la versión de ellos cuando recuperan su brazo izquierdo visten. Aquí tienen joyería más elaborada que incluye perforaciones de hueso.

El tocado que los distingue (figura 41), que ya usaron cuando vencieron Zicpaná tiempo atrás, es una hoz y un machete que corona su pasamontañas. No es la disposición tradicional de la hoz y el martillo (figura 42), pues aquí la navaja de la hoz y la cabeza del martillo se dislocaron de sus mangos y ahora comparten uno solo, deformados por el efecto cubista de la simultaneidad de perspectivas (figura 43). Como hemos señalado, el pasamontañas viene del códice Madrid, pero es suficientemente distinto, como para apoyar esta hipótesis.

Este emblema simbolizaba la unión del proletariado industrial y del campesinado, dos fuerzas que Rivera unió aquí en un mismo mango. Fue usado en 1917 por primera vez por la República Socialista federativa Soviética Rusa y desde 1918 como símbolo del ejército rojo. Después representó no sólo al Estado Ruso sino a las naciones que integraron la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y a todos los partidos comunistas, alineados o no al a URSS. Hacia 1930, cuando se crearon los *koljose*, complejos agroindustriales, simbolizó también el ímpetu productivo.¹²⁰



41. Códice Madrid, fragmento del folio 34.



42. Hoz, martillo y estrella roja, ABC, 1937.



43. Códice Rivera, fragmento de folio 12.

¹²⁰ *Atlas ilustrado del comunismo*, Madrid, Susaeta, 2003.

La invitación a jugar y dar batalla en el inframundo es traída a los supersalvajes por un gigante lánguido con cabeza y alas de búho. Sus ojos desiguales imprimen algo de zozobra, sabemos que su nombre y el de sus acompañantes es Chabi-Tucur, Huracán-Tucur, Caquix-Tucur y Holom Tucur y son sirvientes de los temibles señores del inframundo que Rivera representó tan pequeñitos en el juego anterior.¹²¹ Su forma general viene de un códice maya (figura 44), a la que Rivera agrega movimiento con aplicaciones planas de color que generan volúmenes y sombras. Están angulados en distintas verticales multidireccionales en la viñeta, agregándole profundidad y ritmo.



44. Códice Madrid, fragmento de pl. XVIII.

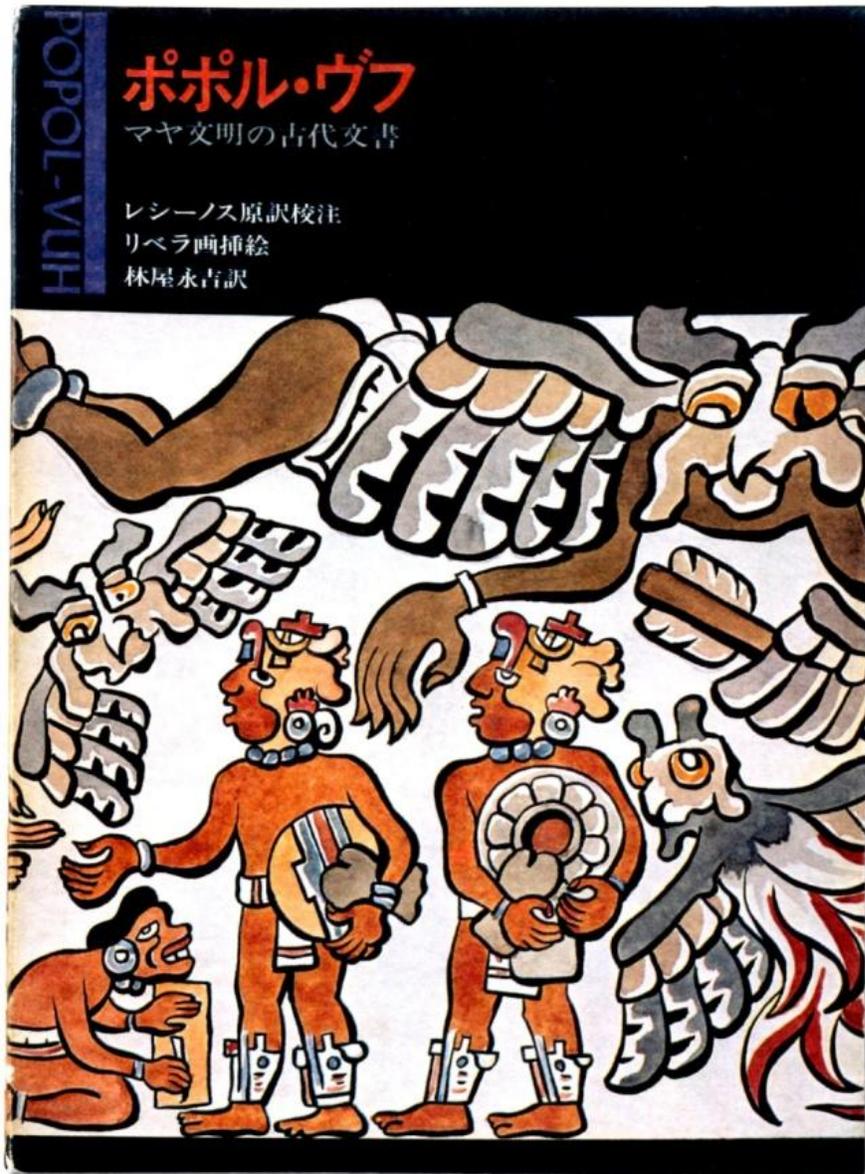
¹²¹ Popol Vuh, *op. cit.*, p. 204.

Retomará esta vistosa técnica de contorno e iluminado, que genera un elegante efecto de flama para su siguiente trabajo de ilustración. La traducción al inglés de la *Tierra del Faisán y el venado* de Antonio Médez Bolio, publicada en 1935. Uno de sus trabajos más bellos, coherentes y de viñetas mejor formadas (figura 45).

Con algunas modificaciones, *Los mensajeros de Xibalba* sirvió de portada a la primera edición del *Popol Vuh* con ilustraciones de Rivera, publicada en Japón en 1961 (figura 46).



45. Diego Rivera, ilustración para *The land of the pheasant and the deer*, version al inglés del texto de Antonio Médez Bolio, 1935.



46. *Popol Vuh Kyoyaku*, trad. Eikishi Hayashiya, Tokio, 1961.

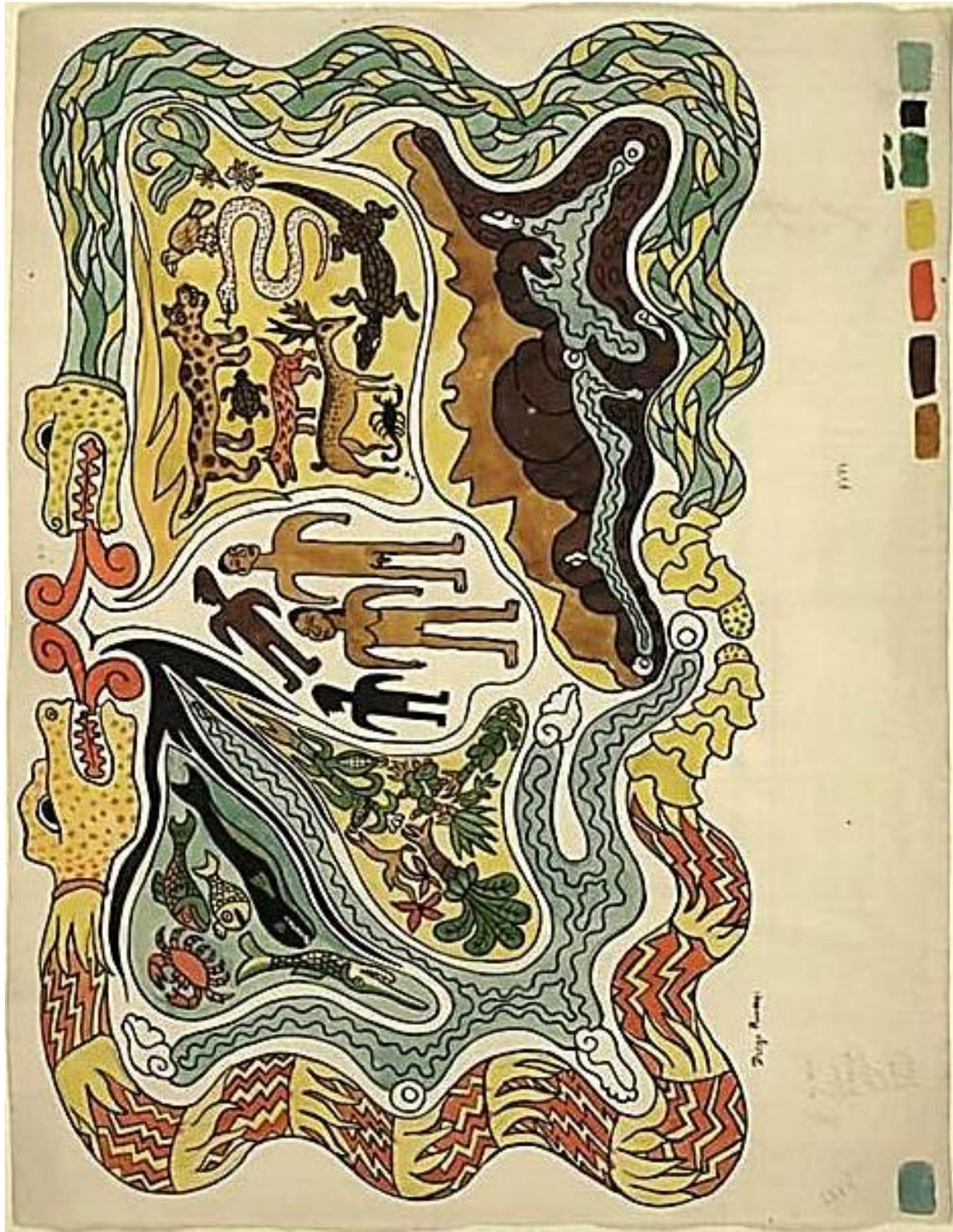
3. Naturaleza revolucionaria

Rivera enmarca el mundo primitivo en lo que posiblemente sea el recurso más repetido de su repertorio de figuras prehispánicas, dos serpientes nahuas gemelas unidas por su boca y su lengua. La lámina génesis (figura 47) de un utópico y lejano planeta primitivo, las usa de límite enorme y colorido para encuadrar la totalidad del paisaje en cuatro cavidades con animales sonrientes y pacíficos, naturaleza exuberante y afables y dignos humanoides de tez morena de distintos tonos. Este grupo central cae como goteando de las lenguas de la serpiente y los colores de su piel forman un flujo que se va aclarando del negro al ocre oscuro, y de éste a un ocre claro y dorado. Sus cuerpos están desnudos y son robustos, de torsos ensanchados como por el trabajo físico rudo de cargar pesas.

La mirada sobre estos seres de trazo burdo que habitan un idilio pretecnológico y preinstitucional, inundado de naturaleza virgen del desierto, el océano o la selva, refiere la cordialidad de quien mira al salvaje con esperanzas revolucionarias, leyendo en el pasado humano remoto un paraíso horizontal alrededor del cultivo de la tierra (el único vestigio técnico de estos seres son las dos mazorcas gorditas firmemente sostenidas de un tallo floreciente de planta de maíz), sólo amenazado por los dioses monstruosos que evocan las gigantescas serpientes que encierran todo.

En su forma general, este recurso de encuadre, proviene de la portada que Diego Rivera elaboró en 1927 para la revista *Mexican Folkways* (figura 48), cuando tatuó mazorcas en la piel de una de las serpientes y el cubo del elevador de la SEP, motivo que repitió en muchas obras.¹²² En esta segunda versión las serpientes no tienen dientes afilados ni son feroces, y sus cuerpos son más ligeros, hechos de papeles de colores o delgadas plumas se anclan a pesados cascabeles. También retomó de otros de sus ejercicios de ilustración anteriores la representación del agua, que como las serpientes, reinterpretan ciertos motivos mexicas, lo que permite ubicar en Mesoamérica el planeta primitivo (figura 49).

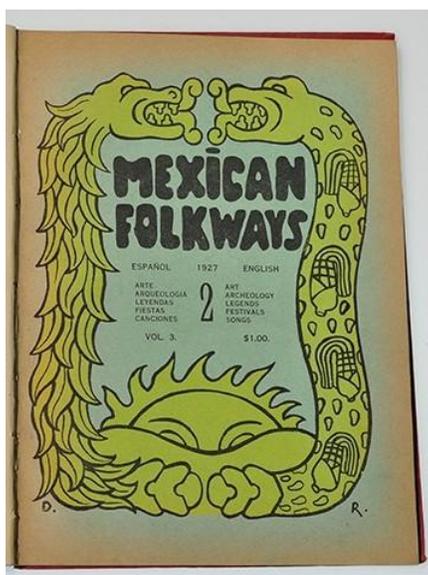
¹²² Misma que se utilizó en varios números hasta 1929. Esta es la temporada en que Rivera fue el director artístico de la revista. Usará estas serpientes en este conjunto de ilustraciones una vez más en *The Mountain Maker / El hacedor de montañas*, que describimos en la segunda serie.



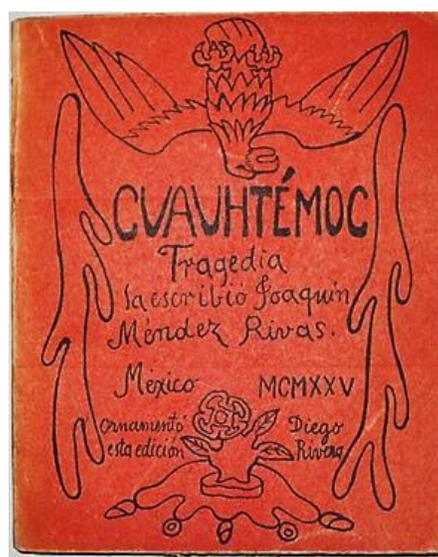
47. The creation

Se contrasta un hemisferio derecho amarillo y seco, con la tierra árida y los animales del desierto con un hemisferio derecho color aqua, con su gran cuerpo de agua, animales marinos y vegetación floreado y dando frutos. Las distintas curvas de estas cavidades incrementan el efecto óptico ondulante de la composición reforzado por el propio movimiento de las serpientes. Una perspectiva “líquida” que agiliza el dominante primer plano que Rivera utilizaba para murales, y que veremos también en acuarelas siguientes.

La variedad de colores de baja saturación y la multitud de detalles, a pesar de que este volumen sería un libro ilustrado de lujo, representaba un problema técnico importante para la impresión cuatricómica en la época que requería superponer varias capas de serigrafía y separar con aceite los colores base para alcanzar los tonos deseados. El amarillo que domina la viñeta era el color más difícil de obtener. La franja de selección de color que Rivera propone al final, útil para este proceso, al final no fue considerada para todo el trabajo, si bien mantuvo la baja saturación y la gama ocre.



48. Diego Rivera, Portada para *Mexican Folkways*, vol. 3, no. 2, 1927.



49. Diego Rivera, Portada de *Cuauhtémoc* de Joaquín Méndez Rivas, 1925.

La misma estructura de cuatro cuencas se retoma como centro de *Man at the Crossroads* como un dispositivo que sublima este orden natural a través de la ciencia. En este mural las cuencas son anillos atómicos fortalecidos en herramientas de observación científica como el telescopio, el microscopio y la lente. Adentro de estas cavidades la creación de paisaje y las despreocupada flora y fauna que vimos en *The Creation* son vistas de bacterias, células, un hembrión humano, sistemas solares y estelares. Su representación a realista viene de libros de botánica y en el caso de los animales, están acompañados por Darwin. La sucesión de humanoides que se sucede hasta llegar al buen mestizo en su estado natural, aquí se sustituye por un obrero caucásico que toma el control del reactor eléctrico que anima todo. De fondo una rueda antigua que se convierte en una medida del tiempo contiene opone a la burguesía y sus divertimentos con un grupo de serios trabajadores con Lenin al centro.

Regresando a la primera versión de la creación, la relación entre la historia del Popol Vuh y estas ilustraciones es compleja. De entrada la estructura de cuencas sugiere que distintos momentos de la trama fueron simultáneos. No hay marcas espaciales que ayuden a adivinar el flujo del tiempo condesado en la viñeta salvo la membrana al centro arriba que contiene a los humanoides, cuya entrada al espacio se hace vía las lenguas de las serpientes. El ser negro, sencillo y gracioso, remite al hombre de lodo del mito, el ser ocre oscuro de forma idéntica pero mayor tamaño, al hombre de palo, el agigantado hombre y la mujer ocres dorados se refieren a la generación de seres hechos de maíz. Con su selección de colores, Rivera alude a la superioridad racial del mestizo.

En su interpretación del texto Rivera aísla de la génesis del mundo a los dioses, o la magia, de nuevo representados como un marco / amenaza folclorizada. Respeto del texto que en un momento, abajo a la derecha, se dividieron los cerros del agua, si bien él imagina montañas salvajes y un cielo áspero. En la segunda, derecha arriba, representa la creación de los animales terrestres: el jaguar, el águila, el faisán, la tortuga, la serpiente, la mariposa, el coyote, el venado, el alacrán y el cocodrilo. No todos estos animales se mencionan en el libro, que tampoco refiere un desierto vacío y árido. En la tercera

se ven 7 plantas: una de maíz con sus mazorcas, un maguey, un nopal con tunas, una palmera y otras tres sin identificar, una de ellas con grandes flores rojas. En el libro no hay nada como un episodio de la invención de la agricultura o la domesticación de las plantas, que se poseen desde que el mundo es mundo pero este es el centro de la mitología de Rivera. La ballena, el cangrejo, los dos peces pequeños y el sonriente pez espada de la cuarta cuenca también vienen de su imaginación.

Por esta riqueza de colores y perspectiva, esta viñeta rectangular es una de las más ricas del código. Forma parte del primer grupo de 5 que Rivera elaboró en 1931 y entregó a John Weatherwax. Debajo de la serpiente izquierda, se firma "Diego Rivera". Del conjunto de 24 acuarelas es la única firmada con su nombre completo.

En un segundo momento, dosifica su versión de la creación en 5 acuarelas. Es claro que para entonces, ya revisó códigos mayas. Sin abandonar los motivos mexicas, Rivera los incorpora junto con otras decoraciones de tierras igualmente exóticas. La primera de esta subserie (figura 50) es una composición muy colorida pero más sosa que la anterior. La aplicación de la acuarela es mucho menos densa. Hay coherencia a partir de la baja saturación del amarillo dominante con el rojo y el azul deslavados. Están presentes también todos los colores secundarios: el violeta, el verde y el naranja si bien se combinan con menos éxito que en la primera versión de la creación. En los extremos del rectángulo el artista equilibra mejor con los altos contrastes del naranja y el azul.

Los monstruos protagonistas son un poco tontos e inofensivos. Las desafortunadas serpientes emplumadas que coronan la composición, flotan en el aire como bailando con sonrisas bobas. Aunque éstas retoman de Kukulkán, el dios maya con forma de serpiente paralelo al mexica Quetzalcóatl (figura 51), su particular trompa y lengua bífida; su vaporosidad y aire angelical vacuna el peso y la ferocidad del estilo prehispánico, de serpientes pétreas, corpulentas, dentadas y frías. Rivera vuelve a evocar la ligereza naif en el planeta primitivo. Se vale también de su interpretación de Quetzalcóatl para el logo de la logia rosacruz de 1926 (figura 52). En la época él y muchos otros, se apropiaron del dios

mesoamericano y lo moldearon para conmemorar y censurar el pasado prehispánico mitificado. Rivera agregó otros elementos pero navegó aguas conocidas con los mayas. La sensación de movimiento y flotación que les da las serpientes voladoras puede evocar también a algún dragón chino (figura 53).

Debajo de las tiernas serpientes emplumadas se congregan un dios blanco, un dios rojo y uno amarillo. Los dos primeros están tomados de los códices mayas Madrid y Paris (figura 54 y figura 55), de donde Rivera los saca junto con sus tocados, orejeras y otros detalles del vestuario. Los dos cuerpos se vuelven a trazar sustituyendo el aire siniestro y monstruoso por uno fantasioso y de una comicidad muy ñoña, los trazos no son suficientemente agudos para explorar su potencial patético o fársico.

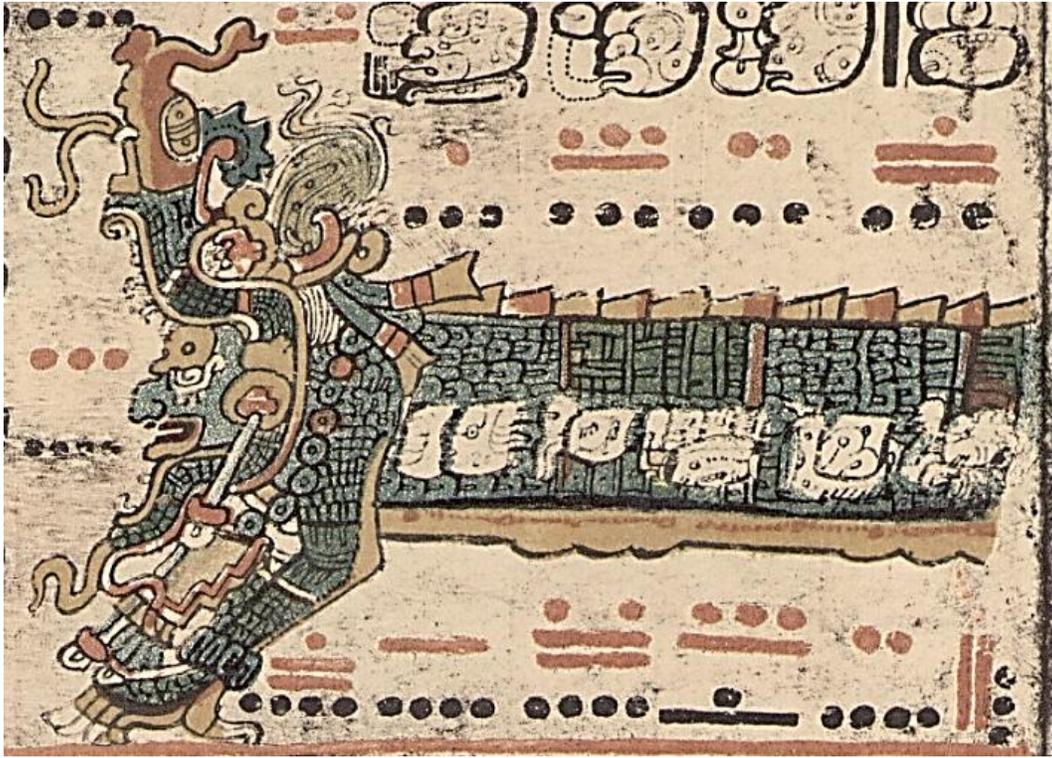
El dios blanco es fornido y torpe, se ve exhausto con sus grandes ojeras y su hocico abierto. El esquelético dios rojo, que nos recuerda a un viejo faquir indio, está todo arrugado y tieso exhalando lo que podría ser su último aliento. Al dios amarillo que calza algo como unas alargadísimas babuchas árabes no lo hemos podido ubicar en los códices pero más allá de que vuela como el genio de una lámpara es solemnísimos, tiene una cara sin expresión y un ojo muy abierto que nos mira fijamente.

A la composición agrega algunos elementos mexicanos. El amasijo de agua y lodo al centro algo tiene de glifo altepetl,¹²³ no tanto por su composición gráfica sino por los elementos que lo integran y el sentido de estos: un jaguar, plantas y el movimiento del agua rematado por los chalchihuites o conchas que representan la fundación de un paisaje (figura 56).

¹²³ El altepetl, derivado del náhuatl *atl* (agua) y *tepetl* (montaña), denota la unidad territorial-social de las ciudades mesoamericanas, asociadas a un palacio, un templo y mercado. Tiene una relación fuerte con el establecimiento de encomiendas, repartimientos y municipios coloniales de modo que es un principio de organización del mundo prehispánico pero también del colonial. James Lockhart, "Altepetl", *The nahuas after the conquest, a Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth centuries*, Stanford University Press, Stanford, 1992, pp. 14-58. Asociado generalmente a una cuenca lacustre o fluvial se convertía en un símbolo tangible de la olla de la abundancia que contiene el sustento o el vientre preñado donde se gesta el ser humano y los pueblos. Como matrices de detalles geomorfológicos de paisajes míticos "estimulan en los migrantes añoranzas del lugar de proveniencia ancestral", María Elena Bernal García y Ángel Julián García Zambrano, "El altepetl colonial y sus antecedentes prehispánicos: contexto teórico-historigráfico", en Federico Fernández Christlieb y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 67-70.



50. *La creación del Universo*



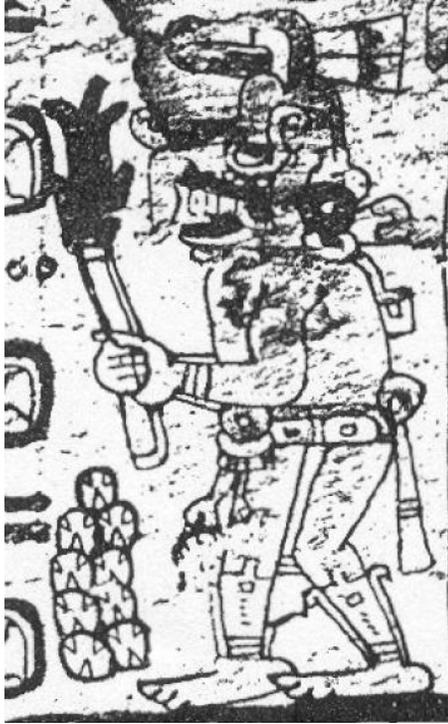
51. Códice Dresde, maya, versión Förstemann, fragmento de folio 4.



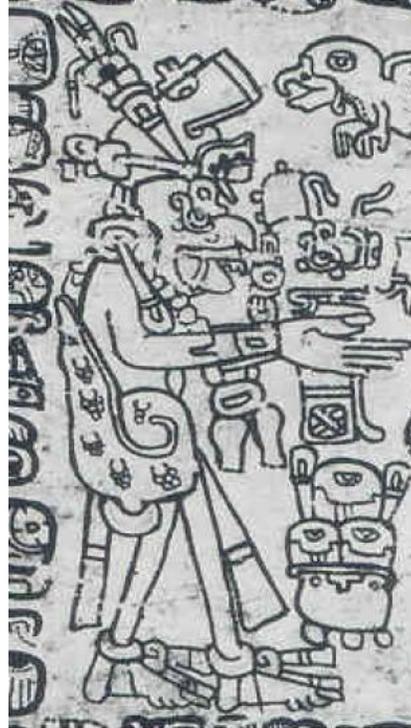
52. Diego Rivera, óleo para la sociedad Rosacruz de México, 1926.



53. Plato de porcelana china, siglo XIX.



54. Códice Madrid, maya, fragmento del folio 3.



55. Códice París, maya, versión Brasseur y Rosny, fragmento del folio 6.

Tiene además unos animalitos de miniatura como creaturas indefensas en las manos de los dioses: un cangrejo, dos peces, una cabra, un gallo y un cocodrilo y tres elementos vegetales: maguey y dos no identificables. Todo se enmarca con un *ollin* con cuatro esquinas bien diferenciadas (figura 57). Alrededor de este conjunto de signos del Altiplano central mexicano se congregan los dioses diversos y lo tocan con el aliento de sus palabras como dándole vida, sin mucho esfuerzo, muy campechanos.



56. Altépetl de Tacuba en el Códice Osuna, 1565, fragmento del folio 34.



57. *Ollin* en Códice Borbonicus, mexicana, fragmento del folio 14.

La creación en el *Popol Vuh*, con sus detalles risueños, es un momento potente y lleno de recovecos y prescripciones a las que aquí no se da seguimiento, porque la lógica doctrinal a Rivera no le importa, ni le importa que sus dioses de complexión humana y máscaras monstruosas se cercenen de su poética original. Es importante señalar que el texto habla de un grupo de dioses que están presentes en la creación Tepeu y Gucumatz que se esconden en sus plumas, y también del “Corazón del Cielo”, Huracán, integrado por Caculhá-Huracán, Chipi-Caculhá y Raxa-Caculhá que después desaparecen del texto. Rivera conservará la representación de este dios blanco para las escenas de sacrificio a Tohil, cuando se transforma su forma más rellenita e inofensiva en la de un monstruoso villano.¹²⁴

La mezcla gráfica de elementos mayas, del Altiplano central y orientales denota la ambición universalista del tiempo cosmogónico de Rivera. Una vindicación de la diversidad cultural que queda cómoda confinada en el estrechado tiempo de los dioses y las supersticiones que precedieron los mejores tiempos mestizos agrícolas por venir.¹²⁵

Establecido el espacio primitivo de abundancia de plantas y felices animales, Rivera cuenta la creación de humanoides de lodo (figura 58). La narración comienza con un faquir naranja que llora de esfuerzo por moldear a un hombre de lodo con su pene y testículos al aire. El genio maya forma el perfil haciendo una mueca de frustración pues el hombre invertebrado no se sostiene por sí mismo. Con este pretexto, Rivera ofrece una riqueza de movimientos y estados de la materia en la viñeta. Una gran masa de agua inunda el cuadro. En el origen de la corriente, el flotante dios blanco sostiene su gran báculo como arengando a los peces prehistóricos y los deslavados seres de lodo negro que se mueven con una cadencia muy moderna, llena de suaves curvas al estilo de Matisse. La coreografía negra y rosa contrasta con el azul opaco del agua. Una mujer de lodo con senos a la vista ocupa el centro de este río, no tiene sexo de la cintura hacia abajo.

¹²⁴ *Popol Vuh, op. cit.*, pp. 171-173.

¹²⁵ Anita Brenner comentaba siguiendo estas ideas que “Se da por supuesto que los antiguos americanos llegaron de Asia” Brenner, *op. cit.*, p. 35.



58. *La creación del hombre de lodo*

A su derecha, sale de la misma masa ambigua una figura con vagina pero con torso masculino, parece que agoniza por salir del lodo. Un busto con un brazo de otro de ellos, al que solo le vemos la cabeza, ha sido puesto adentro de un *calli*.

Rivera sustenta en esta danza folclórica moderna en un juicio biologicista de la inutilidad de seres invertebrados, jerarquizados según su ambigüedad sexual, y condenados porque no se pueden reproducir. Estos elementos alteran completamente el sentido moral de la narración, en el que estos seres son inservibles no por su falta de diferenciación sexual sino por su incapacidad devocional y su debilidad física.¹²⁶

Dice el texto:

De tierra, de lodo, hicieron la carne [del hombre]. Pero vieron que no estaba bien porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener.¹²⁷

En lugar de los remates con conchas mexicas que ha elegido para otras masas de agua, Rivera utiliza unos círculos verdes sacados del códice Madrid (figura 59).

En la siguiente escena (figura 60) se destacan los elementos que asocian a tres figuras semidivinas con la tierra, predominan los ocres, amarillos y naranjas. La base y lado derecho del rectángulo están ocupados por volcanes humeantes y afiladas montañas que están siendo moldeadas con manos y pies de hombres fuertes y morenos vestidos apenas con su pañal de manta, collares de jade y brazaletes de oro. Recuerdan esmerados siervos egipcios que junto con una figura amarilla que levita en el aire con un como cetro que sale de su cabeza, vagamente femenina, forman un bloque de belleza, dignidad y fuerza primitivas.

¹²⁶ *Popol Vuh, op. cit.*, pp. 173-174.

¹²⁷ *Popol Vuh op. cit.*, p. 175.

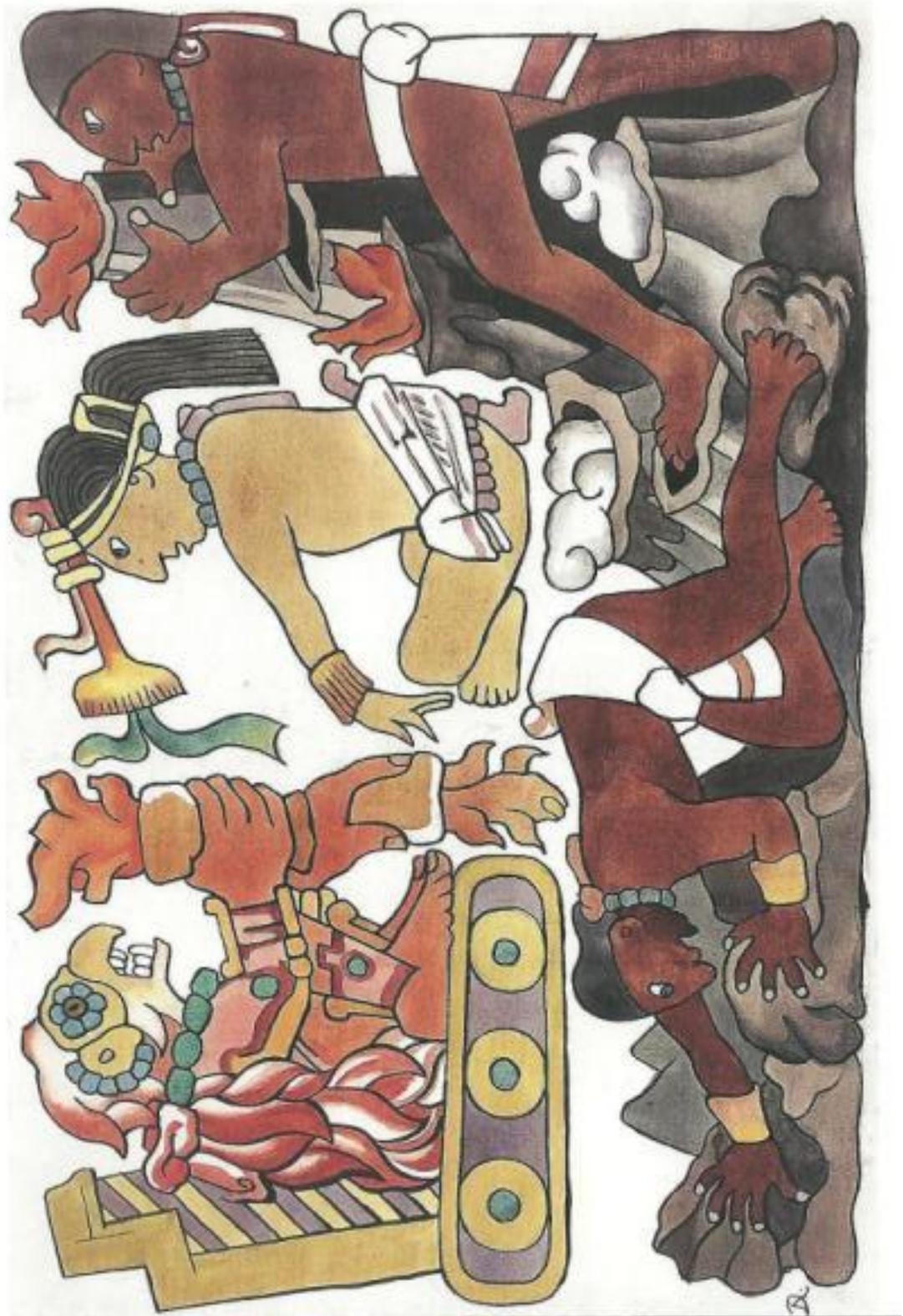


59. Códice Madrid, maya, fragmento de folio 25.

En la esquina contraria de esta “L” un dios mitad ave y mitad hombre sostiene un báculo de fuego. Está sentado sobre un trono lujoso de oro y piedras preciosas. Tiene una expresión iracunda y soberbia. La figura del dios mitad ave está sacada del códice maya Dresden como ya se citó, aquí está sentado en un trono que viene del códice maya París (figura 61). Sus plumas son rosas, está adorna con joyas vistosas. El texto nos dirá que esta imagen animal-humana es Vucub-Caquix (o Siete Guacamayos), el principal antagonista en la historia, que en el texto no se presenta en el momento de la creación de los montes. Rivera de cualquier modo reúne en esta viñeta distintas partes del texto. Retoma la caracterización de vanidad y ambición de Vucub-Caquix, pero se las quita a sus dos hijos, Zipacná y Cabracán (o Dos Pies), a quienes aquí sólo les reconoce su potestad sobre los montes y los ennoblece a partir del trabajo que realizan.

Vucub-Caquix, dice el texto “solamente se vanagloriaba de sus plumas y riquezas”, “se envanecía como si fuera el sol y la luna. Su única ambición era engrandecerse y dominar.”¹²⁸

¹²⁸ *Popol Vuh, op. cit.*, p. 183.



60. La creación de los montes

Mientras que Rivera imprime a este villano un carácter especial con sus enormes manos, su mirada cruel, todos sus dientes apretados y a la vista, los dos hijos son bastante más simples y encargan los trabajadores bonachones, de fuerza bruta, sometidas por el dios que acumula riqueza. Nada los relaciona gráficamente con su padre.

Más adelante, conforme Rivera profundiza en la historia, presentará otras versiones más interesantes. El origen del dios amarillo no lo hemos encontrado en los códices o en el texto, pero su semejanza gráfica con el dios amarillo de la viñeta previa, puede simbolizar la animadversión divina que despertaba Vucub-Caquix. Este dios ambiguo con pasiva determinación cuasifemenina se coloca entre dos naturalezas, el bloque de la bondad, la belleza del trabajo físico y el esfuerzo masculinos contra la frivolidad y distinción del tirano que representa también la dominación mágica y el pensamiento animal-teocrático.



61. Códice París, maya, versión Brasseur y Rosny, fragmento del folio 4.

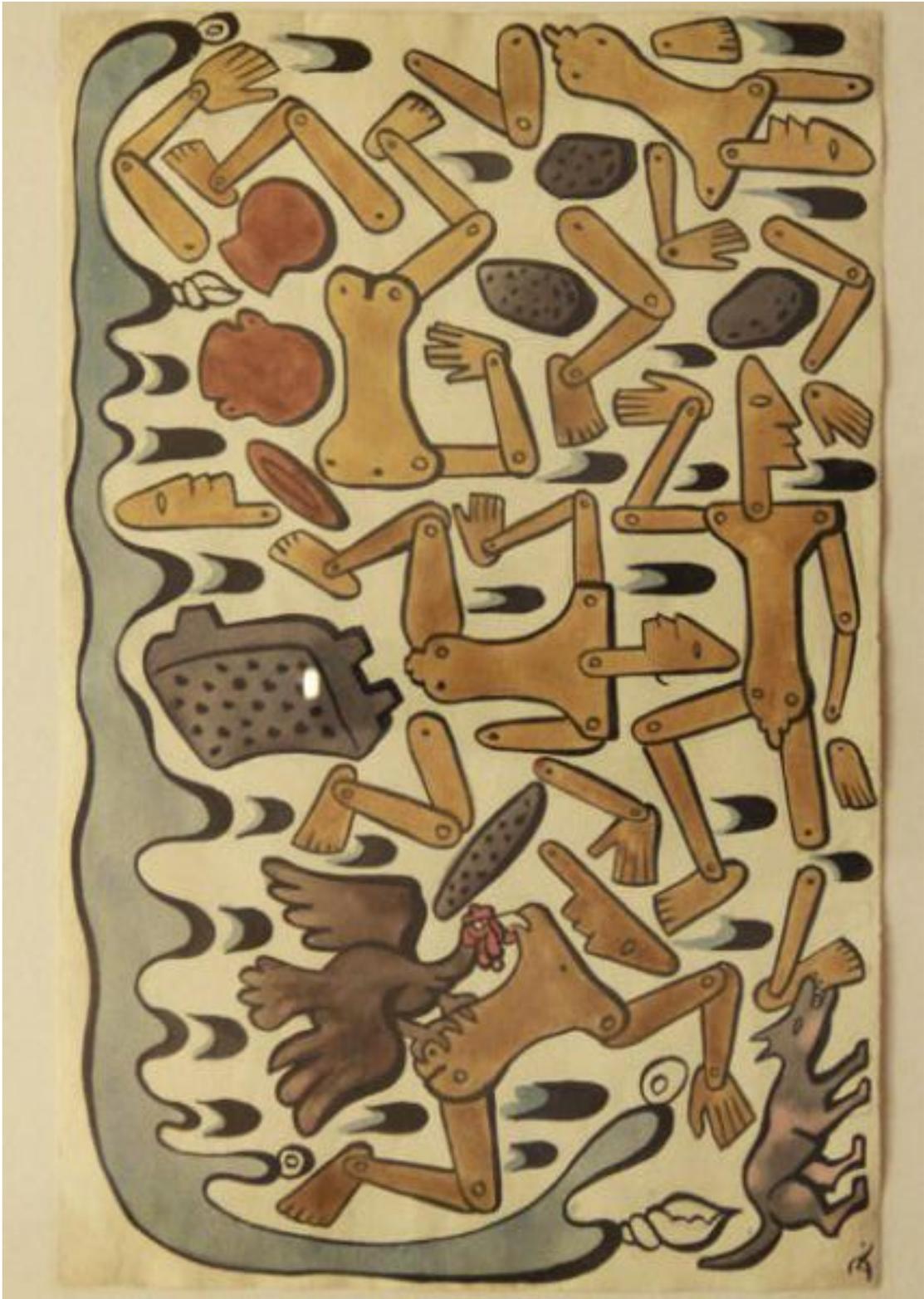
Si la posición frente a los dos hijos que completan la triada de “los tres soberbios”, según el texto, no es unívoca, la posición de Rivera frente al dios pájaro es muy consistente en las dos láminas en que lo pinta. Vucub-Caquix es un villano sediento de poder y riquezas que subyuga a sus hijos y a los hombres.

El estilo da un giro final. El ejercicio de fundación gráfica de Rivera se completa con un último paisaje. Algo como una isla de androides primitivos que es devastada por sus utensilios de la edad de piedra y los animales que han domesticado en sus corrales (figura 62).

Los robots antropomorfos que la habitaban -la palabra robot se comenzó a usar en la década de los veinte- son un estilizado oxímoron de lo primitivo y la técnica, articuladas marionetas de madera colores orgánicos con articulaciones mecanizadas amplificadas. Sus miembros desarticulados forman un amasijo en caída libre con una gallina negra, un metate y su olote, dos ollas y un plato de barro y tres piedras volcánicas de distintas formas. El amasijo doméstico está a punto de ser encharcado por una marea oscura de lodo que cae en dramáticas y espesas gotas. La marea está coronada con conchas y caracoles de estilo mexicana que ya hemos citado. Así que la isla podría ser el primitivo Aztlán de los androides.

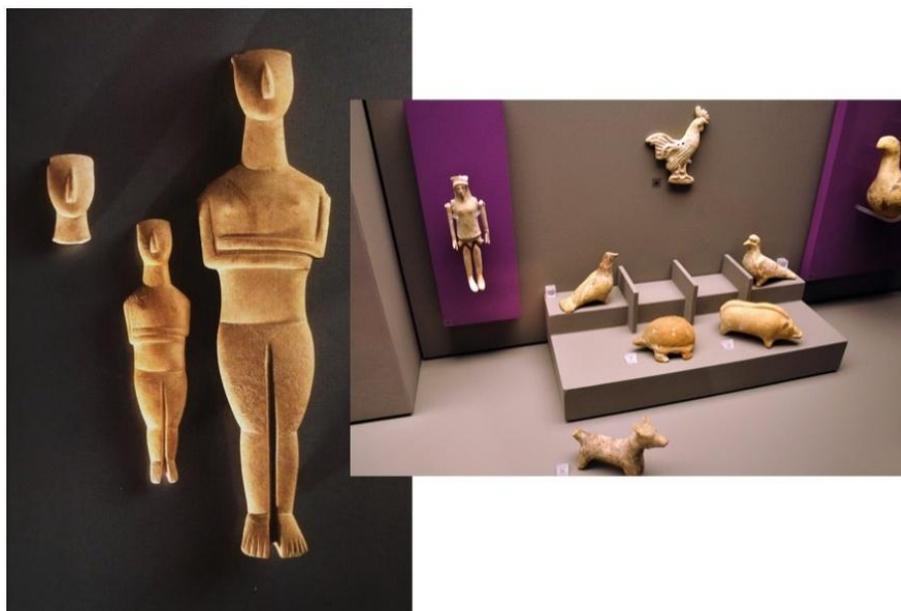
Los autómatas son seres insensibles a su propia exterminación, una ausencia de gestualidad que dificulta la empatía del observador. En todo caso, como los seres de lodo, estos autómatas son otra especie subhumana y su destrucción y desmembración no causa remordimientos. Se trata incluso de una violencia divertida y juguetona. Además, el futurista romántico Rivera considera la destrucción de los autómatas el último estadio para poder establecer la utopía primitiva.

Justifica éticamente la extinción en la homogeneidad y subordinación sin reparos, la falta de conciencia y originalidad, lo impersonal de seres huecos y hechos en serie, idénticos en tamaño, color y forma. Su desnudez descubre que están ambiguamente sexuadas pero nada más las distingue. En el texto, donde la creación contiene también la racionalidad teocrática y la disciplina del rito, se reitera la moraleja de que la incapacidad devocional trae aniquilaciones horribles contadas con detalle.



62. *La destrucción de los hombres de palo*

En esta acuarela el cadencioso movimiento de la composición tira a la vanguardia cubista que reparte piezas en un caos rítmico. El tiempo antiguo también se convoca a través de los rostros de los hombres de palo que recuerdan esculturas primitivas, con líneas sencillas y claras. Similares a las marionetas de las islas Cícladas, un símbolo clásico del periodo primitivo (figura 63).



63. Esculturas cicládicas, 3.300 al 2.000 antes de nuestra era.

Conclusiones

Diego Rivera dio forma a un complejo discurso sobre el tiempo susceptible de interpretación a través de un nuevo y a la vez clásico sistema estético. En su trabajo mural meditó sobre un reequilibrado y sacralizado pasado prehispánico y la pasión heroica de la revolución tropical que se civilizaba en las manos de los artistas y la burocracia estatal. De tanto conmemorar, el pasado se iba haciendo de piedra.

Trazó también el melancólico y frío presente de las ciudades de cemento y vidrio y el idílico acero de sus anhelos industriales que como una modernidad centralizada, masculina, y poco crítica de las condiciones de trabajo industrial sujetó en el mundo de monumentos y pasiones a los obreros, los campesinos y las mujeres.

Frente a estos periodos del tiempo, el más lejano origen que abordó en sus acuarelas sobre el *Popol Vuh* se le antojó un momento juguetón, simplificado y casi libre de temores. Colorido y etéreo hasta que la estructura política y religiosa prehispánica se materializó como pesadilla en forma de sacrificio humano y lo arrasó todo. Incluyendo la posesión de la tierra como motor teleológico de la revolución venidera.

Para su escritura en imágenes, Rivera conservó de su lectura de la mitología quiché sólo las partes mitológicas. Descartó así tres de cinco partes del libro que narraban las genealogías políticas, los detalles rituales y las vicisitudes de enfrentamientos y migraciones de los distintos grupos mayas hasta mediados del siglo XVI. Este evadir su cualidad de testimonio histórico determinó su acercamiento al mito. Rivera no consideró estas partes históricas porque atentaban contra la pureza de sus seres primitivos que podían vivir felices afuera de la historia.

Sus trazos, a pesar de no ser versiones últimas, se hicieron con ojo erudito y una habilidad sólida. Recuperaron motivos formales de la estética prehispánica y los recorridos que hizo de sitios arqueológicos y museos, también su curiosidad de coleccionista de ídolos y tepalcates. Dialogó con el discurso científico del momento. De modo que su ejercicio no sólo no es ciego a la visualidad del periodo sino que tiene la ambición de dialogar con el discurso científico sobre el pasado remoto. La validación de su ejercicio, sin embargo, no se contemplaría sin la autoridad de su vanguardismo artístico que citó al cubismo pero también elementos clásicos y hasta una vaga orientalización. Para ello no cita de oriente a la iracunda diosa hindú Kali o al violento dios japonés Susanoo. Sus dioses han sufrido la revancha moderna que los despoja de sus rasgos temidos y su capacidad de ejercer poder en el tiempo.

Este procedimiento de vindicación del pasado remoto a la luz de una modificación radical de éste, de su ordenamiento como estadio previo y formativo del mejor tiempo porvenir, si conlleva la voluptuosidad de la fantasía paradisiaca, implica también muchas de las restricciones del estilo exótico. (aquí Said)

De este modo Rivera se consolida como un nodo de la racionalidad moderna sobre la memoria, haciendo de los fósiles de los salvajes una vanguardia exótica de clase mundial. Aunque documentó su mirada en ornamentos prehispánicos, su código no dialogó con las retículas calendáricas, los caminos, cuevas o templos presentes en ellos. Restándole al tiempo prehispánico, a nivel gráfico, toda materialidad, reduciéndolo al espacio de la magia.

Con estas “traducciones” hace más accesible este tiempo remoto a nuestro gusto y nuestra sensibilidad pero impide su exploración cognoscitiva. Una fórmula que ha resultado canon de izquierdas, derechas y políticas públicas. Esto no quiere decir que Rivera venza a la mitología con el racionalismo. Sus propias intenciones mitológicas hacen que conciba al *Popol Vuh* no como una cosmogonía quiché sino como la cosmogonía del indígena agrarista que podría haber sido el protagonista revolucionario de tiempos venideros. Como suele ocurrir con los anhelos revolucionarios, su aspiración se va disolviendo entre tantas disonancias que debe llegar un nuevo anhelo a producir las chispas.

La vía abierta por la estética de la memoria permite reconciliar la forma en la que su memoria se preserva como canon artístico y la cultura política autoritaria se teje a su alrededor. Dos elementos que en tanto tienen operaciones interrelacionadas, no se deben concebir como procesos separados, más que dos líneas que colisionan, vértices de un mismo paralelogramo. La renovación de las instituciones, las élites, leyes y vocabularios políticos; la revolución artística de soportes, técnicas y posiciones frente al tiempo se articulan con elementos que se han tratado de indeseablemente modernos, como la cultura política autoritaria y la memoria conmemorativa que, según podemos observar, son partes de un mismo código de renovación y orden.

En perspectiva se observa que las operaciones vanguardistas de Rivera, más experimentales al principio y más académicas después, lo consolidaron como uno de los técnicos culturales de la formación de la semántica histórica del Estado de la posrevolución en México. Su impulso revolucionario escaló su impacto más dio una cara moderna al código autoritario de la cultura oficial, que desde que se formó entre 1920 y 1940, estará vigente hasta 1968, cuando entró en crisis por la fuerza del vector de otro tiempo revolucionario.

La fama de su propio nombre garantizará larga vida a un conjunto de ilustraciones que utilizó sólo en un sentido muy estrecho canales de distribución masiva, como los libros de lujo y los museos. Medios hoy ampliados a la base pública de la web.

Fuentes y Bibliografía

Códices

Códice Dresde
Códice Madrid
Códice París
Códice Borbónico

Archivo

John Weatherwax papers relating to Frida Kahlo and Diego Rivera, 1928-1988, Archives of American Art – Smithsonian Institute (AAA), San Francisco, California, Estados Unidos.

Hemerografía

El Machete, Periódico Obrero y Campesino, 1924-1937, Fondo del Partido Comunista Mexicano, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (CEMOS), Ciudad de México, México.

Fuentes

BATAILLE, George *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987 [París, 1949].
BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2006 [1936].
BRENNER, Anita, *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983 [Nueva York, 1929].
CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *La nube y el reloj*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003 [1940].
Exposición nacional Diego Rivera, 50 años de su labor artística, Museo Nacional de Artes Plásticas / Departamento de Artes Plásticas-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, agosto-diciembre de 1949.
EINSTEIN, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [Leipzig, 1915].
EHRENBURG, Ilya, *Gente, años, vida. Primer libro de memorias*, trad. Augusto Vidal, México, Joaquín Mórtiz, 1962.
GAMIO, Manuel, *Forjando Patria*, México, Porrúa, 1960 [1916].
LÓPEZ DE COGOLLUDO, Diego, *Historia de Yucatán*, Mérida, Imprenta de Manuel Aldana Rivas, 1868 [Madrid, 1688].
MARCH, Gladys, *Diego Rivera, My art, my life. An autobiography*, Nueva York, Dover Publications, 1991 [Nueva York, 1960].
Pop Wuj, versión de Adrián I. Chávez, acuarelas de Diego Rivera, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social / INAH / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fundación Diego Rivera, 2008.
Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché, trad. Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [México, 1947].
TIBOL, Raquel, *Diego Rivera, gran ilustrador, R. M.* / Museo Nacional de Arte, 2008.

- RIVERA, Diego, *Arte y política*, selección, prólogo y notas de Raquel Tibol, México, Grijalbo, 1979.
- , *Popol Vuh, ilustraciones*, México, Museo Dolores Olmedo, 2001.
- TORRENTE, Loló de la, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 2 tomos, 1959.
- Vida política y contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- WOLFE, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1986 [Nueva York, 1963].

Bibliografía

- ANAYA MERCHANT, Luis, “Reconstrucción y modernidad. Los límites de la transformación social en el Morelos posrevolucionario”, CRESPO, María Victoria y Luis ANAYA MERCHANT (coords.), t. 8: *Política y sociedad en el Morelos posrevolucionario y contemporáneo*, en CRESPO, Horacio (dir.), *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del sur*, Gobierno del Estado de Morelos / Instituto de Cultura de Morelos / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2010, pp. 25-54.
- ARENDRT, Hannah, *Between past and Future. Six Exercises in Political Thought*, Nueva York, Viking Press, 1961.
- , *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza editorial, 1998 [Nueva York, 1963].
- BOONE, Elizabeth, *Cycles of Time and Meaning*, Austin, University of Texas Press, 2007.
- BRAUN, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Colonial World: Ancient American Sources of Modern Art*, Harry N. Abrams Inc. Publisher, Nueva York, 1993.
- CARR, Barry, *El movimiento obrero y la política en México*, Era, México, 1981 [1976].
- , *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, México, 1996.
- CASTELLANOS, José Alfredo y Marco Antonio Anaya Pérez (coords.), *Semblanza de Marte R. Gómez Segura*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1998.
- COFFEY, Mary K., *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State*, Durham, Duke University Press, 2012.
- COLLADO, María del Carmen, *Dwight W. Morrow, Reencuentro y revolución en las relaciones entre México y Estados Unidos, 1927-1930*, Instituto Mora, México, 2005.
- CROW, Thomas, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, trad. Luis Carlos Benito Cardenal, Madrid, Nerea, 1989.
- DEBROISE, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- DICKERMAN, Leah y Anna Indych López *Diego Rivera, Murals for the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2012.
- DURÁN PAYÁN, María Elena y Ana María Rodríguez Pérez, *Marte R. Gómez y Diego Rivera: historia de una colección*, Guanajuato, Ediciones La Rana / Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2012.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Lumen, 1998.

- EDER, Rita, "Benjamin Péret and Paul Westheim. Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs", en *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2012.
- , "Arte prehispánico en el movimiento muralista", *Arqueología mexicana*, vol. III, núm. 16, nov-dic, 1995.
- ESCALANTE, Pablo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico y Ángel Julián García Zambrano (coords.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 2010 (París, 1966)
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Diego Rivera en San Francisco, Una historia artística y documental*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991.
- GILLY, Adolfo, "La comuna de Morelos", en Felipe Ávila Espinosa (coord.), *El zapatismo*, México, Gobierno del Estado de Morelos / Instituto de Cultura del Estado de Morelos / UAEM, 2009.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*, trad. Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, 1989.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008.
- , "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67, 1995, pp. 21-68.
- GUBERN, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1974.
- GUTIÉRREZ ARILLO, Itzayana, "Usos públicos de la figura de Emiliano Zapata. Narraciones y conmemoraciones en Morelos, 1930-1934", Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Humanidades-UAEM, Cuernavaca, 2011.
- HABERMAS, Jurgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1999 [Frankfurt, 1981].
- HARTOG, François, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias en el tiempo*, Universidad Iberoamericana, México, 2007 [2003].
- HOOVER GIESE, Lucretia, "A Collaboration: Diego Rivera, John Weatherwax, and the Popol Vuh", *Archives of American Art Journal*, Vol. 39, No. 3/4, 1999.
- KOSELLECK, Reinhart, "Criterios históricos del concepto moderno de revolución", *Pasado-Futuro. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas*, v. 1 *Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [París, 1964].
- LOCKHART, James, "Altepetl", *The nahuas after the conquest, a Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth centuries*, Stanford University Press, Stanford, 1992.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los mitos del Tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1996.

- MENDIOLA, Alfonso, “Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa”, *Historia y grafía*, núm. 18, 2002, Universidad Iberoamericana, México, pp. 11-38.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del museo Nacional, 1780-1940*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- , “Los ‘yankees’ en Cuernavaca, en 1848”, en CRESPO, Horacio (dir.), *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del sur*, t. 5: SÁNCHEZ SANTIRÓ, Ernest (coord.), *De la crisis del orden colonial al liberalismo, 1760-1860*, México, Gobierno del Estado de Morelos / Instituto de Cultura de Morelos / UAEM, 2010, pp. 371-400.
- NAVARRETE LINARES, Federico, “Medio siglo de explorar el universo de las fuentes nahuas: entre la historia, la literatura y el nacionalismo”, *Estudios de cultura náhuatl*, vol. XXVII, 1997, México, UNAM, pp. 155-179.
- NORA, Pierre, “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.
- O’ GORMAN, Edmundo, “El arte o de la monstruosidad”, publicado en *Tiempo, Revista mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, núm. 3, México, marzo de 1940, reproducido en *Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 1998, pp. 471-476.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 [Londres, 1982].
- PEDDIE, Francis, “Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México y la Segunda Guerra Mundial”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, no. 32, julio-diciembre de 2006.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel, “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, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2004.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (coord.), *Muralismo Mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado*, 2 vols., México, Universidad Veracruzana / Fondo de Cultura Económica / INBA / CONACULTA / UNAM, 2012.
- RUIZ, Rodrigo, “Un laberinto Maya: Diego Rivera y las ilustraciones del Popol Vuh”, Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2013.
- SAID, Edward, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, Barcelona, De Bolsillo, 2002 [1997].
- Smith, Terry, *Making the modern. Industry, Art and Design in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- URÍAS, Beatriz, “El poder de los símbolos / los símbolos en el poder: teosofía y ‘mayanismo’ en Yucatán (1922-1923)”, en *Relaciones* 115, verano 2008, vol. XXIX, pp. 179-212.
- VENAYRE, Sylvaine, *Panorama du Voyage, 1780-1920. Mots figures, pratiques*, París, Les belles lettres, 2012. Stéphanie Sauget, “Les approches techniques et architecturales du voyage”, en *Les Sociétés & Représentations. Le siècle du voyage*, núm. 21, abril 2006, París, ISOR / CREDHESS, pp- 147-157.